



ODN

Ośrodek Doskonalenia Nauczycieli
w Kaliszu

SCENA TAM2 -
NIEŁATWE POCZĄTKI
16

O GROTOWSKIM I CIEŚLAKU
SŁÓW KILKA
68

OSTATNIE SPOTKANIA
84



PBP KP

Publiczna Biblioteka Pedagogiczna
Kaliszka Pedagogiczna
im. A. Percewskiego w Kaliszu



CWRKDiz

Centrum Wsparcia Rzemiosła, Kształcenia
Duales i Zawodowe w Kaliszu



WIELKOPOLSKA



WPKiD
Wojewódzki Punkt Kształcenia
w Kaliszu

NR 1/2022 [06]

ISSN 2657-6899

EDUMYŚLI

CHODZI MI O TO, ABY JĘZYK GIĘTKI POWIEDZIAŁ WSZYSTKO, CO POMYŚLI GŁOWA.



**Trzydzieści lat
Teatru na Widoku
1992 – 2022**

str. 3



Pięknych Świąt Bożego Narodzenia,
Pełnych dobra i nadziei, wśród najbliższych,
w zdrowiu, z dala od niepokojów, sporów i trosk
oraz samych radosnych chwil w Nowym Roku

życzą

Paulina Stochniałek

Członek Zarządu Województwa Wielkopolskiego

Dorota Kinal

Dyrektor Departamentu Edukacji i Nauki
Urzędu Marszałkowskiego Województwa Wielkopolskiego

oraz

Jarosław Wujkowski

wraz z Pracownikami
Ośrodka Doskonalenia Nauczycieli
w Kaliszu





SZANOWNI PAŃSTWO,

obecny numer „Edumyśli” jest poświęcony działalności Włodzimierza Garsztki oraz Macieja Michalskiego, dwóch nauczycieli polonistów i animatorów kultury, którzy oprócz pracy dydaktycznej aktywnie tworzą teatr młodzieżowy oraz nauczycielski. Nie tylko dorobek artystyczny przyniósł im sukcesy, godne uwagi są także ich teksty popularnonaukowe o tematyce teatrologicznej, skupione na ważnych zdarzeniach oraz przemianach reformatorskich w sztuce scenicznej.

Garsztką zakończył niedawno swą długą pracę przy tablicy i skupił się już tylko na projektach artystycznych. Warto zaznaczyć, że prowadzony przezeń „Teatr na Widoku” obchodził w tym roku trzydziestolecie działalności.

Z kolei Michalski ciągle jest nauczycielem języka polskiego, ponadto od wielu lat pełni funkcję doradcy metodycznego w kaliskim Ośrodku Doskonalenia Nauczycieli. W ramach swych obowiązków zorganizował m.in. niezwykle interesujące spotkania z ludźmi teatru, np. z wybitnym teatrologiem, prof. Januszem Deglerem z Uniwersytetu Wrocławskiego, czy prof. Wiesławem Komasą, aktorem, reżyserem, a także wieloletnim pedagogiem warszawskiej Akademii Teatralnej.

Obaj nauczyciele tworzą swoje teatry osobno, choć w obu zespołach występują uczniowie i dorośli. Bywa jednak, że grupy te łączą siły, aby zrealizować wspólne przedsięwzięcia. Ważna dla nich jest również edukacja dzieci i młodzieży poprzez kontakt ze sztuką, bo scena uszlachetnia, uwarściwia i poszerza wyobraźnię. W minionych latach rzesze ich wychowanków opuściło już szkolne mury. Wielu z nich związało później swój los właśnie z teatrem czy estradą i dziś nie wyobrażają sobie już innej pracy niż w służbie Melpomeny.

Dokonania obu nauczycieli są na tyle znaczące, że nie wolno o nich zapomnieć. Stąd też nasze starania, aby ich praca pozostawiła po sobie trwały ślad. Sztuka sceniczna jest ulotna i wraz z opadnięciem kurtyny się kończy. Zależy nam, aby o działaniach Garsztki i Michalskiego świadczyli nie tylko ich aktorzy czy widzowie, ale również spisane w „Edumyślach” refleksje, wspomnienia i artykuły o ważnych osobowościach teatru, z którymi obaj poloniści się ongiś zetknęli.

Jarosław Wujkowski

Dyrektor Ośrodka Doskonalenia Nauczycieli w Kaliszu

SPIS TREŚCI

Maciej Michalski, Włodzimierz Garsztką WTEP	2
Maciej Michalski TRZYDZIEŚCI LAT TEATRU NA WIDOKU	3
Maciej Michalski SCENA TAM 2 – NIEŁATWE POCZĄTKI	16
Włodzimierz Garsztką LABIRYNT	18
Włodzimierz Garsztką PRZEDSTAWIENIA W TEATRZE NA WIDOKU	19
Maciej Michalski PREMIERY TAM 2 – UWAGI I REFLEKSJE NA TEMAT WYBRANYCH PRZEDSTAWIEŃ	41
Maciej Michalski IWO GALL W KALISKIM TEATRZE W ŚWIELE INFORMACJI PRASOWYCH ORAZ WSPOMNIEŃ STEFANII GINTEL-DOMAŃSKIEJ	54
Maciej Michalski POWRÓT GINTEL-DOMAŃSKIEJ DO KALISZA W LATACH PIĘCDZIESIĄTYCH	62
Maciej Michalski O GROTEWSKIM I CIEŚLAKU SŁÓW KILKA	68
Włodzimierz Garsztką ROZMOWA KONSTANTINOSA THEMELISA Z RYSZARDEM CIEŚLAKIEM	70
Włodzimierz Garsztką OSTATNIE SPOTKANIA	79
Maciej Michalski TEATR KALISKI W OKRESIE STANU WOJENNEGO	83

EDUMYŚLI – czasopismo środowiska edukacyjnego południowej Wielkopolski

Wydawca:

Ośrodek Doskonalenia Nauczycieli w Kaliszu

Redakcja:

ul. Wrocławska 182

62-800 Kalisz

tel. 62 767 63 01

e-mail: redakcja@odn.kalisz.pl

Redaktor naczelny:

Wojciech Kos

Zastępca redaktora naczelnego:

Bogumiła Celer

Korekta:

Bogumiła Celer, Henryka Karolewska

Łamanie:

Anna Miklas-Pęcherz

Druk:

ODN Kalisz

Zespół autorów:

Włodzimierz Garsztką, dr Maciej Michalski

Wstęp

Aktualny numer „Edumyśli” jest poświęcony przede wszystkim scenom szkolnym, skupia się bowiem na działalności artystycznej dwóch kaliskich zespołów, a mianowicie na Teatrze na Widoku w IV Liceum Ogólnokształcącym im. Ignacego Jana Paderewskiego, prowadzonym przez wiele lat przez Włodzimierza Garsztkę, oraz na Scenie TAM 2 powstałej zrazu w Szkole Podstawowej nr 18 im. Janusza Kusocińskiego i dalej rozwijającej się w Klubie „Serbinów” KSM z inicjatywy Macieja Michalskiego. Przyszedł moment, kiedy ci dwaj nauczyciele, studiujący w przeszłości na tej samej uczelni, czyli wrocławskiej polonistyce, i obaj zwariowani na punkcie teatru oraz zauroczeni twórczością Jerzego Grotowskiego, postanowili wspólnie realizować przedstawienia.

Garsztka skomentował dotychczasowe działania słowami: „Znamy się niemal trzydzieści lat. Przyjaźnimy się i współpracujemy lat kilkanaście, tyle też czasu współpracują ze sobą nasze zespoły. Zaczęło się od *Z kamienia i chmury* w 2009. A potem już się potoczyło poprzez *Dziady* część II, *Nędzarzy* i *Potępieńców*, *Kalisz – Jerusza szalom*, *Piekło po Zarazę*. Jesteśmy pod wieloma względami odmienni, bo inaczej pojmujemy teatr, inaczej prowadzimy próby, inaczej konstruujemy przedstawienia. Z tych powodów nierzadko się spieramy, bo każdy z nas broni swojego i przy swoim obstaje. Wtedy zdarza mi się buntować, także popadać w złość, bo taką mam naturę. Ostatecznie potrzebny jest mądry kompromis, który trzeba wypracować. Nie przy jednym posiedzeniu przy stoliku. Na to konieczny jest czas. Dłuższy czy krótszy, ale konieczny. I potem sprawa zostaje już załatwiona. Powstaje przedstawienie. Odmiennność sprawia, że się sobą nie nudzimy. Co więcej, ta odmiennność jest twórcza. I tak pozostanie. Obecnie przystępujemy do kolejnej wspólnej realizacji teatralnej. O sprawach osobistych nie rozmawiamy. Bo i po co?”

Z kolei Michalski powiedział: „To właśnie Włodek wzbudził we mnie poważniejsze zainteresowanie Grotowskim! Wcześniej z dystansem traktowałem spektakle

oraz zespół Laboratorium. Jednak gdy dowiedziałem się, że Włodek praktykował w młodości właśnie u Grotowskiego, zaciekawiony zacząłem wypytywać go o tamten okres. Wtedy pojąłem, że książka *Ku teatrowi ubogiemu* autorstwa twórcy *Apocalipsis cum figuris* to credo dla każdego nowoczesnego i ambitnego teatru. A ponieważ w Kaliszu urodził się i tu grał w amatorskim zespole Ryszard Cieślak, później największy aktor Grotowskiego, wspólnie z Włodkiem walczyliśmy z sukcesem o odświeżenie w Teatrze im. Wojciecha Bogusławskiego tablicy pamiątkowej poświęconej odtwórcy *Księcia Niezłomnego*. Natomiast w Roku Grotowskiego przygotowaliśmy na temat słynnego kaliszana wystawę w Miejskiej Bibliotece im. Asnyka oraz sesję teatrologiczną w kaliskim Ratuszu. Myślę, że nasze drogi skrzyżowały się nieprzypadkowo. Z całą pewnością nie byłoby tych wszystkich udanych przedsięwzięć, gdybyśmy przed laty się nie spotkali.”

Artykuły w niniejszym numerze „Edumyśli” ułożone zostały w dwóch częściach. Pierwsza skupia się na powstaniu i działalności scenicznej teatrów Garsztki i Michalskiego; z kolei część druga zawiera teksty obu animatorów na temat historii kaliskiej Melpomeny, dziejów Ryszarda Cieślaka, wspomnień o artystach Teatru Laboratorium, są także spisane słowa wielu aktorów oraz reżyserów rozpamiętujących lata, gdy związani byli z Kaliszem.

dr Maciej Michalski

Doktor nauk humanistycznych, teatrolog i instruktor teatralny, doradca metodyczny ODN w Kaliszu od 2004 do 2013 i ponownie od 2019

Włodzimierz Garsztka

Absolwent Uniwersytetu Wrocławskiego - polonista i teatrolog. W latach 1975 – 1981 współpracownik Teatru Laboratorium Jerzego Grotowskiego w przedsięwzięciach parateatralnych, skupiających ludzi z całego świata.

Trzydzieści lat Teatru na Widoku 1992 – 2022

Teatr jako myślenie i odczuwanie z perspektywy minionego czasu



Dlaczego teatr? Bo pojawił się w naszym życiu. W moim o wiele wcześniej. Ale nie od razu. Teatr nic mnie nie obchodził. Kiedy dostałem się na studia poznałem bardzo ładną Hanię, która się nie dostała. Bardzo ładna Hania była wielbicieleką teatru i zaczęła mnie do

teatrów prowadzić, a ja byłem gotów być prowadzany do wszystkich teatrów, również do tych, których jeszcze nie wybudowano, na wszelkie sztuki, również na te, które nie zostały jeszcze napisane, Chociaż nadal nic mnie to nie obchodziło, mówiłem, że bardzo mi się podobało, z czego

bardzo ładna Hania była bardzo zadowolona. Byle z bardzo ładną Hanią, bo marzyłem o bliższym poznaniu bardzo ładnej Hani. Za teatr z bardzo ładną Hanią mogłbym dać się zabić, złożyć w ofierze bardzo ładnej Hani. Moje

ta o wiele ważniejszymi sprawami. Właśnie użytecznymi. I ta większość ludzkości postąpiłaby rozsądnie. W latach dziewięćdziesiątych przyszła do nas dziewczyna, była teatralnie bardzo zdolna. Była z mojej wychowawczej



Potop – 2022

szczęście trwało krótko, bo bardzo ładna Hania poznała bardzo ładnego chłopaka, który poznał bliżej bardzo ładną Hanię. I bardzo ładna Hania przestała prowadzić mnie do teatrów. I wtedy teatr obrzydł mi ostatecznie. Aż do październikowego wieczoru 1971 roku, kiedy po raz pierwszy zobaczyłem *Apocalypsis cum figuris Teatru Laboratorium* bez bardzo ładnej Hani. Niczego z tego spektaklu nie rozumiałem, zupełnie niczego. Ale to był szok, nokaut w pierwszej rundzie. Wtedy urodziłem się po raz drugi i zaczęło się to, co trwa do dziś. Ale równie dobrze teatru mogłoby w naszym życiu nie być. Wystarczyłaby praca w wyuczonym zawodzie, bo przynosi ona liczne i wielorakie pożytki. I to jest użyteczne i dobre. Można też chcieć czegoś „ponad” i to „ponad” odnajdywać w jakiejś pasji: na przykład kolekcjonować znaczki pocztowe, etykiety zapalczane, pocztówki, stare książki, monety, militaria, emblematy okolicznościowe. I to wszystko jest użyteczne i dobre. Ale teatr czy, w takim rozumieniu użyteczności, czemuś służy? Oczywiście, że nie służy, a więc jest siłą rzeczy bezużyteczny. I nic by się nie stało, gdyby teatr któregoś dnia zniknął z powierzchni ziemi, bo większość ludzkości w ogóle by tego nie zauważyła, zaję-

klasy. Pamiętam, że miała na imię Hania i była bardzo ładna. Niedługo potem przestała przychodzić. Była wywiadówka i rozmawiałem z matką tej dziewczyny. Powiedziałem, że ma córkę uzdolnioną artystycznie i bardzo nam na niej zależy. Matka zapytała: „a co ona będzie z tego miała, panie profesorze?” To było właściwe pytanie i chyba nic nie odpowiedziałem. Widocznie nie mam szczęścia do bardzo ładnych Hań. Więc, dlaczego teatr? Może dlatego, aby nie dać „się wydrążyć” – *Wrzask (1992)*, *Da capo ad infinitum (1995)*, *Eliot (2011)*, *Obrona Sokratesa (2018)*, *Potop (2022)*, przemienić w chochoły – *Eliot (2011)*. I dlatego, że w swojej bezużyteczności daje coś, co jednak jest użyteczne, ale w inny sposób. Daje więcej niż jedno życie. Ta formuła nie pochodzi od nas, ale od wybitnego twórcy Teatru Ósmego Dnia, teatru z którym jesteśmy zaprzyjaźnieni od wielu lat, Lecha Racza. Jakoś ta formuła do nas się przykleiła i ciągle nie chce się odkleić.

Czym jest dla nas teatr? Różni teoretycy i praktycy na przestrzeni dwóch ostatnich stuleci udzielali różnych odpowiedzi na to pytanie. Tworzyli swoje, nazwijmy to, formuły. Najbliższa spośród wszystkich jest nam

formuła Petera Brooka: „Teatr to pusta przestrzeń, którą można wypełnić”. Czym wypełnić? Życiem, i od razu dodajemy, iluzorycznym. Bo teatr jest sztuką iluzji, podobnie jak każda inna dziedzina sztuki. Wszelkie próby zacierania granicy pomiędzy teatrem i życiem – jakie jest – skazane są na porażkę, a upieranie się przy tym niebezpieczne, o czym boleśnie przekonał się już niejeden twórca. Artaud chciał stworzyć teatr świątynię, w którym aktorzy całkowicie oddadzą się sacrum. Może by i stworzył, ale nie zdążył, bo zamknęli go w psychiatryku. Claudel (rzeźbiarka) sztuce oddawała się totalnie, ale też podzieliła los Artauda – **Martwe motyle (1999)**. Wytyczenie granicy pomiędzy teatrem i życiem jest konieczne. To właśnie dlatego mówimy naszym aktorom, że najważniejsze są ich różne codzienne sprawy, a teatr jest dopiero po nich. Nie oczekujemy wyrzeczeń, poświęceń, deklaracji, zobowiązań. Jedyne, czego oczekujemy, to uczciwość we wzajemnych relacjach. O co chodzi w tej uczciwości? O prawdę. Jeżeli nie będzie cię na próbie, to nie wyjaśnij, dlaczego, bo to nieważne, po prostu powiedz nam o tym. Jeżeli miałeś być, ale cię nie będzie, to nas o tym poinformuj, bo telefony już dawno wynaleziono. Nie wykręcaj się, bo nie idziesz na klasówkę. Jeżeli odchodzisz z teatru, nie tłumacz, dlaczego, bo to twoja sprawa. Jeżeli odszedłeś i chcesz wrócić, czekamy na ciebie. Teatr nie może w żaden sposób ograniczać wolności twoich wyborów. Nie zamierzamy ingerować w twoją przestrzeń życia, narzucać ci życia iluzorycznego w przestrzeni teatru. Ale skoro jest ta pusta przestrzeń, którą można wypełnić, to ją od trzydziestu lat wypełniamy. Jak najlepiej potrafimy. I nie jest to jakaś misja. Absolutnie nie. Niektóre słowa są bardzo ważne w swoim znaczeniu. *Misja*, jako słowo, należy do sfery sacrum i przenoszenie go do sfery profanum jest nadużyciem. Podobnie jest ze słowem *galeria*, które od wieków określało przestrzeń przeznaczoną dla dzieł sztuki. Teraz są galerie handlowe, w których odbywa się rytuał kupczenia, targowisko próżności. Ważne słowa łatwo zdegradować. One same się nie obronią.

Na początku był **Wrzask (1993)**. Przedstawienie w historii Teatru na Widoku z trzech powodów bardzo ważne. Po pierwsze, otwiera ono trzydziestoletnią drogę zespołu i w ten sposób początkuje jego historię. Po drugie tytułowy **wrzask**, w różnych ujęciach i sytuacjach, powraca później w wielu przedstawieniach na przestrzeni następnych lat – **Da capo ad infinitum (1995)**, **Dom (1997)**, **Szczęściarz (1998)**, **Babel (2005)**, **Lekcja 3, czyli wygnani z raju (2007)**, **Nędzarze i potępienci (2011)**, **Iliada (2013)**, **Pieśń o Rolandzie (2017)**, **Sceny z Makbeta (2019)**, **Potop (2022)**. Po trzecie odzwierciedla zasadę ciągłości funkcjonowania teatru,

jaka wykształciła się samorzutnie, o czym na początku jeszcze nie wiedzieliśmy. Ten trzeci powód trzeba w tym miejscu bliżej objaśnić. Chodzi o to, że Teatr na Widoku nie wyłonił się z teatralnej próżni – ziemi jałowej. Ma swoje zakorzenienie w dwóch **Misteriach Męki Pańskiej (1991, 1992)**, które zrealizowałem z młodymi ludźmi, związanymi wówczas z parafią p.w. św. Piotra i Pawła. Pokazaliśmy dwie wersje tego przedstawienia w trzech kaliskich kościołach podczas rekolekcji wielkopostnych. To była grupa kilkunastoosobowa. Kiedy zapowiedziałem następne przedstawienie pod szyldem, właśnie powołanego do istnienia, Teatru na Widoku zostało ze mną pięć osób. Zaraz potem ogłosiłem w szkole powstanie Teatru na Widoku i zaprosiłem wszystkich chętnych do współpracy. Pierwsze spotkanie odbyło się siódmego września. Przyszło kilkadziesiąt osób. To byli różni „specjaliści”, jedni zainteresowani byli scenografią, plakatami, inni kostiumami, rekwizytami, inni muzyką, jeszcze inni tak ogólnie. Kiedy powiedziałem, że potrzebni są aktorzy, a wszystko pozostałe jest teraz mało istotne, na drugie spotkanie przyszło kilkanaście osób. Na trzecie cztery. Były to: **Agnieszka Chęcińska, Beata Kuczyńska, Magdalena Likus, Monika Zarębska**. Z połączenia sześciu osób z **Misterium** i czterech nowych



Tora – 2012

powstała grupa, która 28 września rozpoczęła pracę nad **Wraskiem**. Wtedy też rozpoczęła się moja teatralna praca z Grażyną. Można przyjąć, że wszyscy wymienieni są członkami-założycielami Teatru na Widoku. Kilka mie-

o wiele wygodniej. Kiedy zapytali, tych spod baobabu, dlaczego są nierozsądni, nie usłyszeli odpowiedzi. Może chodzi o to, że zdanie się na baobab niesie w sobie nie tylko ryzyko, ale także, naraża na śmieszność. Ale może



Plac Wolności – 2008

sięcy później grupa była już zespołem. W okresie marzec – kwiecień 1993 pokazaliśmy **Wrask** siedem razy. Gościłiśmy na jednym z przedstawień aktorkę warszawskiego Teatru Studio Józefa Szajny Irenę Jun, z którą byłem już wówczas zaprzyjaźniony. Powiedziała wtedy do mnie: „*Rób, co robisz i na nic się nie oglądaj*”. Myślę po latach, że to „*na nic się nie oglądaj*” jest dla mnie kluczowe. Siedem pokazów **Wrasku** przyciągnęło nowych aktorów. Odeszli ci z **Misterium**, bo wkroczyli w dorosłość i poszli własnymi drogami. Przyszli nowi i dołączyli do czterech. I tak już pozostanie – po każdym kolejnym tytułowym przedstawieniu będą do nas przychodzić i będą odchodzić.

Dlaczego przychodzą? Nie pytamy, bo to nieważne. Co potrafią? Nie pytamy, bo to nieważne. Chcą z nami zostać? Ważne. I kiedy zostają, cieszymy się. W Teatrze na Widoku jest miejsce dla każdego, bo każdy, kto do nas przychodzi, stanowi wartość, a tej wartości nie można w żaden sposób zmierzyć i nie wolno nawet tego próbować, bo to będzie segregacja – **Lekcja (1998)**, **Dies irae (2003)**. Kiedyś Eugenio Barba (Odin Teatret) opowiedział o baobabie, pod którym w upalny dzień usiadło kilku, aby schronić się w cieniu. Nieopodal stały domy, w których z tego samego powodu schroniło się wielu. Ci z domów dziwili się tym spod baobabu, ponieważ uważali, że postępują nierozsądnie. Przecież w domach jest

takie ryzyko warto podjąć, bo coś ważnego z tego wyniknie. Jednego z chłopaków w zespole, od poniedziałku do piątku, trudno było obudzić do szkoły. W soboty nie trzeba było go budzić. Więc może coś w tym jest.

Dlaczego odchodzą? Nie pytamy, bo to ich decyzja. Ale kiedy odchodzą, jest nam smutno. Odchodzą przede wszystkim dlatego, bo ukończyli szkołę i rozpoczynają nowe życie, ale są wyjątki. W pozostałych przypadkach, chociaż nie pytamy, to w oparciu o wieloletnie doświadczenie staramy się, na ile to możliwe, diagnozować takie odejścia. Nie ma u nas głównych ról, w których można się wyróżnić na tle innych, urosnąć do rangi gwiazdy. Próby są żmudne i trwają wiele miesięcy, a więc wymagają cierpliwości, nie można więc szybko zabłysnąć. Próby są wyłącznie w soboty, a więc z różnych powodów jest to niewygodne. Ktoś kogoś nie akceptuje, jest z nim na co dzień skłócony. Odeszła koleżanka czy kolega, a więc ja też odchodzę, bo inaczej nasze koleżeństwo się skończy. Z tego, co robimy, nie ma doraźnego pożytku i można to uznać za stratę czasu. Ostatecznie życie okazuje się silniejsze od teatru i to zupełnie naturalne. Próby odwracania kolejności rzeczy do niczego dobrego by nie doprowadziły. Teatr teatrem, ale nie wolno nam ingerować w życie tego drugiego. Odejścia są rzadkie, najczęściej we wstępnym etapie pracy nad przedstawieniem, później

już epizodyczne. Zdarzyło się, że na próbie spotkali się nasz aktor i jego ojciec, bo chciał zobaczyć, co robimy na próbie. Po próbie powiedział, że chce dołączyć do grupy, która nie była jeszcze zespołem. Dlaczego do grupy, a nie zespołu, potem później. Przez następne, chyba dwa tygodnie, z dumą podkreślał, że należy do nas. Jednak szybko – jak przyszedł, tak odszedł – uległ żonie, która wytknęła mu, że jakiś tam teatr nie przystoi mężczyźnie odpowiedzialnemu za rodzinę. To dobre dla młodzieży, ale nie ma z tego pożytku, to strata czasu. Oczywiście ta żona ma absolutną rację – z teatru nie ma żadnego praktycznego pożytku, więc może to naprawdę strata czasu, który jest tak cenny. Ale wtedy zastanawiam się nad czasem moich teatralnych dziewczyn, które z teatru nie mają żadnego pożytku, ich czas jest ciągle napięty, bo mają rozliczne obowiązki, więc, myśląc rozsądnie, powinny ten teatr porzucić, ale jakoś go nie porzucają – **Pieśń nad Pieśniami (2022)**. Ci, którzy zostają z nami na dłużej, nie są przypadkowi i ci, którzy odchodzą od nas, prędzej czy później, też nie są przypadkowi. Nie wierzymy w przypadki. Widocznie tak ma być, bo ci, którzy przychodzą

łaskawszego spojrzenia pani od matematyki, jakichś szkolnych przywilejów. Bo nie wolno się umizgiwać, nikogo kupować. W **Wieży (2004)** podczas balu wchodzi Kelner z tacą, który z uśmiechem podaje, tańczącym menueta parom, ciasteczka z trucizną. Kelner przeobraża się w Śmierć i bierze smakoszy tych ciasteczek w swoje objęcia. Oni osuwają się na podłogę. Wchodzi Sprzątac i zmiata ich, bo nabałaganili. Co jeszcze z nami jest możliwe? Możliwa jest podróż, **Podróż (2008)**, z której się nie wraca takim, jakim się było przed podróżą. Wreszcie, wędrowanie po światach irracjonalnych, zbudowanych na wyobraźni i wrażliwości – **I znów nad miastem ujrzę skrzydlate rumaki (1994)**, **Lekcja (1998)**, **Wieża (2004)**, **Anioły Rilkego (2012)**. To wszystko, chociaż niewiele.

Zespół? Odróżniamy go od grupy. Grupa zawsze jest na początku, co wiąże się z przyjściami i odejściami w następujących po sobie latach funkcjonowania Teatru na Widoku, później z pierwszymi miesiącami prób w okresie trzech, czterech miesięcy. A kiedy wiemy, że grupa przeobraziła się w zespół? Wtedy, kiedy dojrzała



Ofiarowanie – 2015

i ci, którzy odchodzą, są dla nas tak samo ważni. W **Da capo ad infinitum (1995)** dziewczyna mówi o wyciętych dębach, które wczoraj jeszcze rosły, a dziś już ich nie ma. Ktoś z jakiegoś powodu je wyciął.

Co możemy dać? Możliwość teatralnej pracy z nami i nic poza tym. Ani dodatkowych punktów z przedmiotu,

do ostatniego etapu pracy nad przedstawieniem, w którym następuje stopniowy montaż scen w spójną kompozycyjnie całość. Skąd to wiemy? Wiemy po dziesiątkach lat wspólnego praktykowania w teatrze, ja wiedziałem wcześniej, bo moje praktykowanie przekroczyło już pół wieku. Nie można wiedzieć od razu, trzeba na to czasu.



Krzyk Katynia – 2003

Dojrzeć, a na to potrzeba wielu lat. Bez tego dojrzenia ***Pieśń nad Pieśniami (2022)*** nie byłaby możliwa. Moment, w którym grupa staje się zespołem trzeba dostrzec, odczuć. Wcześniej trzeba to na swój sposób badać. I nie ma w tym czary mary. To praktyka. Oczywiście – grupa, która nie przeobrazi się w zespół, jest zdolna do realizacji wartościowych przedsięwzięć, jakimi są na przykład przedstawienia okolicznościowe. Ich przygotowanie wymaga mniej czasu. My też to robiliśmy i nadal możemy to robić. Z zastrzeżeniem, że nie są to przedstawienia - konstrukcje, o czym jeszcze powiemy.

Próby? One są najważniejsze, ważniejsze od przedstawienia, bo ono jest (choć nie lubię tego słowa)

produktem końcowym naszej wspólnej pracy. Ten produkt trzeba jakoś oznakować, czyli nadać mu tytuł jako znak rozpoznawczy. On się może zmienić w trakcie pracy, nie jest więc ostateczny. Próby to ciągnące się miesiącami cotygodniowe robocze spotkania w sobotnie przedpołudnia. Na początku wprowadzające w określony zamysł, zarys przyszłego przedstawienia, bo muszą być jakieś punkty wyjścia. Trzeba także wyznaczyć dwie przestrzenie: gry i widowni. Nie są one stałe, zmieniają się zależnie od potrzeb. Wtedy jeszcze nie ma tego, co nazywamy scenopisem, on powstanie później, teraz jest nieważny. Nie wiemy jeszcze, jakie rozwiązania, kontynuacje będą miały założone punkty wyjścia,

które rozwiną się w sceny, a z których zrezygnujemy. Nie ma jeszcze wtedy warstwy słownej (tekstów), przyjdzie na nią odpowiedni czas. Wprowadzamy także rekwizyty, niektóre z nich pozostają, niektóre później pomijamy, niektóre później wprowadzamy. Kostiumy, jeśli są, to służą stylizacji postaci, dookreślają je. Muzyka, jeśli jest, dookreśla sceny. Nie powinna stwarzać nastroju, bo ten jest dobry przy kolacji ze świecami we dwoje, w teatrze niekoniecznie. Nie powinna też wytwarzać klimatu, bo z tym na świecie ostatnio dobrze nie jest. Nie powinna być łącznikiem pomiędzy scenami, bo dawno już to zostało ograne. Muzyka w teatrze zastawia liczne pułapki, w które łatwo wpaść. Ostatecznie, ważne jest jedynie to, co dzieje się w przestrzeni scenicznej, a różne podpórki mogą temu zaszkodzić. Potrzebny jest nam namysł, zanim stanie się zamysłem. Dlatego, że nie ma jeszcze wiążących decyzji związanych z ostatecznym kształtem całości. Ten etap pracy można nazwać przy-miarką do przyszłego przedstawienia. Potem trwa praca nad przyjętymi scenami z możliwością ich modyfikacji, ze szczególnym naciskiem na scenę pierwszą i ostatnią. Stanowią one jakby start i metę. Kiedy one już powstają, trzeba wypełnić to, co pomiędzy, wytyczyć trasę od startu do mety. Materiał do wypełnienia powstaje na próbach, stopniowo pojawia się warstwa słowna, która na kolejnych próbach jest rozwijana. Teraz trzeba to po-składać w kilku możliwych wariantach, spośród nich wy-brać jeden, co złoży się na scenopis. Jednak i on nie jest pismem objawionym, będą jeszcze w nim korekty aż do ostatniej próby. Wszystko to jest żmudne, często mono-tonne przez wielokrotne powtarzanie tych samych scen, może więc nużyć, a nawet zniechęcać. Nie ma żadnych fajerwerków, ale wszystko to jest konieczne przed osta-tecznym montażem i dopiero wtedy możemy przedsta-wienie pokazać, skonfrontować naszą pracę z widownią. Wszystko, co na próbach robimy, jest procesem – przed-stawienie staje się, a to wymaga cierpliwości.

Przedstawienia? Było ich dotąd 267 w 81. premie-rach/tytułach. Dzielimy je na trzy kategorie: konstrukcje, rekonstrukcje, dekonstrukcje. Konstrukcje (205/40) to te, które powstały jako efekt procesu, o czym była już mowa. Rekonstrukcje (55/36) składamy z materiałów literackich i pozaliterackich już gotowych, pochodzących z przeszłości historycznej, wypracowanych przez ludzi, którzy uczestniczyli w tym lub odnotowali to, co my potem przywołujemy, ożywiamy, aby „gdzieś i kiedyś”, na ile to możliwe, odnajdowały swoje odzwierciedle-nie w „tu i teraz”. Próbowujemy, aby historia zapisana na stronicach przemówiła w teatrze. I nie ma to nic współ-nego z jakąś formą akademii „ku czci”. Przedstawiamy fakty, niczego do nich nie dodając, nie interpretując

ich po swojemu, bo tego robić nie należy. Chodzi o to, aby fakty przekazać za pomocą środków artystycz-nych, jakimi dysponuje sztuka teatru. Dekonstrukcje (7/5) były każdorazowo komponowane z tych samych, niezmiennych elementów podstawowych z dodaniem nowych, ale podległych tym podstawowym. Wyobraźmy sobie, że zbudowaliśmy mur z cegieł, później rozbie-ramy go i niektóre cegły wymieniamy, nie naruszając tych, bez których mur by runął. Znow budujemy ten sam mur. Powtarzamy kilkakrotnie te same czynności z zachowaniem tej samej zasady. W rezultacie nasz mur jest ciągle ten sam, ale nie taki sam. Niedawno pewna pani – jak sądzę w dobrej wierze – zapytała mnie, czy nasze przedstawienia ze względu na tematykę i sposób jej przekazywania nie są zbyt trudne dla młodzieży. To było pytanie jak najbardziej na miejscu, bo łatwe nie są. Odpowiedziałem, z pełnym szacunkiem dla tej pani, że ma rację i następne przedstawienie będzie o królownie Śnieżce, niecałkowicie rozminąłem się z prawdą, ponie-waż podstawą nowego przedstawienie będzie baśń, a raczej antybaśń, Andersena Dziewczynka z zapałka-mi, ale obawiam się, że nasza tytułowa dziewczynka z zapałkami wkroczy w świat, który znow trudny będzie do zrozumienia, nie mówiąc już o środkach artystycz-nego wyrazu, jakie zostaną użyte – **Garbusek (2010)**. Dlaczego gram w naszych przedstawieniach? Dlatego, że chcę być i w ten sposób (może najważniejszy) z naszymi aktorami. Nie chcę siedzieć obok i tylko podpowiadać, proponować, kierować. Nie chcę być w naszym teatrze belfrem, bo to zły pomysł – **Lekcja (1998), Babel (2005), Wygnani z raju (2005)**.

Aktor? Na ogół jest w aktorach chęć przypodobania się widowni. To z jednej strony zrozumiałe, bo wypływa z ludzkiej potrzeby akceptacji, uznania, bycia zauważo-nym, zyskania pochwały, usłyszenia oklasków. Chyba wszyscy tacy jesteśmy, jeśli nie wszyscy w pełni, to po części. Z drugiej strony niesie to za sobą dwa niebezpie-czeństwa. Po pierwsze, ponieważ prowadzi nieuchron-nie do „gry pod widza” – aktor jest zadowolony, kiedy widz jest zadowolony, aktor chce się przede wszystkim pokazać i być podziwiany i w ten sposób staje się wobec widza usługodawcą. Oczekuje jakiejś formy zapłaty. U nas nie ma żadnej zapłaty, o czym była już mowa. Nasz teatr daje zaproszenie do wspólnej przygody. Po drugie, poklask widowni może doprowadzić do przekonania o byciu gwiazdą, o gotowości wejścia w zawodowstwo, a kiedy okazuje się to złudzeniem, przychodzi gorycz rozczarowania. Nigdy nikomu nie obiecywaliśmy szkoły teatralnej, bo to zupełnie inna praca. Zdarzało mi się pracować z młodymi ludźmi przygotowującymi się do egzaminu do szkół teatralnych. Czterokrotnie, w jednym

przypadku nie powiodło się, ale w trzech dostali się do wymarzonych przez siebie szkół i ukończyli je. Ale to zupełnie inny rodzaj pracy, inne jej formy, których w Teatrze na Widoku stosować nie należy, bo nie takie jest jego przeznaczenie. To praca bardzo trudna, wyczerpująca, bywa wręcz katorżnicza.

Środki artystycznego wyrazu? Wspomniana już dosłowność wyrażająca się w naszych przedstawieniach w konwencji realistycznej, rzadko z domieszką naturalizmu, ma swoją nadbudowę skłaniającą się ku abstrakcji konkretyzowanej symbolami, alegoriami, metaforami. Ta nadbudowa nie służy jakiemuś kodowaniu przekazu, które ma w zamierzeniu twórców utrudnić widzom jego odbiór. Jest to ciągle na nowo podejmowana próba pobudzenia widza do głębszego myślenia i odczuwania, wyjścia ze świata trójwymiarowego, zatwierdzonego przez racjonalizm i scjentyzm, który oczywiście jest prawdziwy, ale może istnieje jeszcze inna wymiarowość, która możliwa jest w sztuce? Jeżeli raz na sto razy to się uda, to warto. Ostatecznie środki artystycznego wyrazu, jakiegokolwiek by nie były proveniencji, są środkiem do celu, jakim jest, ośmielamy się tak to nazwać, idea przedstawienia – *I znów nad miastem ujrzę skrzydlate rumaki (1994), Da capo ad infinitum (1995), Lekcja 2, czyli świat (20020), Babel (2005), Wygnani z raju (2005), Lekcja 3, czyli wygnani z raju (2007), Prorocy (2014), Ewangelie (2015), Apokalipsa (2016), Hymn o perle (2018), Potop (2022).*

Widownia? Jest przede wszystkim niezależna od sceny. Oczywiście jest możliwe to, co teoretycy teatru nazywają interakcją sceny i widowni, ale w wymiarze ogólnym jest zjawiskiem niezmiernie rzadkim, bo widownia rzadko stanowi jakąś jedność myślenia i odczuwania, jest najczęściej zbiorem ludzi o różnym potencjale intelektualnym, różnym obyciu kulturowym, różnej wrażliwości, różnych orientacjach estetycznych. A więc to, co na scenie, nie musi się wszystkim podobać i niech tak zostanie. Podobanie się i niepodobanie związane jest zwykle ze zrozumieniem i niezrozumieniem. Niech to też zostanie. Widz nie musi zrozumieć wszystkiego, co zostało wypracowane na scenie w wyniku wspólnoty myślenia i odczuwania w konkretnym przedstawieniu, w miejscu i czasie jego trwania, na trasie od startu do mety. I nie ma to nic wspólnego z lekceważeniem widza. Po prostu strumień teatralnego przekazu, przy użyciu różnych środków wyrazu artystycznego, ma przekraczać możliwości percepcyjne widza i wówczas, choć paradoksalnie, widz jest traktowany poważnie. Do zrozumienia jest „czytanie ze zrozumieniem” na maturze i szkolna czytanka w nauczaniu początkowym. Nasze przedstawienia są wielowarstwowe i poza

dosłownością odwołują się do myślenia abstrakcyjnego, wyrażającego się, w naszym przypadku przede wszystkim w symbolach, alegoriach i metaforach, o czym będzie jeszcze mowa. Kiedy konfrontujemy przedstawienie z widownią, powinniśmy przygotować się na wszelkie wiążące się z tym okoliczności. W sali na piętrze podczas przedpołudniówek, mimo wszystko jest to komfort. Nieważne, że nieraz zadzwoni komuś telefon, bo go wcześniej nie wyciszył. Jeśli o tym zapomnieli, nic się nie stało. Nieważne, że ktoś skupia się na obrazkach w komórce albo pisze sms, bo się nudzi. W końcu teatr, jakkolwiek by nie był, nie musi wszystkich interesować. Każdy ma prawo do teatralnej nudy i trzeba to uszanować. Te przedpołudniówki są bardzo dla nas ważne, bo otwierają na przychodzenia nowych, o czym już tutaj mówiliśmy. Przedstawienia wieczorne to już luksus, cisza jak makiem siął. Zrozumienie na ogół rewelacyjne. Trudniej jest grać na ulicy. W Erfurcie w 2004. – pracowałem wówczas z zespołem międzynarodowym – podczas pokazu **Nadziei** w przestrzeń gry wkroczyła mała dziewczynka, która ze stelaży okrytych różnobarwnymi tkaninami, zaczęła te tkaniny ściągać, bo widocznie jej się spodobały i w ten sposób odstąpiła ukrytych za tymi tkaninami aktorów, o których widownia miała nie wiedzieć. Mama tej dziewczynki wyciągnęła ją za rękę z przestrzeni gry i wtedy dziewczynka zaczęła płakać, ale nie dlatego, że została wyciągnięta, ale dlatego, że właśnie wkroczył aktor niosący ogromną czarną kukłę demona, która dziewczynkę przeraziła, bo zasłoniła oczy. Pozostali aktorzy pozbierali tkaniny i zasłonili nimi demona. Dziewczynka przestała płakać. Chociaż do końca kręciła się po przestrzeni gry, nie przeszkadzała i wszystko potoczyło się już zgodnie ze scenopisem, a dziewczynka zebrała gromkie oklaski. Gorzej było – też w Erfurcie w tym samym roku – podczas pokazu **Wieży**. Właśnie w tym mieście trwały obchody kolejnej rocznicy obalenia muru berlińskiego i ogólnie rzecz ujmując miasto trzeźwe nie było, bo piwo lało się wszędzie i nie wszędzie trzeba było za nie zapłacić. Przyszła wtedy na nasze przedstawienie liczna grupa niemieckiej młodzieży, w większości byli pijani i naćpani. Coś tam wykrzykiwali i zaczęliśmy obawiać się o naszych aktorów – czy sobie z tym poradzą? Ci młodzi Niemcy nie byli do nas wrogo nastawieni, oni po prostu na swój sposób świętowali obalenie berlińskiego muru. W jednej ze scen, w której aktorzy w grupie leżeli na scenie, wygłosiłem do nich krótki tekst, którego nie cytuję, ponieważ był bardzo niecenzuralny, pod adresem tych pokrzykujących i to naszych aktorów wyraźnie wzmocniło. Później było już lepiej, bo pokrzykujący zamilkli, nie dlatego, że ich zainteresowaliśmy swoim

przedstawieniem, ale dlatego, że ich zmorzyło. Widocznie już się wyświętowali do woli. W ***Ewangeliach (2015)*** przestrzeń gry jest usłana butami, wśród których chodzi. Podnoszę jeden spośród butów i całuję go. Dziewczyna na widowni krzywi twarz w wyrazie obrzydzenia. To prawidłowa reakcja, bo może ten but śmierdzi, a ja jakoś zapomniałem go wyperfumować. Swoją odrębną historię mają przedstawienia katyńskie, bo można o nich powiedzieć, że wędrowały. ***Krzyk Katynia (2003)*** pokazaliśmy w sali, ***Tren (2004)*** na dziedzińcu kościoła o. Jezuitów, ***Misterium katyńskie (2005)***, ***Głosy (2007)***, ***Guziki (2010)*** na Zawodziu przy drewnianym kościele p.w. św. Wojciecha. ***Guziki*** pokazaliśmy tydzień po śmierci pani Gabrieli Zych (katastrofa smoleńska), która była inicjatorką przedstawień katyńskich. Miały być kontynuowane (następne miało już tytuł – ***Doły***), ale zabrakło wśród nas inicjatorki i sprawa została zamknięta. Mój teatralny kolega, z którym grałem kilka razy w różnych przedstawieniach, bardzo lubi, kiedy widownia jest pełna. Dla nas jest nieważne, czy widownia jest pełna, czy przyszło kilka osób. Kilka razy pokazywaliśmy nasze przedstawienia w MDK-u w ramach Dnia Teatru i Tańca. Impreza była wielogodzinna. Teatr wchodził po teatrze, a potem się rozchodził. Odegrali swoje i szli do domu. My potrzebowaliśmy 15-20 minut czasu przed przedstawieniem, dlatego zawsze byliśmy na końcu listy występujących. Zostawało 6-8 osób. Instruktorzy teatrów, wcześniej występujących, też już poszli do domu, ale takie mieli prawo. Moja teatralna koleżanka – też razem graliśmy – powiedziała kiedyś, że nieważna jest ilość widzów, ale ich jakość, czego zupełnie już nie rozumiemy, bo z tej wypowiedzi wynika, że można podzielić ludzi na jakościowych i niejakościowych.

Dlaczego trwa to trzydzieści lat? Może to jakiś wewnętrzny przymus, który sami na sobie wywieramy? Może musimy sobie albo innym coś udowodnić? W ***Da capo ad infinitum (1995)*** idący ludzie zmagają się z wiatrem, który nimi miota. Każdy krzyczy, że coś musi, bo musi za wszelką cenę. Krzyk przeradza się we wrzask – ***Wrzask (1993)***. Wiatr powala tych ludzi na podłogę i oni coś jeszcze bełkoczą. Ten wiatr, który ich powalił, sami wywołali, bo musieli musieć. Może ambicja? Ta jest mało warta, bo niczego nie gwarantuje, poza tym często wywodzi się z pychy.

Co dalej? Jak dotąd. Dopóki będą przychodzić. Bardzo ładne Hanie też mogą.

PRZEDSTAWIENIA 1992 – 2022

WRZASK – 1993
 SNY O POLSCE – 1993
 I ZNÓW NAD MIASTEM UJRZĘ
 SKRZYDLATE RUMAKI (WERSJA I) – 1994
 I ZNÓW NAD MIASTEM UJRZĘ
 SKRZYDLATE RUMAKI (WERSJA II) – 1994
 VIRTUS – 1994
 DA CAPO – AD INFINITUM (WERSJA I) – 1995
 WYWIAD – 1995
 MEMORIA – 1995
 DA CAPO – AD INFINITUM (WERSJA II) – 1996
 SACRUM – 1996
 DIONIZJE POLSKIE – 1996
 DOM – 1997
 DIALOG – 1997
 SZCZĘŚCIARZ – 1998
 LEKCJA – 1999
 MARTWE MOTYLE (WERSJA I) – 1999
 CONQUEST OT PARADISE – 2000
 MARTWE MOTYLE (WERSJA II) – 2000
 ARS – 2001



Z kamienia i chmury – 2009

I ZNÓW MUSIAŁEM SAMOTNIE
 IŚĆ NAPRZÓD – 2002
 LEKCJA II, CZYLI ŚWIAT – 2002
 KRZYK KATYNIA – 2003
 ŁZY – 2003
 DIES IRAE – 2003
 TREN – 2004
 EIRE – 2004
 NADZIEJA – 2004

PLAC WOLNOŚCI – 2008 (kooperacja)
 PAMIĘTNY 1918 ROK – 2008 (kooperacja)
 Z KAMENIA I CHMURY – 2009 (kooperacja)
 GARBUSEK – 2009
 MIĘDZY DAWNYMI
 I MŁODSZYMI LATY – 2009
 ADAMA MICKIEWICZA
 DZIADÓW CZĘŚĆ TRZECIA – 2009 (kooperacja)
 GUZIKI – 2010



Krzyk Katynia – 2003

WIEŻA – 2004
 Z KSIĘGI WYJŚCIA – 2004
 BABEL – 2005
 MISTERIUM KATYŃSKIE – 2005
 EXODUS – 2005
 GENESIS – 2005
 WYGNANI Z RAJU – 2006
 ŚWIĘTA MIŁOŚCI KOCHANIEJ OJCZYZNY – 2006
 LEKCJA 3, CZYLI WYGNANI Z RAJU – 2006
 GŁOSY – 2007
 PODRÓŻ – 2008
 PAMIĘTAJMY
 O POWSTAŃCACH WIELKOPOLSKICH – 2008
 (kooperacja)

WELTSCHMERZ – 2010
 ELIOT – 2011
 NĘDZARZE I POTĘPIEŃCY – 2011 (kooperacja)
 WANDA – 2011
 TORA – 2012
 MIŁOŚĆ JOYCE'A – 2012
 ANIOŁY RILKEGO – 2012
 BYŁA TU KIEDYŚ ULICA ZŁOTA – 2012 (kooperacja)
 LISTY DO SEWERYNA POLLAKA – 2012
 ILIADA – 2013
 SZEŚĆ SONETÓW Z DODATKAMI – 2013
 SÓL W NASZE RANY – 2013
 ZDJĘCIE Z KRZYŻA – 2013
 PROROCY – 2014

LACRIMOSA – 2014
 KALISZ – JERUSZA SZALOM – 2014 (kooperacja)
 YEATS – 2015
 EWANGELIE – 2015
 OFIAROWANIE – 2015
 ŚWIT – 2015
 APOKALIPSA – 2016
 PIEŚŃ O ROLANDZIE – 2017
 KOROWÓD – 2018
 HYMN O PERLE – 2018
 JERUSZA SZALOM – 2018 (kooperacja)
 OBRONA SOKRATESA – 2018 (kooperacja)
 SCENY Z MAKBETA – 2019
 POTOP – 2021
 ZARAZA – 2021 (kooperacja)

81 PREMIER/TYTUŁÓW

267 PRZEDSTAWIEŃ

AKTORZY 1992 – 2022

Aleksandra Adamczewska, Monika Andrzejewska, Sylwia Antczak, Beata Balcerzak, Paulina Banaszkiewicz, Agnieszka Bączyńska, Żaneta Bęcka, Agnieszka Białoń, Anna Bińkowska, Magdalena Błaszczuk, Paulina Boruń, Ola Buczkowska, Wiktoria Budzik, Ewa Budzyń, Magdalena Budzyń, Milena Bugajna, Anna Bujko, Kornelia Bylińska, Agnieszka Chęcińska, Wojciech Chudziak, Karolina Chmielewska, Karolina Cicha, Aleksandra Cicharska, Kalina Cichocka, Agnieszka Deka, Edyta Dominas, Marta Dominas, Iga Dominiak, Joanna Dominiak, Damian Dopirala, Dominika Dulęba, Krystian Durman, Paulina Duża, Mateusz Feliński, Aleksandra Filipiak, Tomasz Filipiak, Anna Gałczyńska, Ismena Garsztka, Włodzimierz Garsztka, Angelika Gięda, Mikołaj Glapa, Paulina Gołatowska, Klaudia Grabarek, Patryk Gramot, Angelika Gwiazdowska, Michał Hofman, Piotr Hofman, Marika Jakubosz, Marta Jakubosz, Milena Janiak, Zuzanna Janik, Katarzyna Jankowska, Adrianna Jarmuż, Gabriela Jaśkiewicz, Igor Jędrusik, Wiktor Jędrusik, Monika Jochan, Michał Juszcak, Iwona Kaczmarek, Klaudia Kaczmarek, Adam Kaleta, Paweł Kaleta, Robert Kania, Iwona Karkoszka, Karolina Karska, Magdalena Kaźmierczak, Kamil Kędzia, Iga Kępa, Barbara Kisiel, Michał Knychaus, Piotr Kojatowicz, Marcin Kolański, Natalia Kolasińska, Karina Koniusz, Grzegorz Kopeć, Piotr Koperski, Joanna Korzeniowska, Justyna Kosierz, Klaudia Koszela, Dominik Kościelak, Katarzyna Kotkowska, Kamil Kowalski, Dagmara Kozłowska, Jagoda Koźlecka, Natalia Krajewska, Daria Kraszkiewicz, Jacek Krawczykowski, Izabela Krawczyńska, Bartosz Krupiński, Joanna Kubera, Patrycja Kubiak, Weronika Kubiak,

Tomasz Kubiński, Daria Kubisiak, Beata Kuczyńska, Adriana Kujawa, Tomasz Kurzajewski, Aleksandra Laskowska, Natalia Latańska, Łukasz Leśniewicz, Magdalena Likus, Joanna Lis, Dawid Lorenc, Maciej Łazarek, Paweł Łukuć, Magdalena Machowczyk, Gracja Maciaszek, Małgorzata Maciejewska, Rita Maciejewska, Amanda Majchrzak, Ada Maleńczyk, Sandra Mańka, Marta Marciniak, Wiktoria Marciniak, Urszula Marczyńska, Anna Marszałek, Michał Matusiak, Tymoteusz Matuszczak, Mateusz Matynia, Marta Mazurek, Wiktoria Mazurowska, Tomasz Mażuchowski, Joanna Mentlewicz, Edyta Michalak, Zofia Michalska, Daria Modrzejewska, Anna Molka, Daria Molka, Sylwia Musielak, Marta Nickowska, Agata Nowak, Jakub Nowak, Katarzyna Nowak, Magdalena Nowak, Marcin Nowak, Daria Nowicka, Elżbieta Okoniewska, Magdalena Olczak, Emilia Olejnik, Piotr Olichwer, Marta Ozimek, Ewa Ozorowska, Jakub Pataś, Szymon Pasternak, Michał Patynowski, Bartłomiej Pawlik, Paulina Pawłowska, Barbara Pelc, Jessica Pietrala, Justyna Pietrzak, Amadeusz Pijański, Marta Pieczewska, Martyna Pieczewska, Agata Piotrowska, Katarzyna Piotrowska, Agnieszka Platt, Monika Pluta, Jan Płaczek, Katarzyna Polowczyk, Julia Pomykała, Justyna Prus, Joanna Przybylska, Bartosz Przybylski, Ewa Psar, Magdalena Puchalska, Emilia Pytlińska, Agnieszka Raubo, Sylwia Róg, Aleksandra Różańska, Grażyna Sakowicz-Garsztka,, Konrad Seydak, Hanna Siemińska, Paweł Siemiński, Emilia Sitarz, Marta Sobczak, Marlena Sowacka, Irena Spychalska, Joanna Staszewska, Aleksandra Stefaniak, Wiktor Stegliński, Anna Stępiak, Aleksandra Stradomska, Monika Struglińska, Daria Strupczewska, Dominika Suchecka, Małgorzata Suliga, Ewelina Surmia, Piotr Sworowski, Natalia Szczyrba, Jakub Szefer, Beata Szumińska, Paulina Szumińska, Daniela Szymczak, Marcin Szymoniak, Ewa Ścibisz, Bożena Tomczak, Natalia Tośta, Anna Troczyńska, Magdalena Trzęsowska, Joanna Tylak, Karolina Tylki, Marta Tylska, Katarzyn Ulańska, Marta Urbaniak, Kornelia Urbaniak, Damian Urbański, Anna Walczak, Dominika Walczak, Joanna Walczak, Martyna Walczak, Mateusz Walczak, Paulina Walczak, Monika Waliszewska, Agata Walter, Dagmara Wapińska, Justyna Wawrzyniak, Katarzyna Wieczorek, Patrycja Wierzba, Tomasz Witczak, Adam Wodiczko, Aleksandra Wojciechowska, Izabela Wojciechowska, Magdalena Wojtysiak, Magdalena Woźniak, Patryk Wróbel, Edyta Wróblewska, Monika Wróblewska, Natalia Wróblewska, Agata Wypych, Natalia Zajzafun, Karol Zapart, Monika Zarębska, Marcin Ziętek, Dawid Zmyślony, Dagmara Żółtek.

236 AKTORÓW

ŹRÓDŁA TEKSTÓW 1992 - 2022

ANONIMY STAROISLANDZKIE
ANTONIN ARTAUD
KRZYSZTOF KAMIL BACZYŃSKI
STANISŁAW BARAŃCZAK
PEDRO CALDERON de la BARCA
BOGURODZICA
TADEUSZ BOROWSKI
ROMAN BRANDSTAETTER
ANDRZEJ BURSA
LEONARD COHEN
ANNA DALBEE
FIODOR DOSTOJEWSKI
BOB DYLAN
THOMAS STEARNS ELIOT
EWANGELIA wg ŚWIĘTEGO MARKA
EWANGELIA wg ŚWIĘTEGO ŁUKASZA
IZABELA FIETKIEWICZ-PASZEK
ALLEN GINSBERG
JAN WOLFGANG GOETHE
HENRYK GRYNBERG
ZBIGNIEW HERBERT
SEAMUS HEANEY
HOMER
JAROSŁAW IWASZKIEWICZ
DOBROŚLAW JAKUBOWICZ
JAN PAWEŁ II
PIOTR JERSZOW
JAMES JOYCE
ICCHAK KACENELSON
WANDA KARCZEWSKA
JAN KOCHANOWSKI
IGNACY KRASICKI
KSIĘGA APOKALIPSY
KSIĘGA EZECHIELA
KSIĘGA HIOBA
KSIĘGA IZAJASZA
KSIĘGA JEREMIASZA
ANNA KAMIEŃSKA
JAN KASPROWICZ
KSIĘGA KATYŃSKA
KSIĘGA KOHELETA
MARIA KONOPNICKA
KORAN
KSIĘGA LICZB
KSIĘGA MĄDROŚCI
KSIĘGA PRZYSŁÓW
KSIĘGA PSALMÓW
KSIĘGA RODZAJU
KONRAD LORENZ
KSIĘGA WYJŚCIA

LISTA YAD VASHEM
ADAM MICKIEWICZ
CZESŁAW MIŁOSZ
MITY GRECKIE
SZYMON MOLENDĄ
MSZAŁ
FRYDERYK NIETZSCHE
TADEUSZ NOWAK
AGNIESZKA OSIECKA
BOLESŁAW OSTROŁĘCKI
IGNACY JAN PADEREWSKI
TADEUSZ PETRYKOWSKI
PIEŚNI LEGIONÓW POLSKICH
PIEŚŃ NAD PIEŚNIAMI
RAINER MARIA RILKE
PIEŚŃ O ROLANDZIE
PLATON
POECI POWSTANIA WIELKOPOLSKIEGO
JERZY POPIEŁUSZKO
JEAN RACINE
TADEUSZ RÓŻEWICZ
TERESA RUDOWICZ
JULIUSZ SŁOWACKI
EDWARD STACHURA
LEOPOLD STAFF
WILLIAM SZEKSPIR
WISŁAWA SZYMBOWSKA
ŚWIADECTWA Z CZASU STANU WOJENNEGO
ŚWIĘTY JAN OD KRZYŻA
JULIAN TUWIM
JAN TWARDOWSKI
WILLIAM BUTLER YEATS
WSPOMNIENIA
O KSIĘDZU JERZYM POPIEŁUSZCE
RAFAŁ WOJACZEK
STANISŁAW WYSPIAŃSKI
ZEZNANIA OFIAR KOMUNIZMU
WIKTOR ZIELEŃCZYK
TEKSTY WŁASNE
84 ŹRÓDŁA

WAŻNIEJSZE WYDARZENIA

28 września 1992 – Powstał Teatr na Widoku
12 marca 1992 – premiera **Wrzasku**
kwiecień 1993 – spotkanie z poetą Aleksandrem Rozenfeldem
maj 1993 – Irena Jun (aktorka warszawskiego Teatru Studio Józefa Szajny) ze spektaklem **Ballady i romanse**
wrzesień 1993 – Teatr Wierszalin z **Turlajgrozkiem** w Kaliszu (IV LO wykupiło całą salę widowiskową w Centrum Kultury i Sztuki)

listopad 1993 – spotkanie z aktorami Teatru Ósmego Dnia Ewą Wójciak i Tadeuszem Janiszewskim po pokazie **Da capo ad infinitum**

grudzień 1994 – telewizja kaliska pokazała **I znów nad miastem ujrzę skrzydlate rumaki**

czerwiec 1995 – **Da capo ad infinitum** podczas La Strady

maj 1996 – **Sacrum** w Częstochowie

maj 1996 – **Da capo ad infinitum** w Poznaniu

marzec 1999 – Teatr Ósmego Dnia z **Piotunem** w IV LO

kwiecień – Janusz Stolarski z poznańskiego Teatru Polskiego ze spektaklem **Ecce homo**

czerwiec 2000 – **Conquest of paradise** w Preston

maj 2001 – **Martwe motyle** w Krakowie

maj 2001 – **Martwe motyle** we Wrocławiu

marzec 2003 – **I znów samotnie musiałem iść naprzód** w Sali Recepcyjnej kaliskiego Ratusza

maj 2003 – razem z aktorami Teatru Ósmego Dnia budujemy **Arkę**

wrzesień 2003 – **Dies irae** na scenie kameralnej Teatru im. Wojciecha Bogustawskiego

październik 2003 – **Łzy** w Sali Recepcyjnej kaliskiego Ratusza

maj 2004 – **Dies irae** we Wrocławiu

czerwiec 2004 – **Nadzieja** w Erfurcie

październik 2004 – **Wieża** w Erfurcie

grudzień 2004 – **Z Księgi Wyjścia** w Warszawie

maj 2005 – spotkanie z Mariuszem Gołajem, współzałożycielem i głównym aktorem Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice”

czerwiec 2005 – **Babel** podczas La Strady

sierpień 2005 – **Exodus** na dużej scenie Teatru im. Wojciecha Bogustawskiego

kwiecień 2007 – **Lekcja 3, czyli wygnani z raju** na scenie kameralnej Teatru im. Wojciecha Bogustawskiego

listopad 2007 – ukazała się książka **Suma. Piętnastolecie Teatru na Widoku**

grudzień 2008 – **Plac Wolności** w sali widowiskowej Centrum Kultury i Sztuki

maj 2009 – współorganizacja wystawy Ryszard Cieślak. Aktor Teatru Laboratorium. Główna Biblioteka Publiczna w ramach obchodów Roku Grotowskiego. Ukazała się książka **Grotowski-Cieślak. Spojrzenia**

grudzień 2009 – **Adama Mickiewicza Dziadów część II** w kaliskich podziemiach

marzec 2012 – **Była tu kiedyś ulica Złota** w KTW



Zaraza – 2022

czerwiec 2012 – nagranie filmowe **Tory**. Kopie znajdują się w Muzeum Historii Żydów w Nowym Jorku i Yad Vashem w Jerozolimie

czerwiec 2014 – **Lacrimosa** w kościele Opatrzności Bożej

wrzesień 2015 – **Ofiarowanie** na scenie kameralnej Teatru im. Wojciecha Bogustawskiego

listopad 2015 – **Świt** w Linzu

grudzień 2015 – **Świt** w Barcelonie

czerwiec 2018 – **Obrona Sokratesa** w sali widowiskowej Centrum Kultury i Sztuki

październik 2018 – **Jerusza-Szalom** w Zamku w Gołuchowie

maj 2020 – **Zaraza** w Zamku w Gołuchowie

Maciej Michalski

Scena TAM 2 – niełatwe początki

Scena TAM-2 powstała w marcu 1993 roku. Dla członków zespołu nie był to jednak początek pracy artystycznej, gdyż trzy lata wcześniej, gdy byli jeszcze uczniami Szkoły Podstawowej nr 18 w Kaliszu, zapisali się do koła teatralnego, które założył **Maciej Michalski**, nauczyciel języka polskiego i instruktor teatralny.



Niestety, po dwóch latach zabrakło funduszy na prowadzenie kół zainteresowań i zajęcia pozalekcyjne trzeba było zakończyć. Z pomocą przyszła kierowniczka Klubu Osiedlowego KSM przy ul. Serbinowskiej, zaproponowała przeniesienie sceny szkolnej w mury swojego ośrodka. Dzięki temu młodzi aktorzy mogli wystawić kolejną premierę (*Szkoła, moja szkoła* wg scenariusza Michalskiego) już w nowej siedzibie. Na spektakle

przychodziło bardzo dużo ludzi. Ustalono wówczas, że koło teatralne należy przekształcić w teatr młodzieżowy, przyjmując do współpracy utalentowanych młodych ludzi również spoza osiemnastki i rozpocząć zajęcia warsztatowe z emisji głosu, plastyki ruchu scenicznego, tańca, recytacji wierszy i gry aktorskiej. Wszyscy członkowie nowego już zespołu zaakceptowali zaproponowaną przez swojego lidera nazwę TAM 2: „tam”, bo jest to zaimek

wskazujący (np. na konkretny temat, problem, nie zamierzano bowiem pokazywać sztuk bez własnej interpretacji), ponadto „TAM” można uznać za skrótowiec: Teatr Autorski Młodych; natomiast cyfra „2” oznacza drugi etap pracy, już nie w ramach koła czy sekcji, ale regularnych i wielogodzinnych warsztatów oraz prób.

Pierwszym przedstawieniem pod szyldem TAM 2 była inscenizacja *Dziś gramy „Dziady”* wg II części *Dziadów* Adama Mickiewicza (19.03.1993). Przychylne recenzje, które po premierze ukazały się w lokalnej prasie, przyciągnęły do sali przy ul. Serbinowskiej rzeszę uczniów szkół podstawowych i liceów, a także liczną grupę polonistów uczestniczących w warsztatach metodycznych ówczesnego Wojewódzkiego Ośrodka Metodycznego. W sumie *Dziady* wystawiono 33 razy.

Także w kolejnych latach Scena TAM 2 zaprosiła publiczność na kilka interesujących przedstawień, m.in. na program poetycki pt. *Między nami nic nie było* powstały na kanwie erotyków Adama Asnyka (1994), *Oni też czekają na Godot* wg Czekając na Godota Samuela Becketta (1995), *Na jagody* Marii Konopnickiej (1997), *Emigrantów* Sławomira Mrożka (2002 i 2007), *Spotkanie z Panem Cogito* wg liryków Zbigniewa Herberta (2004) oraz *Inspektora* na motywach Rewizora Mikołaja Gogola (2006).

Młodzi aktorzy z TAM 2 sprawdzili swoje umiejętności również w spektaklach kabaretowych, tu wypada wspomnieć o trzech częściach *Stołów, stolików, stoliczków* (1994, 1995, 1997) czy *Zielonych emigrantach* (2002). Teksty do tych programów układali sami członkowie zespołu i to nierzadko improwizując w trakcie występów.

Od 1995 roku TAM 2 regularnie wystawia w styczniu spektakle dla Wielkiej Orkiestry Świątecznej Pomocy, poza tym prezentuje prace sceniczne na zamówienie różnych instytucji i stowarzyszeń, np. *Na jagody* Konopnickiej przygotowano w plenerach gołuchowskiego parku dla Muzeum Leśnictwa, natomiast program *Między nami nic nie było* uświetnił przed laty jubileusz Stowarzyszenia Wychowanków Gimnazjum i Liceum im. Adama Asnyka.

Piętnastolecie TAM 2 uświetniono inscenizacją *Małego Księcia* wg powieści Antoine’a de Saint – Exupéry’ego. Wybrano dzieło niezwykle ważne w dziejach światowej literatury, a przy tym bardzo popularne zarówno wśród dorosłych, jak i dzieci.

Kolejne premiery jeszcze bardziej rozstawiły młodzieżowy zespół z Kalisza. Na antenie ogólnopolskiej wspomniano o nowym odczytaniu i wystawieniu II części *Dziadów* Adama Mickiewicza, które zagrano w listopadzie 2009 w podziemiach w centrum miasta. Oryginalne miejsce i gra aktorska sprawiły, że nawet publiczność z innych miast przyjeżdżała do grodu nad Prosną, by obejrzeć to wyjątkowe przedstawienie.

Do historii TAM 2 przeszło też monumentalne widowisko *Wybaczyć Kainowi* zrealizowane przy wsparciu chóru akademickiego Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza oraz filharmoników kaliskich. Łącznie zaprezentowało się na scenie – a właściwie dwóch scenach, bo program grano w dwóch halach sportowych Szkoły Podstawowej nr 18 w Kaliszu – ponad stu wykonawców.

Sławę zespołowi przyniosła też adaptacja sceniczna *Nadзору Geneta* wg *Ścisłego Nadzoru* tegoż autora. Spektakl zrealizowano w czerwcu 2008 z więźniami kaliskiego zakładu karnego, tam też wystawiano spektakle, które cieszyły się ogromnym zainteresowaniem nie tylko u kaliszan.

Niektórzy z zespołu TAM 2 związali się profesjonalnie z teatrem, filmem czy estradą, należy tu wymienić: **Martę Kościelak, Elżbietę Kwintę, Annę Linkowską, Tomasza Wasiaka i Jakuba Wieczorka**, który regularnie występuje w stołecznym Teatrze Polonia Krystyny Jandy. Ponadto wielu członków TAM 2 związało się z oświatą, są to: **Andrzej Ewiak, Sylwia Gruszka, Ewa Ozdowska-Bartczak, Ewelina Marciniak, Natalia Nowicka, Magdalena Zydorek-Noskowska**.

Okolo 2010 roku Scena TAM 2 podzieliła się na dwie grupy: pierwsza zainicjowała powstanie Niepublicznego Teatru Impresaryjnego TAM 2, druga Stowarzyszenie Inicjatyw Teatralnych „Mundi”. Do współpracy z dwoma awangardowymi scenami dołączył Teatr Na Widoku **Włodzimierza Garsztki**. Wspólne przedsięwzięcia trzech zespołów stały się na tyle popularne i cenione przez kaliszan, że działają do dziś. Warto wspomnieć choćby o programie poetyckim *Z kamienia i chmury* wg liryków Zbigniewa Herberta, przedstawieniu *Kalisz – Jerusza Szalom* nawiązującym do zniszczenia najstarszego grodu w Polsce w 1914 roku. Dodajmy, że spektakl ten zagrano 5 października 2018 roku w plenerach gołuchowskiego zamku. Tam też cztery lata później wystawiono program zatytułowany *Zaraza* poruszający problem prześladowania kobiet w świecie islamu oraz w czasach inkwizycji.

Obecnie oprócz wymienionych już osób członkami zespołu są: **Izabela Brukowska, Sergiusz Gotyski, Wiktor Góral, Paweł Siemiński, Jerzy Szukalski** (nestor kaliskich recytatorów), **Maria Włodarczyk, Aleksandra Wojtaszak, Adrianna Zdyb**.

Dotychczasowa działalność kaliskich teatrów amatorskich, których źródła sięgają pracy u podstaw, w murach szkolnych, na pewno nie może zostać zapomniana. Szkoda tylko, że sztuka teatralna jest sztuką ulotną. Gdy kurtyna opada i tytuł schodzi z afisza, wtedy jedynym świadectwem działań artystycznych pozostają fotografie, rejestracje filmowe, kostiumy, rekwizyty i przede wszystkim zapisane słowo.

Włodzimierz Garsztka

Labirynt

Dawno, dawno temu na Krecie powstał ogromny labirynt. Zbudował go, znamy w całej Grecji, budowniczy Dedal. W labiryncie mieszkał Minotaur – potwór o ciele człowieka i głowie byka. Minos zamknął potworowego syna w labiryncie. W przypiływie litości postanowił jednak, że będzie składał potworowi ofiary z młodych Ateńczyków.

I tak co roku na wyspę przyplływała ateńska łódź. A na niej siedmiu mężczyzn i siedem kobiet, którzy wchodzili do labiryntu i nigdy już z niego nie wychodzili.

Aż w końcu Tezeusz przyplłynął na Kretę. Postanowił uwolnić swój lud od przymusowej krwawej daniny i zabić Minotaura. Los chciał, że w odważnym młodzieńcu zakochała się królewska córka, Ariadna. Chcąc ocalić Tezeusza, dała mu kłębek nici i poradziła, co ma zrobić. Gdy Tezeusz znalazł się w labiryncie, przywiązał nić do wejścia. Poleciał pozostałym, aby na niego czekali. Sam natomiast zagłębił się w sieć korytarzy, rozwijając kłębek. Gdy w jednej z sali spotkał Minotaura, stoczyli ciężką walkę. W końcu Tezeusz skrzył potworowi kark i wrócił do wyjścia, zwijając nić.

*Opowieść o teatrze i życiu
w przestrzeni
w trzydziestu odsłonach
z osobami
od Wrzasku do Pieśni nad Pieśniami
poprowadzona
na lata rozpisana
w labiryncie*

Osoby

Sokrates, Sędziowie, Gawieź, Ludzie, Zmywacz połów, Prorokini-Oszustka, Wariatka, Tłumek, Widząca skrzydlate rumaki, Wróżbita-Oszust, Pielęgniarki, Król-Oszust, Przewodnik-Oszust, Trzymająca wizerunek, Posiadaczka, Chłopak, Autor dzieł poczytnych, Kreatorka, Kreator, Śmierć, Szczęściarz, Impresario, Oni, Belfer, Artaud, Claudel, Einstein, Młodzi Polacy, Konkwistadorzy, Sarmaci, Kobieta, Mężczyzna, Uczennice, Artysta, Belfer-Oszust, Ojciec, Przechodnie, Uczony, Przewodnik, Motyle, Budowniczy, Przebierańcy, Tragarze, Modelki, Mężczyźni, Kelner, Balowicze, Sprzątacze, Bagażowy, Oblubieniec, Oblubienica, Weselnik, Konie Apokalipsy, Charon, Świniarz, Świnie, Szatniarz, Nędzarze, Animator, Adam, Ewa, Włóczędzy, Człowiek, Nauczycielka, Wyścizkowicze, Wieśniacy, Danił, Gawryło, Wania, Garbusek, Starosta, Car, Lud, Ochmistrz, Kucharz, Kordian, Laura, Dozorca, Wioletta, Papież, Obłąkani, Doktor, Wariaci, Wielki Książę, Strażniczka Tory, Kain, Abel, Noe, Lagerfuehrer, Abraham, Izaak, Mojżesz, Helena, Trojanie, Agamemnon, Ifigenia, Klitajmestra, Atena, Hektor, Patrokles, Achajowie, Achilles, Tetyda, Hefajstos, Andromacha, Kasandra, Fatszywy prorok, Prawdomówny prorok, Wspólnota, Dziad, Baby, Książdz, Pracze, Pracze, Weselnicy, Łazarz, Człowiek w czarnej pelerynie, Strażnicy pamięci, Tomasz, Szperający w śmietnikach, Człowiek z dzbanem złotych monet, Dwóch niosących krzyże, Kaznodzieja, Wojownicy, Obłąkany, Dowódca armii, Zarządca stołu, Tancerze, Piastunki, Roland, Marsyl, Podróżnicy, Ślepiec, Drużbowie, Panny Młode, Lektorka, Woźnica, Dunka, Banko, Żmije-Lady Makbet, Dwie lektorki, Postać w czarnym płaszczu, Kustosz, Dwaj, Roza Ejchler, Hendusia Himelfarb, Pola Lifszyc, Sonia Nowogródzka, Arie Wilner, Anioł Śmierci-Strażniczka drzwi

Włodzimierz Garsztka

Przedstawienia Teatru na Widoku

Tak się zaczyna. Sokrates stoi przed sądem w przestrzeni-aporze pustego jeszcze miasta. Czekają. Sędziowie jeszcze śpią. Wroga gawiedź przewala się

Wrzask

widowisko
z tekstami
Platona i Bursy

aktorzy

Agnieszka Białoń, Agnieszka Chęcińska,
Piotr Hofman, Grzegorz Kopeć, Beata Kuczyńska,
Magdalena Likus, Piotr Olichwer,
Michał Patynowski, Bożena Tomczak,
Tomasz Witczak, Monika Zarębska

układ scen i aranżacja przestrzeni
Włodzimierz Garsztka
Grażyna Sakowicz-Garsztka

1993

z boku na bok. Ta cisza zwiastuje nieuchronny **wrzask**. Agora nadal jest pusta. Sprzymierzeni z sobą wrogowie ukryli się w swoich domach, bo tam bezpiecznie. Nie wiadomo, do czego zdolny jest ten szaleniec, który psuje młodzież i państwowych bogów nie uznaje. Te domy to płyty ze sklejek, wężkie tarcze obronne. Wrogowie wyłaniają się, ale widać tylko ich głowy. Nadal nie czują się bezpieczni, chociaż tylu ich przeciwko jednemu. Rozpoczyna się sądzenie. Padają zarzuty. Najbardziej zajadły oskarżyciel nieco bełkocze, jakby nie wytrzeźwiał jeszcze po wczorajszej uczcie. Inny ma czkawkę, chyba też z tego samego powodu. Mówią coraz bardziej podniesionymi głosami, które przechodzą we **wrzask**, stają się agresywnymi. Dostownie wypływają z siebie potok nienawiści. Co może temu **wrzaskowi** przeciwstawić ten ubogi człowiek, ateński włóczęga, wyszydzony wędrowny nauczyciel? Prawdę, skoro została odrzucona? Uczciwość, skoro nie jest ona w cenie? Skromność, skoro dowodzi ona słabości? Honor, skoro oni dawno go już utracili? Mądrość głupocie? Wiedzę nieuctwu? Miłość do miasta, które go znienawidziło? Oskarżenia mnożą się, gawiedź wtóruje im wymachując pięściami. Może w tym nienawistnym tłumie oskarżycieli są obrońcy sądzonego, ale ukryli się poza plecami nienawistnego tłumy, Bo ją się o swoje życie, co jest całkowicie zrozumiałe. Mają zbyt wiele do

stracenia, nie będą ryzykować. Zawsze znajdą dla siebie jakieś wytłumaczenie. Po co narażać swoje życie dla człowieka, który i tak jest już skazany. Sokrates mówi spokojnie, nie okazuje strachu, co jeszcze bardziej roz-
wściecza wrogów. Wygwizdują go, zagłuszają tupaniem i wyciem. Nie mogą doczekać się końca sądzenia, chcą to jak najszybciej mieć za sobą, bo cała ta sprawa jest dla nich niewygodna. Poza tym czas ucieka, a oni mają różne plany na dzień, który dopiero się zaczął. Nie mogą więc długo zaprzętać swoich głów człowiekiem, który nic dla nich nie znaczy. **Wrzask** osiąga swoje apogeum i wtedy ściany domów chwieją się. Sokrates zostaje skazany na śmierć. Ściany domów jeszcze bardziej się chwieją. Ich mieszkańcy podtrzymują je jeszcze, resztkami sił. Sokrates odchodzi, aby dokonano się to, co od początku było przesądzone. Słyszysz za sobą obraźliwe słowa. Gdy opuszcza agorę, domy rozpadają się. Pozostają tylko ruiny. Jego oskarżyciele uciekają.

Stalowa Wieża. Na jej przęsłach, niby na piętrach domu, siedzą Ludzie. W dole pod nimi Zmywacz podłogi wykonuje swoją pracę. Ci na piętrach rozmawiają o codziennych sprawach i planach na dzień, który właśnie nastąpi. Mówią coraz szybciej i głośniejszym głosem, przekrzykują się wzajemnie. Zeskakują lub schodzą ze swoich pięter.

Biegają beztładnie po przestrzeni, potracają się wzajemnie, po czym wybiegają z przestrzeni. Już ich nie ma, pozostał tylko Zmywacz zastygły w bezruchu. Ci z pięter

powracają z opuszczonymi głowami i wchodzi do wnętrza Wieży. Tam ślaniają się na nogach, czepiają przęsła, aby nie upaść. Wreszcie zamierają w bezruchu. Zmywacz ożywia się i znów podejmuje swoją pracę. Zastygli w bezruchu powoli ożywiali się. Wtedy w bezruchu zastyga Zmywacz. Ożywieni, kolejno wychodzą z Wieży, kaszląc, krztusząc się, jakby tykali powietrze, którego wcześniej widocznie im zabrakło. Zmywacz ponownie podejmuje swoją pracę. Kobieta z Wieży wchodzi na jej szczyt i obwieszcza, że ma moc spełnienia wszelkich życzeń, bo miała cudowne widzenie. Każde życzenie spełni się już następnego dnia. Chętnych nie brakuje, a życzenia są bardzo wygórowane. Mieszkańców Wieży ogarnia entuzjazm. Powracają na swoje piętra i zasypiają. Kiedy budzą się następnego dnia są rozczarowani, bo ich życzenia nie spełniły się. Szukają w Wieży Prorokini, ale jej nie znajdują, bo jej piętro jest puste. Mieszkańcy Wieży zeskakują lub schodzą ze swoich pięter. Wybiegają z przestrzeni. Wracają, wlokąc za sobą Prorokinię, wykrzykując, że to Oszustka. Wpadają we wściekłość, jednak do zbrodni nie dochodzi, bo nagle jedna z kobiet obwieszcza, że zobaczyła lecące nad miastem skrzydlate rumaki. Mieszkańcy Wieży uznają ją za Oszustkę albo Wariatkę. Zapomnieli już o fałszywej Prorokini i teraz ich gniew skupia się na Widzącej skrzydlate rumaki. Zmywacz przerywa swoją pracę i wychodzi z Wieży. Przepędza rozszalały Tłumek mokrą szmatą i Widzącą skrzydlate rumaki zabiera do Wieży. Teraz razem myją podłogę. Rozszalały Tłumek nie ustępuje. Chce wtargnąć do Wieży, są wściekli, ale wszyscy odbijają się od niej i upadają na podłogę. Zmywacz widzi lecące nad miastem skrzydlate rumaki. Leżący na podłodze powoli podnoszą się i patrzą w górę, jakby również oni chcieli dostrzec te rumaki, ale ślepną i popadają w chaos. Biegają po przestrzeni, odbijają się od siebie. Każdy staje się dla każdego jakby ścianą **labiryntu**. Zamierają w bezruchu, patrząc w górę. Zapada ciemność.

I znów nad miastem ujrzą skrzydlate rumaki

teksty własne,
cytaty z K.K. Baczyńskiego
i Cz. Miłosza

aktorzy
Magdalena Budzyń, Agnieszka Chęcińska,
Anna Gałczyńska, Magdalena Kaźmierczak,
Beata Kuczyńska, Magdalena Likus,
Tomasz Mażuchowski, Magdalena Nowak, Katarzyna
Polowczyk, Agnieszka Raubo, Emilia
Sitarz, Agata Wypych, Monika Zarębska

aranżacja działań i przestrzeni
Włodzimierz Garsztka
Grażyna Sakowicz-Garsztka

1994

Ludzie w białych koszulach jakby szatach niewinności, zachwycają się sobą. Padają sobie w ramiona. Obwieszczają, że są szczęśliwi. Ich entuzjazm słabnie i już tylko szepczą z pochylonymi głowami. Drapią się po białych koszulach, jakby one przeobraziły się w siermiężne wory. Wchodzi Wróżbita z ze stolikiem i talią kart. Obwieszcza, że każdemu może przepowiedzieć jego los. Chętnych nie brakuje, a przepowiednie są bardzo optymistyczne. Ludzie w białych koszulach są zachwyceni i powtórnie obwieszczają swoją szczęśliwość. Znów padają sobie w ramiona i znów entuzjazm słabnie. Białe koszule powtórnie przeobrażają się w siermiężne wory. Nazywają Wróżbitę Oszustem i kopniakami przepędzają

Da capo ad infinitum

cytaty z Księgi Rodzaju, Księgi Koheleeta,
Objawienia św. Jana, Iliady, Z. Herberta
teksty własne

aktorzy

Magdalena Budzyń, Agnieszka Chęcińska,
Anna Gałczyńska, Ismena Garsztka, Piotr Gramont,
Magdalena Kaźmierczak, Beata Kuczyńska,
Magdalena Likus, Anna Marszałek,
Tomasz Mażuchowski, Magdalena Nowak,
Marcin Nowak, Katarzyna Polowczyk,
Agnieszka Raubo, Sylwia Róg, Emilia Sitarz,
Mateusz Walczak, Agata Wypych, Monika Zarębska

aranżacja działań i przestrzeni

Włodzimierz Garsztka
Grażyna Sakowicz-Garsztka

1995

z przestrzeni. Wybiegają za czarne wrota, które będą się otwierać przed wyjeżdżającymi na wózku pchanym przez Pielęgniarki. Każdy na wózku jest Ulepszaczem świata, każdy ma na to swoją receptę. Kiedy za ostatnim z Ulepszaczy zamykają się czarne wrota, słychać spoza nich już tylko bełkot. Wybiegają spoza czarnych wrót, popadają w chaos, odbijają się od siebie, jakby napotykali na ściany **labiryntu**. Wchodzi Król w purpurowej szacie i zapowiada nastanie królestwa powszechnego szczęścia. Po raz kolejny ludzie w białych koszulach obwieszczają, że są szczęśliwi i po raz kolejny ich entuzjazm słabnie, a białe szaty przeobrażają się w siermiężne wory. Nazywają Króla Oszustem i kopniakami przepędzają z przestrzeni. Wchodzi Przewodnik i proponuje podróż na wyspy, które są rajem na ziemi. Nazywa je wyspami wiecznej szczęśliwości. Chętni są wszyscy i popadają w entuzjazm. Niosą Przewodnika na rękach. Czekają na zapowiadaną podróż, ale Przewodnik nie przychodzi. Zaczynają go szukać, znajdują i wciągają w przestrzeń. Nazywają Przewodnika Oszustem i kopniakami przepędzają z przestrzeni. Wchodzi Prorok i zapowiada powszechne szczęście, które spłynie z nieba. Na wpatrzonych w niebo spada sieć, w której się miotają. Prorok nadal głosi swoje przepowiednie. Spętani w sieci **wrzeszczą** z bezsilności. W końcu uwalniają się. Nazywają Proroka Oszustem i kopniakami przepędzają z przestrzeni. Podnosi się kurtyna, za którą

ukazują się wysokie schody. Ludzie w białych koszulach znów się drapią, a potem chcą sięgnąć z siebie te koszule, ale to im się nie udaje. Przepychają się, bo każdy chce być pierwszym wchodzącym. Powstaje chaos. Wyłaniają się z niego i wchodzą po schodach, ciągle się drapiąc. Kiedy dochodzą do szczytu schodów, spadają w dół **wrzeszcząc**.

Przychodzą nie wiadomo skąd. Jest ich czworo. Wnoszą różne przedmioty: drzwi, okno, lichtarz ze świecami, chleb, wizerunek twarzy Chrystusa na białym płótnie, biały obrus. Wydają się zaskoczeni swoją nagłą obecnością w przestrzeni, której wcześniej nie znali. W milczeniu podejrzliwie spoglądają na siebie. Wreszcie zaczynają kolejno mówić, jakby chcieli się sobie przedstawić. To strzępy pamięci zachowane z tego, co kiedyś w ich życiu było. Płacz, śmiech, powaga, ironia, drwina przeplatają się z sobą, jakby chcieli wyrzucić z siebie to wszystko, co wcześniej grzęzło im w gardłach, nie pozwalając na spokojny sen. To jakieś szczątkowe sprawozdanie z życia, może rodzaj pokuty. To, co mówią, urywa się. Obchodzą kilkakrotnie przestrzeń z przedmiotami, które przynieśli. Zaczynają je do siebie przymierzać, ale nic do siebie nie pasuje. Chcą opuścić przestrzeń, aby każdy poszedł w swoją stronę, ale w ostatniej chwili wracają do siebie i znów podejmują swoje opowieści. Urywają je i przedmiotom, które przy-

Dom

teksty własne

aktorzy

Agnieszka Chęcińska, Anna Gałczyńska,
Magdalena Kaźmierczak, Anna Marszałek,
Konrad Seydak, Monika Struglińska

układ scen i aranżacja przestrzeni
Włodzimierz Garsztka

1997

nieśli, nadają nazwy. Powtarzają je wielokrotnie, jakby chcieli utrwalić je w pamięci. Wybucho radość, wirują w tańcu z przedmiotami uniesionymi ponad głowami, wykrzykując chóralnie: dom. Zaczynają budować, ale drzwi i okna nie można wstawić, bo nie ma ścian. Lichtarza ze świecami nie ma na czym postawić, bo nie ma stołu. Tylko wizerunek Chrystusa na białym płótnie nie stawia oporu, bo można go trzymać na wyciągniętych rękach. Także chleb. Troje pada przed wizerunkiem na kolana, ale zaraz Trzymająca wizerunek zwija go i tuli do siebie, jakby chciała pokazać, że on tylko do niej należy. Wywołuje to gniew w pozostałych. Wydierają wizerunek z rąk jego Posiadaczki i następnie wydierają go sobie wzajemnie. Wybucho kłótnia, o to, kto jest godny dostąpić Chrystusa, a kto jest niegodny. **Wrzeszczą**. Po dłuższej przepychance dochodzą do porozumienia: wizerunek jest wspólny i będą go sobie co jakiś czas wzajemnie przekazywać. Podejmują przerwana wcześniej opowieść o sobie. Znów próbują budować dom i znów okazuje się to niemożliwe. Wreszcie, jak im się wydaje, znajdują rozwiązanie. Ściany nie są potrzebne, bo drzwi i okno można trzymać w rękach, podobnie jak obrus i lichtarz, a z wizerunkiem Chrystusa sprawa prosta, bo i tak jest trzymany. W ten sposób powstaje dom, ale Trzymający drzwi, okno, obrus, lichtarz, wizerunek szybko opadają z sił. Zniechęceni odchodzą. Każdy w swoją stronę. Nie kończą opowieści o sobie, którą wcześniej zaczęli.

Szczęściarz

teksty własne

aktorzy

Mikołaj Glapa, Monika Jochan, Dominik Kościelak,
Konrad Seydak, Jakub Szefer

Układ scen i aranżacja przestrzeni
Włodzimierz Garsztka

1998

Chtëpak gra na elektrycznej gitarze. Co jakiś czas przerywa, mówi o swoich marzeniach i znowu gra. Marzy o wielkiej karierze artystycznej, stawie, która świat rzuci mu do stóp. Wchodzi Autor książek poczytnych i przynosi chłtopakowi książkę o życiu i świecie ilustrowaną kolorowymi obrazkami. Autor roztacza przed chłtopakiem wizję takiego właśnie kolorowego życia, które jest na wyciągnięcie ręki, trzeba tylko po nie sięgnąć. Autor odchodzi chichocząc. Wchodzi Kreatorka wizerunku z wielkim lustrem i stawia je przed Chłtopakiem. On stroi przeróżne miny, które widać w odbiciu lustra. Kreatorka nie jest zadowolona i sama formuje mu wizerunek twarzy. Kreatorka odwraca się tyłem do Chłtopaka, zakłada maskę Śmierci i odchodzi chichocząc. Wchodzi Kreator mody, przynosi przeróżne ubrania, które Chłtopak przymierza. Kreator nie jest zadowolony i sam przydziela mu strój. Kreator odwraca się tyłem do Chłtopaka, zakłada maskę Śmierci i odchodzi chichocząc. Wchodzi Kreator imion artystom nadanym. Chłtopak proponuje różne imiona artystyczne. Kreator nie jest zadowolony i sam wyznacza Chłtopakowi imię – Szczęściarz. Kreator odwraca się tyłem do Chłtopaka, zakłada maskę Śmierci i odchodzi chichocząc. Wchodzi Impresario z propozycją podpisania kontraktu na wielkie światowe występy. Chłtopak podpisuje. Impresario jest zadowolony, odwraca się tyłem do Chłtopaka, zakłada maskę Śmierci i odchodzi chichocząc. Chłtopak pozostaje sam w przestrzeni. Gra. Wchodzą Kreatorzy i Impresario. Oklaskami wyrażają swój zachwyt. Chłtopak zaczyna odczuwać zmęczenie, ale Oni domagają się bisów. Chłtopak stania się na nogach, ale Oni nie ustępują. Chłtopak już nie gra. Wtedy Oni biegają po przestrzeni i wykrzykują nazwy wielkich miast, które miały wyznaczać trasę koncertową. Chłtopak podrywa się resztkami sił i chce do nich podbiec, ale Oni za każdym razem mu się wymykają. Chłtopak błądzi jak w **labiryncie**, a Oni się śmieją, dopóki on nie wybiegnie z przestrzeni. Impresario wnosi stół. Wszyscy czworo przy nim zasiadają. Szydzą z Chłtopaka, nie ukrywają, że świetnie zabawili się jego kosztem, podając się za tych, którymi nie są. Są zadowoleni z oszustwa, przechwalają się swoim sprytem i kpią z naiwności głupca. Impresario proponuje, aby oklaskami zwabić Chłtopaka i znów się zabawić. Propozycja zostaje entuzjastycznie przyjęta. Chłtopak **wrzeszcząc** wbiega w przestrzeń. Ma na twarzy maskę Śmierci. Wyciąga pistolet i po kolei zabija siedzących przy stole.

Przestrzenią jest szkolna klasa. Przed tablicą siedzą Uczniowie. Czekają na Belfra, który się spóźnia. Wreszcie wchodzi z teczka. Otwiera ją i długo czegoś w niej szuka. Wreszcie znajduje, czego szukał, co obwieszcza Uczniom jego triumfująca mina. Zapowiada, że

**Lekcja,
czyli pełen guślarstwa
obrzęd świętokradczy**

cytaty z:

Z. Herberta, A. Mickiewicza, T. Różewicza,
W. Szymborskiej, St. Wyspiańskiego

aktorzy

Mikołaj Glapa, Włodzimierz Garsztka, Monika Johan,
Dominik Kościelak, Magdalena Puchalska, Jakub
Szefer

układ scen i aranżacja przestrzeni
Włodzimierz Garsztka

1999

będzie to trudna lekcja. Wyjmuje z teczki książkę i czyta Romantyczność Mickiewicza. Uczniowie nie kryją swojego znużenia, ostentacyjnie ziewają. Niezrażony tym Belfer objaśnia istotę sporu pomiędzy klasykami i romantykami, racjonalistami i irracjonalistami. Kilka razy powtarza to samo. Wywołuje Uczniów i odpytuje ich, a oni coś szemrzą, co irytuje Belfra. Nastaje czas ogólnej niemożności. Przerywa go Uczennica, która wstaje z krzesła i zaczyna krążyć po przestrzeni, jakby kogoś lub czegoś szukała. Belfer jest zaskoczony i jednocześnie bezradny, bo nie jest przygotowany na takie zdarzenie. Pozostali Uczniowie śmieją się, pukają w czoła. Wydaje się, że ta Uczennica przeszła ze szkolnej zrutynizowanej rzeczywistości do rzeczywistości jakiejś innej i ona całkowicie ją pochłonęła. Upomnienia Belfra i narastający śmiech pozostałych uczniów zdają się wzmacniać w tej odmiennej jej dziwny stan. Krąży w przestrzeni coraz szybciej, obija się o krzesła i tablicę, ściany, których nie ma. Wydaje się zagubiona w **labiryncie** szkolnego świata. Belfer ma tego dość i przemocą sadza Uczennicę na krześle przed tablicą, na właściwym dla niej miejscu, utwierdzając swoją władczość. Teraz znów może kontynuować lekcję. Bohaterów Romantyczności wypisuje na tablicy, głośno ich nazywając. Słowo Karusia wprowadza Uczennicę w jej poprzedni stan, w jej labirynt odmienności. Belfer ciągnie ją za rękę na właściwe dla niej miejsce, ona

wyrywa się. Belfer nie ustępuje, zaczyna się szamotać, wreszcie Belfer przywiązuje Uczennicę do krzesła sznurkiem i w geście triumfu staje przed tablicą. Kontynuuje odpytywanie. Uczennica mówi coś niezrozumiale, można odnieść wrażenie, że z kimś rozmawia. Belfer zakleja Uczennicy usta i dalej robi swoje. Uczennica szamocze się na krześle. Belfer wyciąga zza tablicy czarne płótno i przykrywa nim Uczennicę, która na chwilę się uspokaja. Belfer, jak wcześniej, robi swoje. Uczennica znów się szamocze. Belfer wyciąga zza tablicy kij i kilkakrotnie uderza nim Uczennicę. Ona znów na chwilę się uspokaja. Belfer jak poprzednio. Uczennica przywiązana do krzesła, zakneblowana, przykryta biega po przestrzeni, obija się o innych uczniów i tablicę. Belfer wynosi Uczennicę z przestrzeni.

W pustej przestrzeni spotykają się Antoin Artaud, Camille Claudel i Albert Einstein. Każdy przynosi strzępy swojego życia, z przeszłości i teraźniejszości. Krążą po przestrzeni i opowiadają o sobie. Te dwa czasy mieszają się z sobą. Wzajemnie też sobie przerywają, wchodzą sobie w słowa. Artaud wyjawia swoje marzenia o stworzeniu teatru świątyni, Claudel dąży do osiągnięcia w sztuce doskonałości absolutnej, Einstein nie zamierza poprzestać na teorii względności. W tych opowieściach wielkie cele, jakie sobie postavili, przeplatają się z przyziemnością codziennego życia, w którym wyraźnie sobie nie radzą. W przestrzeni są tylko pozor-

Martwe motyle
(wersja I)

cytaty z:

G. Artauda, A. Dalbee, E. Einsteina
teksty własne

aktorzy

Mikołaj Glapa, Monika Jochan, Dominik Kościelak

aranżacja działań i przestrzeni
Włodzimierz Garsztka

1999

nie razem, bo każdy jest skupiony wyłącznie na sobie i ten drugi nic go nie obchodzi. Można odnieść wrażenie, że tylko w samotności potrafią być takimi, jakimi są. Zaczynają mówić coraz głośniejszym głosem, potem krzyczeć. Urywają swoje opowieści i wybiegają z przestrzeni. Wracają po dłuższej chwili. Każdy wnosi stół. Kładą się na stołach i zasypiają. Mówią w snach. Artaud śni, że stworzył teatr świątynię, Claudel, że osiągnęła w sztuce doskonałość absolutną, Einstein, że sformułował teorię wszystkiego. Nagle budzą się, zrywają się ze stołów i zastaniają się nimi. Zalega cisza. Teraz wychylają głowy zza stołów, ale gdy się spostrzegają, znowu się kryją. Powtarza się to wiele razy. Artaud stawia stół na podłodze i wchodzi na niego. Wygłasza mowę oskarżycielską przeciwko światu, który nie rozumie jego geniuszu. Kiedy skończył, znów ukrył się za stołem. Claudel i Einstein robią to samo, co Artaud. Powtórnie wychylają głowy zza stołów, ale gdy się spostrzegają, znowu się kryją. Zarzucają stoły na plecy i chodzą z nimi po przestrzeni, potrącają się stołami. Chodzą coraz szybciej. Już się nie potrącają, ale zderzają stołami. Wybuch awantura. Z trzaskiem stawiają stoły białym do podłogi. Wybiegają z przestrzeni i zaraz wracają ze stalowymi prętami. Wchodzą na leżące na podłodze stoły i prętami uderzają o ich metalowe nogi, najpierw cicho, potem coraz głośniejszym głosem. Trwa to dłuższą chwilę. Teraz opuszczają swoje stoły i wbiegają w stoły innych. Znów uderzają prętami w metalowe nogi stołów. Wyczerpani, kładą się w stołach. Zalega cisza. Leżąc, Ar-

taud, Claudel, Einstein znów podejmują swoje opowieści. Tym razem sobie wzajemnie nie przerywają, jeden zdaje się słuchać drugiego. Nie mówią już o przyziemności codziennego życia, oddają się wyłącznie swoim pasjom. Już nie oskarżają złego świata, ale wydają się z nim pogodzeni. Zapada ciemność.

To jedyne, jak do tej pory, nasze przedstawienie komiczne. Groteska i hiperbola były podstawą skonstruowania rzeczywistości ukazanej w krzywym zwierciadle. Tytułowym rajem jest Zachód, na podbój którego wyruszają Młodzi Polacy. W przestrzeni stoją trzy duże skrzynie. Na nich siedzą Konkwistadorzy, płci obojga. Zaczyna się od spiskowania: gdzie jechać, jak jechać, po co jechać, co sprzedać, co kupić, co przywieźć, co wywieźć, jak przywieźć, jak wywieźć – aby to wszystko jak najbardziej się opłacało. Konkwistador wyjmując ze skrzyni wielką mapę Zachodu z zaznaczonymi na niej najbardziej pożądanymi, z wielu względów, miastami zachodniego raju i rozwiesza ją. Konkwistadorzy kolejno do niej podbiegają zagarniając wybrane przez siebie miasta z mapy i tulą je do siebie, niemal popadają w euforię. Mapa zostaje schowana do skrzyni. Skrzynie zostają ze sobą zestawione i tak powstaje stół. Konkwistadorzy ze skrzyń wydobywają dziesiątki naczyń i stawiają je na stole. Rozpoczyna się uczta sarmacka na pożegnanie ojczystego kraju. Dwóch Sarmatów inscenizuje scenę pojedynku braci szlachty. Żrą, piją, śmieją się, wznoszą wiwaty.. Dwóch Sarmatów licytuje się, kto z nich więcej wypije jednym duszkiem. Obżarci i pijani, kłócą się z sobą, rwą do bijatyki. Wreszcie usypiają na stole. Ostatni, zanim zasnął, wygłosił pochwałę złotej wolności. Budzą się i znowu piją. Chwiejąc się na nogach, wrzucają naczynia do skrzyń. Muszą wytrzeźwieć, bo pora już do raju. Stół staje się statkiem i rozpoczyna się żegluga. Nudno jakoś, więc grają w karty, jeden spośród Konkwistadorów oszukuje i zostaje wyrzucony za burtę. Inny konkwistador okradł innego konkwistadora i też zostaje wyrzucony za burtę. Konkwistador kapitan zaleca się do Konkwistadorki, ale ona wyrzuca go za burtę. Ostatecznie wyrzuceni za burtę jakoś wgramolili się na statek. Dopłynęli do raju, ale jakoś tam dziwnie. Jedno wolno, innego nie wolno, trudno się w tym potapać. Konkwistadorzy śmieją się z nie ojczystych zwyczajów i mają je za nic. Naśmiewają się z głupich Niemców, głupich Anglików, głupich Włochów, głupich Francuzów, głupich Ruskich, chociaż Rosja nie leży na Zachodzie. Konkwistador kapitan obwieszcza, że jeżeli coś jest zakazane, to znaczy, że jest nakazane i na odwrót. Konkwistadorzy zaczynają poszukiwać tubylców, ale nie mogą ich znaleźć. W końcu znajdują jednego. Jest bardzo

Conquest of Paradise

teksty własne

aktorzy

Barbara Kisiel, Izabela Krawczyńska, Anna Molka,
Magdalena Puchalska, Daniela Szymczak,
Dominik Kościelak, Karol Zapart

reżyseria

Włodzimierz Garsztka

2000

przestraszony i wyjaśnia, że wszyscy inni uciekli, a jego zostawili, aby o tym powiedzieć przybyszom.

W przestrzeni stoją dwa stoły. Przez dłuższą chwilę zalega cisza. Wchodzą Kobieta i Mężczyzna. Krążą bez celu po przestrzeni. Kobieta czyni mężczyź-

Martwe motyle

(wersja II)

Cytaty z:

A. Artauda, A. Dalbee, Pieśni nad Pieśniami
teksty własne

aktorzy
Monika Jochan, Dominik Kościelak

aranżacja działań i przestrzeni
Włodzimierz Garsztka

2000

nie wymówki, ma do niego różne pretensje związane z codziennym życiem. Teraz Mężczyzna zachowuje się tak samo jak Kobieta. Potem ona znów zaczyna, a po niej on. Zaczynają się z sobą kłócić. On wychodzi z przestrzeni. Ona wygłasza dłuższy monolog, w którym opowiada o swoim zmarnowanym życiu. Kiedy w przestrzeń wchodzi Mężczyzna, Kobieta wychodzi. Teraz Mężczyzna opowiada o swoim zmarnowanym życiu. Kobieta powraca. Oboje bez celu krążą po przestrzeni. Kobieta kładzie się na stole. Mężczyzna nieco się ociąga, ale też kładzie się na drugim stole. Zasypiają. Kobieta we śnie ujawnia swoje pragnienia, po niej Mężczyzna. Kobieta wstaje ze stołu, sprawdza, czy Mężczyzna śpi i przez dłuższą chwilę mu się przygląda, po czym znów się kładzie. Mężczyzna powtarza zachowanie Kobiety. Kobieta budzi się i wstaje ze stołu. Zaraz po niej Mężczyzna robi to samo. Znów oboje bez celu krążą po przestrzeni. I znów Kobieta czyni Mężczyźnie wymówki, po niej on postępuje tak samo. Zaczynają się z sobą kłócić, po czym oboje jednocześnie opuszczają przestrzeń. Zalega cisza. Wracają do przestrzeni jako Antoin Artaud i Ca-

mille Claudel. Stawiają stoły pionowo blatami do siebie i kryją się w nich. Wyizolowani i odosobnieni. Jak w szpitalach psychiatrycznych, do których oboje trafili, albo jakichś kryjówek. Opowiadają o swoim życiu sztuką na pograniczu geniuszu i obłądki, także o pragnieniu miłości. W tym, o czym, mówią rozbrzmiewa wielkie cierpienie: i sztuka, i miłość nie przyniosły spełnienia i ostatecznie zostali uznani za szaleńców. Potem oboje stawiają stoły i kładą się na nich. Zasypiają. Oboje we śnie prowadzą dialog o swoich planach na przyszłość, w których urzeczywistnienie raczej nie wierzą. Budzą się, znów stawiają stoły pionowo blatami do siebie. Zalega cisza. Po dłuższej chwili zaczynają do siebie pukać, najpierw nieśmiało, potem natarczywie. Powoli wychodzą ze swoich kryjówek. Stają naprzeciwko siebie. Ustawiają stoły jeden na drugim. Artaud kładzie się na dolnym stole, Claudel na górnym. Rozmawiają ze sobą słowami *Pieśni nad Pieśniami*: o rozstaniach i powrotach, oczekiwaniach i niespełnieniach, potrzebie bliskości tego drugiego, miłości zespolonej z tęsknotą. Artaud, w ostatnich słowach rozmowy, wdrapuje się na górne łóżko. Obejmują się i śpiewają swoją pieśń o utraconym raju.

Ars nie było przedstawieniem. Było doświadczeniem teatralnym w działaniu. Doświadczać znaczy w tym przypadku: odczuwać. Odczuwać w grupie poprzez nawiązywanie między sobą relacji. W *Ars* nie ma słów. Jest ruch, gest, mimika. Wszystko to, co było przed słowami. Grupa Ludzi, którzy wyszli ze swojej realności, przychodzi na wyznaczone, nazwane, i, co ważne, zaakceptowane miejsce. Jakby wcześniej umówili się na to spotkanie, aby zbudować wspólnotę, nie rezygnując jednocześnie ze swojej indywidualności i odrębności. Ludzie wbiegają w przestrzeń i zamierają w bezruchu. Próbuje mówić, ale poruszają się tylko wargi, krtań nie może wydobyć głosu. Mówią językiem mimicznym i w ten sposób osiągają porozumienie. Tak będzie przed każdym i po każdym stadium *Ars*. Stadium oznacza element cyklu działań. W rytm tupania w podłogę tańczą. Potem biegną po przestrzeni, aby ją sobą wypełnić. Zbijają się w grupę w centrum przestrzeni, łącząc się nogami i rękami. Grupa rozpada się, odbiegają od siebie i zamierają w bezruchu. Po chwili biegną, każdy do każdego i znów odbiegają od siebie. Teraz ustawiają się w kolumnie i tupiąc, kilkakrotnie obchodzą przestrzeń gry. Upadają na podłogę i podnoszą się z niej. Znów zbiegają się w grupę w centrum przestrzeni. Grupa rozpada się. Teraz każdy tańczy w rytm własnego tupania w podłogę. Z odrębności rytmów wyłania się rytm wspólny. Taniec przeistacza się w bezładną bieżącinę po przestrzeni,

ARS

projekt kulturowy

realizatorzy

Magdalena Błaszczuk, Anna Bujko,
Karolina Chmielewska, Joanna Lis,
Małgorzata Machowczyk, Urszula Marczyńska,
Kalina Michocka, Emilia Olejnik,
Ewa Ozorowska, Justyna Pietrzak,
Marta Pinczewska, Justyna Prus,
Ewa Ścibisz

aranżacja przestrzeni i układ działań
Włodzimierz Garsztka

2001

ciągle we wspólnie wypracowanym wcześniej, rytmie. Zatrzymują się i zamierają w bezruchu. Siadają w kręgu na podłodze, na której dłońmi wystukują rytm. Każdy z osobna tańczy w kręgu, w sposób sobie właściwy i we własnym czasie. Znów beztadna bieranina po przestrzeni. Znów zbiegają się w grupę w centrum przestrzeni. Kłaskają w dłonie, każdy we właściwy sobie sposób. Wyklaskiwane rytmy własne przechodzą w rytm wspólny. Teraz każdy tupie w podłogę we właściwy sobie sposób. Wytupane rytmy własne przechodzą w rytm wspólny. Wspólny rytm wyklaskiwany i wytupany łączą się z sobą i inicjują wspólny taniec. Znów beztadna bieranina po przestrzeni. Kiedy biegają, każdy z osobna zatrzymuje się na dowolny czas i znów podejmuje to działanie. Teraz, biegając, zatrzymują się w tym samym czasie i jednocześnie znów podejmują działanie. Znów zbiegają się w grupę w centrum przestrzeni. Podskakują, odbijając się od podłogi. Obejmują się i nadal podskakują. Odbiegają od siebie i podbiegają. Znów odbiegają. W końcu wybiegają z przestrzeni.

Przestawienie otwiera monolog wygłoszony poza czasem realnym z „wysokości” ze skrzyń stojących w przestrzeni. To starzejący się Belfer przywołujący wydarzenia odległe, ale ciągle w nim żywe. Nie spełniły się jego oczekiwania, a przecież podporządkował im całe swoje życie. Opuścił go ten, który miał być prze-

wodnikiem na górę dostępną tylko dla wybranych. Przegrany, zbudował własną górę, z której zobaczył swoje złudzenia. Zeskakuje z góry na płaski świat, ale ciągle jeszcze się nie poddaje. Sięgając po magiczne sztuczki, przywołuje Mefistofelesa, aby on urzeczywistnił jego marzenia. Jego mocą buduje ze skrzyń bramę czasu. W przestrzeń wchodzi Uczennice. Siadają przed bramą czasu i opowiadają o swoich dziecięcych marzeniach. Do drewnianej skrzynki wrzucają, wydobywane z kieszeni, różnobarwne koraliki. Stają się one kluczem do otwarcia bramy czasu. Belfer ukradł im ich dziecięcą wrażliwość o wyobraźni i próbuje to dla siebie wykorzystać. W tym celu również przechodzi przez bramę czasu i chce przemienić Uczennice w ptaki i w ten sposób stworzyć swoje dzieło sztuki, aby udowodnić sobie, że nie jest tylko prowincjonalnym Belfrem, powtarzającym na nudnych lekcjach wyuczone regułki, ale wielkim Artystą. Jednak jego wysiłki są daremne. Nie ma mocy Mefistofelesa, którego przeklina. Może już tylko użalać się nad swoją klęską. Nagle Uczennice przemieniają się w przekupki. Kupczą swoim dzieciństwem. Belfer demontuje bramę czasu i otwiera skrzynie, do których przekupki wchodzi w korowodzie. Belfer wyjaśnia, że to otchłań, w której ma dokonać się oczyszczenie. Z niej wyłaniają się Uczennice, ale już odmienione. Wypowiadają swoje gorzkie żale adresowane do Belfra i nazywają go Oszustem. Oszukane i osamotnione, błądzą w przestrzeni niby w **labiryncie** czasu, który został im

Lekcja 2, czyli Świat

cytaty z:

Cz. Miłosza, J. W. Goethego

teksty własne

aktorzy

Aleksandra Adamczewska, Anna Bujko,
Karolina Chmielewska, Włodzimierz Garsztka,
Paulina Golańska, Joanna Lis,
Małgorzata Machowczyk, Kalina Michocka,
Emilia Olejnik, Ewa Ozorowska,
Grażyna Sakowicz-Garsztka

aranżacja przestrzeni i układ scen

Włodzimierz Garsztka

Grażyna Sakowicz-Garsztka

2002

odebrany. Nie potrafią się uwolnić od skazania na błądzenie. Belfer przemienia się w Ojca i nawołuje zabłąkane Uczennice. Zapewnia je, że gwarantuje im opiekę i bezpieczeństwo. Znów ze skrzyń buduje bramę czasu. Przechodzi przez nią i wymachując rękoma, próbuje fruwać, ale za każdym razem upada na podłogę. Uczennice śmieją się z Belfra nieudanego Artysty, a potem wpadają w złość. Belfer zachęca Uczennice, aby przeszły przez bramę czasu. One próbują to zrobić, ale za każdym razem upadają na podłogę, bo ta brama jest dla nich ostatecznie zamknięta. Belfer próbuje przejść przez bramę, aby powrócić do Uczennic, ale ta brama również dla niego jest ostatecznie zamknięta.

Przestrzenią jest ulica i przyległa do niej otwarta brama starej kamienicy. W tej przestrzeni przed bramą stoi skrzynia. Za nią drewniane stelaże wyobrażające krzyże. Z gromady widzów wybiegają Przechodnie. Przeciskają się przez gromadę i wbiegają w przestrzeń, a potem wybiegają z przestrzeni. Powtarza się to kilka razy. Kiedy wbiegają w przestrzeń po raz ostatni, tańcząc, wykrzykują: motyle. Ruchami ramion naśladują lot motyli. W przestrzeń wkracza Uczony w wojskowej czapce z lupą, bada przestrzeń i stwierdza autorytatywnie, że żadnych motyli tutaj nie widzi. Odchodzi, śmiejąc się Przechodnie wydobywają ze skrzyni wielobarwne tiule i zawieszają je na stelażach, tańczą wokół nich wykrzykując: motyle. Powraca Uczony w wojskowej czapce i dowodzi, że od kilkudziesięciu lat mieszka w tej kamienicy, ale nigdy żadnych motyli tutaj nie widział. Nazywa to wszystko bzdurą i dziecinadą. Zapowiada, że zaprowadzi tutaj porządek, bo porządek musi być, a owe motyle to bzdura i dziecinada. Podkreślając swoją stanowczość, **wrzeszczy** wyrażając zaciśniętą pięścią. Motyle kryją się za pokrytymi różnobarwnymi tkaninami stelażami. Kiedy Uczony w wojskowej czapce odszedł, Przechodnie tańczą z przybranymi stelażami i wykrzykują słowa: *wolność, prawda, godność, piękno, miłość*. Przewodnik Przechodni obwieszcza założenie królestwa motyli. Uczony w wojskowej czapce **wrzeszczy**, że nigdy na to nie pozwoli, a za nieposłuszeństwo grozi surowa kara. Przechodnie, już teraz Motyle, porzucają przybrane stelaże i kryją się w bramie. Po dłuższej chwili wybiegają z niej, podnoszą z bruku porzucone wcześniej przybrane stelaże i znów z nimi tańczą, wykrzykując: *wolność, prawda, godność, piękno, miłość*. Powraca Uczony w wojskowej czapce z czarną kukłą przypominającą demona z napisami: *przemoc, gwałt, rasizm, zbrodnia* i batogiem zagania Motyle do bramy. Podnosi w geście triumfu obie ręce do góry i oznajmia: ja tutaj rządzę. Zrzuca ze stelaży wielobarwne tiule i zawiesza

na nich pęta. Przekształca stelaże-krzyże w szubienice. Odchodzi, mocno uderzając stopami o bruk. Głośno się śmieje. Motyle powracają. Zrzucają ze stelaży pęta, wrzucają je do skrzyni, stroją stelaże różnobarwnymi tiulami, po czym wybiegają z przestrzeni, aby po chwili do niej powrócić. Przynoszą kukłę demona, rzucają ją o bruk, skaczą po niej, po czym wbijają w nią osinowe kołki i wrzucają do bramy. Bramę z trzaskiem zamykają. Tańczą ze stelażami z zawieszonymi na nimi tiulami.

Nadzieja

aktorzy

Anne Bunte mann, Włodzimierz Garsztka,
Tomasz Kubiński, Frank Luedecke,
Wiebke Mollenhauer, No rman Pankraz,
Ramona Petek, Stefan Wilhelm

reżyseria

Włodzimierz Garsztka
Grażyna Sakowicz-Garsztka

2004

Przestrzeń właściwie jest pusta, bo leżących na podłodze sklejek nie widać. Wchodzą Budowniczy, podnoszą z podłogi sklejkę, oglądają ją, ale nie bardzo wiedzą, co z nimi zrobić. Porzucają je i krążą w **labiryncie** nieporadności i bezmyślności. Po dłuższej chwili, na różne sposoby, przymierzają do siebie sklejkę, ale nic z tego nie wychodzi, bo każdy ma inny pomysł. Wybuchają kłótnia, która szybko narasta do **wrzasku**. Kiedy **wrzask** cichnie, długo chodzą zamyśleni, pukając się w czoła. Wreszcie jeden spośród Budowniczych **wrzeszczy**: Babel. Pozostali przyjmują to z entuzjazmem. Budują i teraz wszystko już do siebie pasuje. Wyrasta Wieża. Podtrzymują ją ze wszystkich sił, ale wkrótce je tracą i Wieża rozpada się. Sypią się na nich sklejkę i zostają nimi zasypiani. Usypiają. Podnoszą się wolno, jakby wyrwani z głębokiego snu. Mówią, ale każdy jakimś niezrozumiałym językiem. Znów wybuchają

kłótnia. Szarpiąc się z sobą, opuszczają przestrzeń. Po chwili powracają. Wnoszą w przestrzeń skrzynię. Wzdobywają z niej naczynia i na zgłiszczach Wieży uczują.

Wieża

aktorzy

Włodzimierz Garsztka, Natalia Krajewska,
Tomasz Kurzajewski, Paulina Pawłowska,
Joanna Przybylska, Piotr Sworowski,
Marcin Szymoniak

reżyseria

Włodzimierz Garsztka
Grażyna Sakowicz-Garsztka

2004

Uczta kończy się wymiotami. Ze złością wrzucają naczynia do skrzyni. Teraz wyciągają z niej wielobarwne szaty i zakładają je na siebie. Rozpoczyna się bal. Wzajemnie depczą sobie po nogach i w końcu po kolei zwalają się na podłogę. Leżąc, bełkoczą w swoich językach. Powoli wstają, zdzierają z siebie balowe szaty i wrzucają je do skrzyni. Słychać wystrzały. Ze sklejek budują ścianę i ukrywają się za nią. Strzały narastają i ściana rozpada się. W popłochu i chaosie biegają po przestrzeni. Chwytają rozrzucone sklejki i kładą się pod nimi. Strzały milkną. Wstają, ostentacyjnie odrzucają sklejki i triumfalnie podnoszą ręce. Po chwili znów krążą po przestrzeni w *labiryncie* nieporadności i bezmyślności. Wreszcie jeden spośród Budowniczych **wrzeszczy: Babel**. Pozostali przyjmują to z entuzjazmem. Znów budują i znów wszystko do siebie pasuje. Wyrasta Wieża. Podtrzymują ją ze wszystkich sił, ale wkrótce je tracą i Wieża rozpada się. Sypią się na nich sklejki i zostają nimi zasypani. Szamoczą się pod nimi, ale nie dają rady. Wstają ze sklejkami, ale tak jakby każda z nich była do nich przyklejona. Próbują je oderwać od siebie, ale bezskutecznie. Wreszcie im się to udaje. Odrzucają sklejki i triumfalnie podnoszą ręce. Po chwili znów krążą w *labiryncie*

nieporadności i bezmyślności. I znów jeden spośród Budowniczych **wrzeszczy: Babel**. Pozostali przyjmują to z entuzjazmem. Znów budują i znów wszystko do siebie pasuje. Może tylko tak się im wydaje.

Przestrzeń jest pusta. Budowniczy, zachęcając się okrzykami do pracy, wtaczają z wysiłkiem wielki, ciężki stół. Od podłogi po blat i jak najwyżej mogą ze swoich ciał budują Babel. Podtrzymują ją ze wszystkich sił, ale wkrótce je tracą i Babel powoli, od podstaw do szczytu, rozpada się. Zalega cisza. Leżący na podłodze podnoszą się i idą pod wiatr. Zmagają się z oporami ciała ze słowem: muszę. Każdy z nich coś musi i to: muszę przytłacza ich, staje się ciężarem nie do udźwignięcia, powala ich na podłogę. Powoli podnoszą się i siadają na podłodze. Z walizkami wbiega Artysta. Wyciąga z walizki różnokolorowe tkaniny i ubiera w nie siedzących. Następnie biegnie po ramy i wkłada je w dłonie Przebierańców. To jego obrazy. Krótco się nimi zachwyca, bo obrazy parskają śmiechem. Przebierańcy zrywają z siebie stroje i rozrzucają je po przestrzeni. Artysta wybiega w popłochu. Dwóch Tragarzy wnosi w przestrzeń cztery skrzynie i buduje w nich wybieg dla pokazu mody. Modelki ubierają się w porozrzucane stroje i demonstrują je na wybiegu. Mężczyźni wyją (są wśród nich także Tragarze) z zachwyty i zrywają z Modelek ich stroje. One uciekają z przestrzeni przed goniącymi je Mężczyznami. Tragarze

Babel

teksty własne

aktorzy

Marta Dominas, Aleksandra Filipiak,
Włodzimierz Garsztka, Angelika Gięda,
Iwona Kaczmarek,
Iwona Karkoszka, Marcin Kolański, Michał Knychaus,
Piotr Kojałowicz, Joanna Korzeniowska,
Katarzyna Kotkowska, Natalia Krajewska,
Tomasz Kubiński, Tomasz Kurzajewski, Dawid Lorenc,
Jakub Nowak, Paulina Pawłowska, Joanna Przybylska,
Ewa Pysar, Piotr Sworowski, Marcin Szymoniak,
Damian Urbański, Agata Walter, Natalia Wróblewska

reżyseria

Włodzimierz Garsztka
Grażyna Sakowicz-Garsztka

2005

zbierają porozrzucane stroje do skrzyń. Wynoszą skrzynie z przestrzeni. Zalega cisza. Teraz wszyscy wbiegają w przestrzeń w strojach balowych. Łączą się w pary i tańczą menueta. Trwa bal. Potem rozmawiają, wzajemnie się przekrzykując. Wśród nich biega Kelner z tacą i podaje im ciasteczka, którymi się obżerają. Kelner chichocze i wybiega z przestrzeni. Jeden spośród Balowiczów chwytą się za gardło i krzyczy: trucizna. Balowicze staniają się na nogach i po kolei upadają na podłogę. Kelner przeobraża się w Sprzątacza, który narzeka na swoją ciężką pracę, po czym szczotką na kiju wymiata Balowiczów z przestrzeni. Odchodzi. Zalega cisza. Balowicze powracają już bez strojów. Łącząc się rękoma, tworzą bryłę, która przetacza się po przestrzeni. Mówią jeden przez drugiego. Każdy ma coś do powiedzenia, ale jest zagłuszany przez innych. Wrzawa narasta i wreszcie wydobywa się z niej **wrzask**. Bryła rozpada się, dwóch, spośród ją wcześniej tworzących, wybiega z przestrzeni i powraca do niej, przynosząc skrzynię. To znowu tragarze. Otwierają skrzynię. Wszyscy, oprócz tragarzy, wydobywają z niej dziecięce rysunki. Słychać szepty: Bieślan. Wchodzą na wtoczony wcześniej stół i budują Babel, która się nie rozpada. Tragarze ciągną ze skrzyni długie białe wstążki jak kokardki. Ich końce zawiązują na Ludziach nowej Babel.

Wciemnej przestrzeni rozlega się płacz. Zza czarnej ściany, z walizkami i torbami, wybiegają *Wynnani z raju*. Porzucają walizki i torby i zamierają w bezruchu. Do życia przywraca ich wspólne łkanie, jakby śmiertelne głosy strąconych z rodzinnego gniazda piskląt. Łkający zapadają w sen, w którym wypowiadają swoje, głęboko ukryte na jawie, pragnienia, tęsknoty, żale. W przestrzeń wbiega Bagażowy, zbiera walizki i torby i wynosi je z przestrzeni. Zostają powołani Oblubieniec i Oblubienica. Wynnani podążają na ślub i wesele. Następuje apoteoza Oblubieńca i Oblubienicy jako „dzieci Bożych” obdarowanych pięknem ciał i czystością dusz. Weselni goście wiwatują na cześć młodej pary. Jeden spośród Weselników wynosi kotyskę. Oblubieniec i Oblubienica pochylają się nad nią i opowiadają o świecie, w którym będzie żył ich syn. Weselnicy przeobrażają się w Konie Apokalipsy i obwieszczają, że zbliża się „dzień ostatni”. Wszyscy tworzą transkrypcję *Sqdu Ostatecznego Memlinga*. W centrum scenicznego obrazu Charon przewozi Oblubieńca i Oblubienicę przez Styks. Po obu stronach przestrzeni stają „zbawieni i potępieni”. Zapada ciemność. Przestrzeń jest pusta. Po dłuższej chwili wbiegają w nią Uczniowie z krzesłkami i siadają na nich w bezruchu. Teraz wbiega Belfer i demonstrowuje swoje „metody wychowawcze”, które mają

zapewnić jego Uczniom wieczne zbawienie. Odchodzi, śpiewając piosenkę z podręcznika pierwszoklasisty. Uczniowie z krzesł tworzą barykadę. W przestrzeń wkracza Świniarz. Rozbiera barykadę i buduje z niej koryto. Wsypuje do niego złote pieniądze i przyzywa do niego „swoją przychówkę”. Następuje scena „wielkiego żarcia”, w trakcie której Ludzie przemieniają się

Wynnani z raju

cytaty z:

Księgi Rodzaju, T. Różewicza

teksty własne

aktorzy

Marta Dominas, Włodzimierz Garsztka,
Angelika Gięda, Iwona Kaczmarek, Marcin Kolański,
Michał Knychaus, Piotr Kojatowicz,
Joanna Korzeniowska, Natalia Krajewska,
Tomasz Kubiński, Daria Kubisiak,
Tomasz Kurzajewski, Małgorzata Maciejewska,
Marta Marciniak, Jakub Nowak, Elżbieta Okoniewska,
Magdalena Olczak, Bartłomiej Pawlik,
Amadeusz Pijański, Grażyna Sakowicz-Garsztka,
Piotr Sworowski, Damian Urbański,
Agata Walter, Dagmara Wapińska,
Natalia Wróblewska

reżyseria

Włodzimierz Garsztka
Grażyna Sakowicz-Garsztka

2006

w Świnie. Świniarz wynosi z przestrzeni koryto, za nim podążają Świnie. Zalega cisza. W przestrzeń wchodzi Szatniarz, a za nim Ludzie ubrani w płaszcze, którym Szatniarz rozdaje numerki na „ciało i duszę”. Zabiera i płaszcze, zapewniając, że potem będą mogli je odebrać według przydzielonych im numerków. Mówi o raju, do którego zaraz wejdą i z którego nie będą już wynnani. Dopowiada sam do siebie, chichocząc: bo stamtąd nie ma już wyjścia. Przeznaczeni do „raju” wchodzą za czarną ścianę. Po dłuższej chwili rozlega się spoza niej krzyk. Szatniarz zbiera oddane pod „opiekę” płaszcze, rzuca w stertę i odchodzi, chichocząc. Zalega cisza. W pustą przestrzeń wchodzi dwóch Nędzarzy. Zbierają ze sterty płaszcze i, uradowani tak dużym i niespodziewanym dobytkiem, opuszczają przestrzeń.

Lekcja 3, czyli wygnani z raju

cytaty z:
Księgi Rodzaju, T. Różewicza,
teksty własne

aktorzy
Paulina Boruń, Włodzimierz Garsztka,
Katarzyna Jankowska, Iwona Kaczmarek,
Paweł Kaleta, Piotr Kojatowicz,
Dagmara Kozłowska, Daria Kubisiak,
Małgorzata Maciejewska,
Marta Marciniak, Jakub Nowak,
Elżbieta Okoniewska, Bartosz Pawlik,
Agnieszka Platt, Damian Urbański

reżyseria
Włodzimierz Garsztka
Grażyna Sakowicz-Garsztka

2007

W pustej przestrzeni na podłodze leży sterta płaszczy. Wbiegają Ludzie i podnoszą je, ale po chwili porzucają i z krzykiem wybiegają z przestrzeni. Zalega cisza. Znow wbiegają, zakładają na siebie płaszcze, ale po chwili znow z krzykiem wybiegają. Zalega cisza. Wchodzi dwóch Nędzarzy, którzy zbierają płaszcze i, objuczeni nimi, opuszczają przestrzeń. Zalega cisza. Znow wbiegają Ludzie z walizkami i torbami. Wchodzi Animator i zapowiada *danse macabre*. Wtedy Ludzie, z uniesionymi nad głowami walizkami i torbami tańczą, po czym rzucają je na podłogę i z krzykiem wybiegają. Zalega cisza. Nędzarze powracają, zbierają walizki i torby i, objuczeni nimi, opuszczają przestrzeń. Zalega cisza. Animator wprowadza w przestrzeń mężczyznę i kobietę. Przedstawia ich jako Adama i Ewę. Opowiada o wygnaniu z raju, po czym klaszcze w dłonie. Wtedy w przestrzeń wbiegają Ludzie, a Animator mówi do Adama i Ewy: *Oto, dzieci wasze*. Animator ustawia wszystkich w korowód. Na czele idą Adam i Ewa, pozostali za nimi. Animator klaszcze w dłonie i korowód rusza. Potykają się, upadają, podnoszą się. Trzykrotnie obchodzą przestrzeń. Animator krzyczy: Pomrzecie. Wszyscy z korowodu z krzykiem wybiegają z przestrzeni. Zalega cisza. Wchodzą Ludzie z tyczkami, na których zawieszono są płaszcze. Zajmują całą przestrzeń. Może to las szubienic. Teraz wchodzi dwóch Włóczęgów. Krążą pomiędzy Ludźmi z tyczkami.

Spostrzegają się i próbują do siebie dotrzeć, ale Ludzie z tyczkami zagradzają im drogę. Ten las wędruje. Włóczędzy krążą jak w labiryncie. Pierwszy Włóczęga pyta drugiego: Skąd idziesz? Drugi odpowiada: Z Auschwitz. Wtedy Pierwszy wpada w panikę i biega po labiryncie. Ten drugi chce go dogonić, ale wędrujący las na to nie pozwala. W czasie tej gonitwy słychać krakanie wron. Teraz las i Włóczędzy zamierają w bezruchu. Zalega cisza. W przestrzeń wchodzi Animator i z wszystkich formuje korowód. Klaszcze rytmicznie w dłonie i wtedy korowód, któremu przewodniczą Włóczędzy, dostojnie opuszcza przestrzeń. Może to korowód pogrzebowy. Zalega cisza. W przestrzeń wchodzi Ludzie z walizkami i torbami. Otwierają walizki i torby. Wysypują z nich odzież i naczynia. Zalega cisza. Teraz z krzykiem wybiegają z przestrzeni. Zalega cisza. Wchodzi Sprzątac i, narzekając na swoją ciężką pracę, wymiata z przestrzeni odzież i naczynia. Odchodzi. Pozostają walizki i torby. Wchodzi dwaj Nędzarze, którzy je zabierają, ale teraz są one już bardzo lekkie, jakby puste.

Na krześle w przestrzeni siedzi Człowiek. Z tabliczki informacyjnej, jaka wisi na jego piersi wynika, że jest Przewodnikiem. Siedzi długo, nieruchomo, jakby na kogoś czekał. Wchodzi Nauczycielka i zapowiada, że za chwilę przyjdzie wycieczka szkolna, aby zwiedzić pokój Poety. Przewodnik potakująco kiwa głową. Nauczy-

Podróż

wypisy z Herberta z dopisami z Eliota i własnymi

aktorzy
Paulina Boruń, Aleksandra Cicharska,
Edyta Dominas, Włodzimierz Garsztka,
Katarzyna Jankowska, Paweł Kaleta,
Dagmara Kozłowska, Daria Kubisiak,
Małgorzata Maciejewska, Marta Marciniak,
Agnieszka Platt, Marta Urbaniak,
Izabela Wojciechowska, Dagmara Żółtek

Poeta. reżyseria
Włodzimierz Garsztka
Grażyna Sakowicz-Garsztka

2008

cielka chce wprowadzić Wycieczkowiczów do pokoju Poety, ale się opierają. Prosi Przewodnika o pomoc. On związuje Wycieczkowiczów sznurem i wciąga ich do pokoju Poety. Nauczycielka idzie z tyłu i popycha Wycieczkowiczów. Teraz Przewodnik opowiada o życiu i twórczości Poety. Wycieczkowicze wyraźnie się nudzą. Nauczycielka wykazuje zainteresowanie. Zadaje różne pytania, ale nie mają one nic wspólnego z tym, o czym opowiada Przewodnik. Bardziej interesują ją plotki niż fakty. Przewodnik wyjmując z torby lizaki i rozdaje je Wycieczkowiczom, z czego są zadowoleni. Nauczycielka też dostaje lizaka i też jest zadowolona. Zalega ciemność i cisza. Przestrzeń pustoszeje, ale tylko na krótko. Znowu jest jasno i przestrzeń wypełnia się. Wchodzi Ludzie z tyczkami, na których zawieszono są płaszcze. Tworzą jakby las-labirynt. Z głośnika rozbrzmiewają wiersze Herberta, a niby las w ich rytmie kołysz się. Kiedy pada słowo: Podróż, Ludzie, z niby drzew, formują niby łodzie. Wchodzi na nie i tyczkami odpychają się od podłogi, jakby płynęli. Z głośnika rozbrzmiewa wiersz Herberta: Podróż. Zapada ciemność. Po chwili znowu jest jasno. Wchodzi Przewodnik i podnosi do góry tablicę z napisem: Breclaw. Z głośnika rozbrzmiewa wiersz Herberta o tym miasteczku. Ci, którzy przytępnęli, pytają Przewodnika o Rabiego, z którym chcieliby się spotkać. W odpowiedzi słyszą, że: nie ma go tutaj, jest w świecie szeolu, miał piękną śmierć, bardzo piękną, cały czarny w rękę miał Torę płonącą. Rozczarowani, znowu wchodzi do łodzi i odpływają. Przewodnik odchodzi. Zapada ciemność. Kiedy się rozjaśnia widać czarny parawan, zza którego wyłaniają głowy Ludzie w maskach. Podglądają, co dzieje się w przestrzeni, ale nic się nie dzieje, jedynie z głośnika dobiegają wiersze Herberta. Podglądają wiele razy, aż w końcu tracą cierpliwość i tupią. Ich tupanie przerywa płynący z głośnika strumień wiersz. Zapada ciemność. Kiedy się rozjaśnia, w przestrzeni ponownie pojawia się Nauczycielka z Wycieczkowiczami. Chcą zwiedzić pokój Poety. Zastają Sprzątacza zamiatającego, porozrzucane po podłodze, wiersze Poety. Informuje on, że Przewodnik wyszedł i nie wiadomo, kiedy wróci.

W przestrzeni na podłodze siedzi gromada Wieśniaków z pewnej wsi, w której: żyli z ojcem trzej synowie, dwaj rozsądni, a najmłodszy głupi był i plótł trzy po trzy. Dobrze im się wiodło: aż nieszczęście ich spotkało, ponieważ pewnego dnia: już do żniw ostrzyli kosy, a tu ktoś podeptał kłosa. Odbyna się narada, jak złapać sprawcę nieszczęścia wioski. Gromada opuszcza przestrzeń, pozostają w niej Ojciec, Daniło i Gawryło. Zapada decyzja o nocnym czuwaniu przy polu. Daniło

i Gawryło sobie nie radzą. To lenie i tchórze. Bracia opuszczają przestrzeń, Ojciec zostaje i wysyła na pole głupiego Wanię, który chwyta Garbusa, po czym wypuszcza go pod warunkiem, że konik spełni jego życzenia. Wieśniacy powracają do przestrzeni i śmieją się z Wani. Kiedy ją opuszczają wchodzi Starosta i razem idą na targowisko koni, których Wania okazuje się znawcą. Starosta jest zadowolony i mianuje Wanię czyszcicielem carskich stajen. Wania odnosi sukces. Porzynając od tej sceny, przestrzeń będą wypełniać wcho-

Garbusek

fragmenty z „Konika Garbuska” P. Jerszowa
cytaty ze:
„Zbrodni i kary” F. Dostojewskiego
teksty własne

aktorzy

Anna Bińkowska, Aleksandra Cicharska,
Edyta Dominas, Joanna Dominiak,
Włodzimierz Garsztka, Jagoda Koźlecka,
Łukasz Leśniewicz, Paweł Siemiński,
Katarzyna Ulańska, Marta Urbaniak,
Katarzyna Wieczorek, Izabela Wojciechowska,
Magdalena Woźniak, Dagmara Żółtek

reżyseria

Włodzimierz Garsztka
Grażyna Sakowicz-Garsztka

2009

dzące i wychodzące postacie. Zazdrośni bracia, w porozumieniu z Ochmistrem, knują spisek wymierzony w Wanię. Podjudzają Cara, aby wyznaczył Wani zadania, które ich zdaniem są nie do wykonania. Najpierw, z pomocą Garbuska, Wania chwyta Żar-Ptaka i przynosi Carowi jego złote pióro, czym Car jest zachwycony. Wania znowu odnosi sukces. Na carskim dworze Wania staje się niewygodny. Ochmistrz i Kucharz uknuł nowy spisek. Wania ma przywieźć Carowi Cud-dziewczynę. Garbusek pomaga Wani. Car jest zachwycony i Wania po raz kolejny awansuje. Car chce poślubić Cud-dziewczynę, ale ta stawia warunek. Teraz Wania ma odzyskać pierścień Cud-dziewczyny poślubiony przez wieloryba. Garbusek pomaga. Car jest zachwycony. Wania odnosi sukces. Cud-dziewczyna stawia Carowi drugi warunek – musi odmłodzić, bo: nie wyjdzie za

starucha. Car ma się wykąpać w trzech kottach. Drugi kocioł napełniony będzie wrzącą wodą. To pułapka, z której nikt nie może wyjść żywy. Wania z rozkazu Cara ma wypróbować działanie kottów. Z pomocą Garbuska nie staje mu się żadna krzywda, natomiast Car w kotle się uprażył. Lud ogłasza Wanię nowym carem. Ten zasiada na tronie. Sam pozostaje w przestrzeni. Zapada ciemność, w której car-Wania nakazuje przywlec przed swoje oblicze Ojca, braci i poderżnąć im gardła. W jasnej przestrzeni zabici leżą na podłodze u stóp cara-Wani.

Weltschmerz

na motywach „Kordiana” J. Słowackiego
z cytatami z „Cierpień młodego Wertera”
J. W. Goethego

aktorzy

Karolina Cicha, Iga Dominiak, Joanna Dominiak,
Włodzimierz Garsztka, Iga Kępa, Łukasz Leśniewicz,
Amanda Majchrzak, Daria Molka, Marta Nickowska,
Monika Pluta, Paweł Siemiński, Marta Sobczak,
Joanna Staszewska, Marta Suliga, Natalia Szczyrba,
Natalia Tośta, Anna Walczak, Paulinan Walczak,
Patrik Wróbel

reżyseria

Włodzimierz Garsztka
Grażyna Sakowicz-Garsztka

2010

Ten nakazuje poderżnąć gardło Garbuskowi, bo ten zna jego tajemnicę. Zapada ciemność.

Przestrzeń jest dynamiczna. Kształtują ją cztery czarne parawany i jeden czerwony. Są przemieszczane w poszczególnych scenach. Na tle czarnych czerwony, przed nim biała ławka, na której toczy się rozmowa pomiędzy Kordianem i Laurą. Kordian odchodzi. Laura, otoczona z trzech stron czarnymi parawanami, wyobrażającymi jej pokój, czyta wiersz Kordiana. Na wieść o samobójstwie Kordiana pokój rozpada się. Zalega cisza. W przestrzeń wchodzi Zakochani, którzy rozmawiają ze sobą fragmentami z *Cierpień młodego Wertera*, po czym odchodzą z przestrzeni. Wchodzi Animator i z czterech czarnych parawanów montuje cztery przyległe do siebie, prostopadłe ściany, oddalone od siebie. W ten sposób widać za nimi czerwony parawan, który jest przesuwany

przez Animatora, jakby otwierały się i zamykały drzwi przed i za wchodzącymi i wychodzącymi. Tak usytuowane są rozmowy Kordiana z Dozorcą, Wiolettą, Papieżem. Ściany, wyznaczone przez parawany, zdają się więzić Kordiana w *labiryncie* jego fascynacji, urojeń, ekscytacji, egocentryzmu, ofiarnictwa. Po wyjściu Papieża ściany rozpadają się i przywalają Kordiana. Wydobywa się spod nich na szczycie Mont Blanc. Kończy swój monolog słowami: Polska Winkelriedem narodów! Zapada ciemność. Animator ustawia z parawanów korytarze, po których krąży Kordian, aby znaleźć cara i go zamordować. Krąży jak w *labiryncie* samozatrącenia. Kiedy dociera do parawanu, który dla niego jest drzwiami carskiej sypialni, pada zemdlony. Zapada ciemność. Animator ustawia wszystkie parawany w kształt dużego poziomego *labiryntu*. Krążą w nim Obłąkani. Coś bełkoczą, nie zwracając na siebie uwagi. Po dłuższej chwili siadają pod parawanami w dziwacznych pozach. Gestami rąk odgradzają się od siebie, jakby zamykali się przed sobą. Może izolatki w szpitalu psychiatrycznym. Wchodzi Doktor i bada pacjentów, wydaje diagnozy. Przypadki są ciężkie: jeden z Wariatów uważa się za krzyż Chrystusa, drugi twierdzi, że podtrzymuje niebiosa, aby nie zwały się na ziemię. Kordian nazywa ich Wariatami. Rozbija pięściami szpital psychiatryczny. Zapada ciemność. W pustą teraz przestrzeń wchodzi Car i Wielki Księżę. Kłócą się z sobą o życie Kordiana. Wychodzą. Zapada ciemność. Animator ustawia parawany w kształt małego poziomego *labiryntu*, po którym krąży Kordian, obwiniając świat o wszystkie swoje życiowe klęski. Staje przed środkowym parawanem i na jego tle przemienia się w krzyż. Padają strzały, Kordian chwieje się i upada.

Wprzestrzeni rumowisko z krzesół, stolików, walizek, płaszczy, Ludu. Opowieść Ludu o szoa. Wchodzi Bagażowy, wnosi walizki i objaśnia ich zawartość. Bagażowy układa walizki na stosie, przykrywa go czarnym płótnem. Strażniczka Tory opowiada o stworzeniu człowieka. Lud podnosi się z rumowiska. Zakładają płaszcze. Z krzesół i stolików budują gospodę. Radość z człowieczeństwa. Strażniczka Tory opowiada o utraconym raj. Gospoda rozpada się. Człowieczeństwo pohańbione. Strażniczka Tory opowiada o Kainie i Abla. Powołanie Kaina i Abla. Kain i Abel rywalizują ze sobą o względy Boga. Kain zabija Abla. Śmiech Ludu nad zabitym Ablem. Bagażowy ogłasza promocyjną wyprzedaż walizek. Walka o walizki. Strażniczka Tory opowiada o potopie. Wyznaczenie Noego i budowa arki. Żegluga w poszukiwaniu nowej ziemi. Nowa ziemia po potopie. Arka przeistoczona w rampę. Wnoszenie walizek na rampę. Strażniczka Tory opowiada o budowie Babel. Budowa

wieży i pomieszanie języków. Wieża rozpada się i przygniata Budowniczych. Budowa nowej gospody z ruin wieży. Kłótnia i bójka o walizki na rampie. Strażniczka

Tora

cytaty z:

Tory, Icchaka Kacnelsona

aktorzy

Kornelia Bylińska, Karolina Cicha,
Iga Dominiak, Włodzimierz Garsztka, Iga Kępa,
Amanda Majchrzak, Daria Molka,
Szymon Pasternak, Monika Pluta,
Grażyna Sakowicz-Garsztka, Paweł Siemiński.
Marta Sobczak, Joanna Staszewska,
Natalia Szczyrba, Natalia Tośta,
Anna Walczak, Paulina Walczak,
Patrik Wróbel, Dawid Zmyślony

reżyseria

Włodzimierz Garsztka
Grażyna Sakowicz-Garsztka

2012

Tory opowiada o zagładzie Sodomy i Gomory. Upadek drugiej gospody i drugie pohańbienie człowieczeństwa. Wchodzi Lagerfuehrer, wyznacza Abrahama i Izaaka. Lagerfueher wydaje rozkazy. Rampa przeistacza się w pociąg. Nowe rozkazy Lagerfuehrera. Pociąg przeistacza się w podium. Bagażowy wnosi walizki. Opowieść ludzi z podium o warszawskim getcie. Ofiarowanie Izaaka. Podium zostaje rozmontowane. Strażniczka Tory opowiada o powołaniu Mojżesza. Lagerfuehrer wyznacza Mojżesza. Wniesienie Arki. Mojżesz prowadzi naród wybrany do ziemi obiecanej. Przejście przez Morze Czerwone. Noe ostrzega lud przed następstwami nieposłuszeństwa Bogu. Szemranie ludu przeciwko Mojżeszowi. Mojżesz udaje się na rozmowę z Bogiem. Bunt ludu i ustanowienie złotego cielca. Taniec wokół złotego cielca. Mojżesz powraca i biczuje buntowników. Lud znów wyrusza w drogę. Głód na pustyni przyczyną drugiego buntu ludu. Zbieranie przepiórek. Obżarstwo, lenistwo, niedowiarstwo Ludu. Nowe szemranie przeciwko Mojżeszowi. Wołanie Ludu o cud. Drugie niedowiarstwo Ludu. Mojżesz pod naporem Ludu otwiera Arkę. Arka jest pusta. Mojżesz wyszydzony, nazwany oszustem

i przepędzony. Bagażowy wnosi walizki i odchodzi. Lud z walizkami wyrusza w drogę. Idą, upadają, podnoszą się, upadają, podnoszą się. Opuszczają przestrzeń.

W przestrzeni czarne parawany ustawione w kształt **labiryntu**. Przed nim podium-ołtarz ofiarny zbudowany z ławek, krzesel, taboretów, pokryty tetra. Po jego obu stronach kosze z włóczniami i sztandarami. Za **labiryntem** sterta płaszczy. Kobieta i Mężczyzna opowiadają o bitwie pod Troją. Mężczyzna brutalnie wprowadza do przestrzeni Helenę nazywając ją nierządnicą, po czym Kobieta i Mężczyzna opuszczają przestrzeń. Anonimowy tłum zza parawanów domaga się ukamienowania. Helena żali się nad swoim losem. Zza parawanów słychać recytację o gniewie Achillesa. Trojanie z entuzjazmem przyjmują wieść o wojnie. Na podium-ołtarzu ofiarnym Agamemnon chce złożyć w ofierze Ifigenię bogom, aby zyskać ich przychylność. Klitajmestra broni córki. Agamemnon w ostatniej chwili porzuca włócznię, która miała dopełnić ofiary i odchodzi powłócząc nogami. Trojanie demontują podium-ołtarz ofiarny. Zostaje zwołana Rada dotycząca dalszych losów Heleny. Ostatecznie wojna zostaje zatwierdzona przez Radę, co Trojanie przyjmują entuzjastycznie. Atena wzywa wszystkich do boju. Trojanie z płaszczy formują tarcze i miecze. Rozgorzała bitwa. Wojownicy, głośno tupiąc, najpierw wielokrotnie uderzają płaszciami- orę-

Iliada

fragmenty z:

Homera, J. Kochanowskiego, J. Racine'a,
St. Wyspiańskiego

Aktorzy

Kornelia Bylińska, Klaudia Grabarek,
Włodzimierz Garsztka,
Iga Kępa, Aleksandra Laskowska,
Amanda Majchrzak, Ada Maleńczyk,
Wiktoria Mazurowska, Zofia Michalska,
Daria Molka, Natalia Szczyrba, Szymon Pasternak,
Monika Pluta, Paulina Walczak, Patrik Wróbel,
Edyta Wróblewska, Dawid Zmyślony

reżyseria

Włodzimierz Garsztka
Grażyna Sakowicz-Garsztka

2013

żem o podłogę, potem na nie upadają i ze zwieszonymi głowami ciągną je za sobą. Opuszczają przestrzeń. Wychodzą Hektor i Patrokles. Wychodzą też Trojanie i Achajowie z włóczniami i sztandarami, aby wojennymi okrzykami wspomóc przeciwników. Hektor zabija Patroklesa. Hektor i Trojanie śmieją się nad poległym Patroklesem, urągają mu. Odbywa się pogrzeb Patroklesa w asyście kapłanek i wojowników. Hektor napawa się dumą. Wchodzi Achilles, który zapowiada zemstę na Hektorze. Teraz wchodzi Tetyda i prosi Hefajstosa o nową broń dla swego syna. Hefajstos spełnia jej prośbę i wygłasza mowę o zabijaniu. Achilles wyzywa Hektora na pojedynek. Trojanki proszą Hektora, aby zaniechał walki i ukrył się w Troi. On z pogardą odrzuca ich błagania. One z krzykiem rozpaczły wybiegają z przestrzeni. Achilles zapowiada zbezczeszczenie ciała Hektora i jest głuchy na jego prośby o godny pogrzeb. Achilles zabija Hektora i chętnie się tym. Zza parawanów słysząc rozpacz Andromachy. W przestrzeń wbiega oszalała Kasandra i przepowiada zagładę Troi, jednak nikt jej nie wierzy. Zostaje uznana za obłąkaną, wyśmiana i wyszydzona.

Prorocy

cytaty z:

Księgi Ezechiela, Księgi Izajasza, Księgi Jeremiasza,
Pism św. Jana od Krzyża, A. Ginsberga,
teksty własne

aktorzy

Kornelia Bylińska, Włodzimierz Garsztka,
Iga Kępa, Aleksandra Laskowska,
Amanda Majchrzak, Ada Maleńczyk,
Zofia Michalska, Agata Piotrowska,
Natalia Szczyrba, Martyna Walczak,
Edyta Wróblewska

reżyseria

Włodzimierz Garsztka
Grażyna Sakowicz-Garsztka

2014

Wchodzi Śmierć i nożem podrzyna wszystkim gardła. Po każdym cięciu słysząc rozpaczliwy, rozdzierający **wrzask** Kasandry.

Otwierają się drzwi do przestrzeni. W przestrzeń wchodzi Ludzie z opuszczonymi głowami, niosący

walizki. Siadają z nimi w miejscach oznaczonych przez leżące na podłodze kamienie. Drzwi do przestrzeni zostają zamknięte. Ludzie z opuszczonymi głowami wynoszą walizki poza ławki, na których siedzą widzowie. Wracają i siadają przy kamieniach. Pierwsza Kobieta zapowiada spełnienie się proroctw. Druga Kobieta temu zaprzecza. Tej wymianie poglądów towarzyszy uderzanie kamieniami o podłogę przez pozostałych uczestników zgromadzenia. Kobiety, poważnione o spełnienie się proroctw, toczą z sobą walkę na kamienie. Wynik tej walki nie jest rozstrzygnięty. Każda z nich pozostaje przy swoich racjach. Wchodzi fałszywy Prorok, który w śpiewie zespała z sobą Jerozolimę i Denver (miasto, w którym powstały pierwsze komuny hipisowskie). W tym śpiewie oba te miasta legły w gruzach. Ludzie z opuszczonymi głowami wytaczają kamienie za ławki, na których siedzą widzowie. Fałszywy Prorok proponuje grę w „chłopka”. Rysuje go na podłodze. Radosna zabawa, która szybko zmienia się w agresywną rywalizację, bo każdy chce wygrać. Fałszywy Prorok przy pomocy ścierki umoczonej w wiadrze z wodą zaprowadza porządek. Przepędza grających w „chłopka” poza ławki dla wodzów. Zmazuje z podłogi kontury „chłopka”, które wcześniej narysował. Ludzie z ławek powracają do przestrzeni z kamieniami nad głowami. Upadają na podłogę i podnoszą się. Mówią o Molochu, który zawładnął światem. Błądzą po przestrzeni z wyciągniętymi rękami, obijają się o siebie, jakby chcieli wydostać się z **labiryntu**, w którym są uwięzieni. Wreszcie w beztadzie upadają na podłogę. Fałszywy Prorok wynosi kamienie poza ławki. Gwiżdżąc, wabi leżących do zabawy. Rozpoczyna się zabawa w „ganiego”. Zmęczenie biegających kończy zabawę. Fałszywy Prorok zapowiada koniec świata. Ludzie wybiegają w popłochu z ławek. Stają przed czarną ścianą, może przed Ścianą Płaczu. Fałszywy prorok, uderzając o siebie kamieniami, przeistacza się w Proroka prawdomównego. Ludzie pod czarną ścianą opowiadają o nędzy ludzkiego doczesnego życia. Teraz stojący pod czarną ścianą kolejno upadają na podłogę. Powstają i w korowodzie, niosąc walizki, śpiewają o boskim miłosierdziu, po czym zatrzymują się i opowiadają o dolinie pełnej kości. Otwierają walizki, z których wysypują się buty, płaszcze, suknie, naczynia, grzebień, po czym w korowodzie opuszczają przestrzeń. Zalega ciemność.

Przebież na podłodze obrysowana kredą. W niej wieszak-trzepak, wanienki, wiadra, wanienka, miski, stos butów, białe i czarne płótna. Pośrodku siedząca na podłodze Wspólnota. Z niej wyłaniają się Dziad i Baby. Sprzeczą się o narodziny Jezusa. Wchodzi Ksiądz z dzwonekami mszalnymi. Dziad i Baby na przemian

modlą się i kłócą między sobą. Ksiądz ucisza ich, kreśląc wielokrotnie w powietrzu znak krzyża. Teraz Ksiądz wypiewkuje opowieść o rzezi niewiniątek. W tym czasie

Ewangelie

cytaty z:
Ewangelii, Z. Herberta, Cz. Miłosza,
śpiewy własne

aktorzy
Żaneta Bęcka, Wiktoria Budzik, Zuzanna Janik,
Gabriela Jaśkiewicz, Włodzimierz Garsztka,
Adam Kaleta, Klaudia Koszela, Patrycja Kubiak,
Agata Nowak, Agata Piotrowska, Martyna Walczak,
Klaudia Wojciechowska, Oliwia Woźniak,
Edyta Wróblewska

reżyseria
Włodzimierz Garsztka
Grażyna Sakowicz-Garsztka

2015

Wspólnota rozkłada na podłodze białe i czarne płótna-całuny. Klęczą nad nimi, rozpaczają i „rwą sobie włosy z głów”, po czym zamierają w bezruchu. Ksiądz kończy swoją opowieść i kreśli znak krzyża na podłodze. Wspólnota ożywia się. Wyposażona w miski, wiadra, wanienkę, tarki, kijanki urządza wielkie pranie. Piorąc, rozmawiają fragmentami *Przypowieści z Ewangelii*. Kiedy kończą rozmowę, wieszają płótna na wieszaku-trzepaku i zamierają w bezruchu, jakby na coś oczekiwali. Ksiądz wyznaje wiarę, po czym biega szaleńczo po przestrzeni. Jedna spośród praczek intonuje pieśń. Pozostali zrywają się i dołączają do pieśni. Pieśń inicjuje wspólny taniec. Opadają z sił i ponownie rozmawiają *Przypowieściami z Ewangelii*, którą kończy *Przypowieść o uczcie*. Prac i Pracza wyznają sobie miłość. Wszyscy tworzą weselny korowód i kilkakrotnie obchodzą przestrzeń. Ksiądz w swojej pieśni przywołuje Szymona zapewnającego Jezusa o swej do niego miłości. Weselnicy podnoszą ponad głowy płótna-całuny. Tworzą korowód, w którym trzykrotnie upadają na podłogę i trzykrotnie z niej się podnoszą. Później zakładają całuny na głowy jak chusty, po czym obwijają sobie nimi twarze. Zastygają. Ksiądz budzi ich mszalnymi dzwonkami. Wtedy z całunów formują kupieckie płachty. Przestrzeń staje

się targowiskiem, na którym można wszystko sprzedać i wszystko kupić. Ksiądz rozpędza przekupniów batogiem. Jedna z przekupek kaja się przed Księdzem i opowiada o wdowim groszu. Ksiądz dopowiada o szerokiej i ciasnej bramie. Wspólnota wynosi zza wieszaka-trzepaka buty i rozsiewa je po podłodze, po czym Ksiądz odśladania swoje prawdziwe oblicze wskrzeszając Łazarza. Wspólnota zbiera buty do wanienki i niesie ją w korowodzie. Odnoszą za wieszak-trzepak. Wybiegają, otaczają tego, który wskrzesił Łazarza, oskarżają go o oszustwo i wydają wyrok. Płótna całuny trzepią na wieszaku-trzepaku i zakładają je sobie na ramiona. Padają na podłogę w pozycji ukrzyżowania. Zamierają w bezruchu. Ksiądz po podłodze rozsypuje gwoździe.

Wciemności stół przykryty białymi i czarnymi obrusami. Pośrodku stołu Człowiek w czarnej pelerynie. Przed stołem na podłodze leżą Ludzie przykryci płaszcami. Pod stołem walizki. Wśród stów, dobiegających z głośnika, słychać m.in.: *Jakże mieszkać w kraju, gdzie noga potrąca o kości*. W przestrzeń wchodzi z latarkami dwóch Strażników pamięci, którzy opowiadają o tragizmie polskich dziejów. Gdy opuszczają przestrzeń, zostaje ona oświetlona. Słychać wystrzały. Ludzie pod płaszcami ożywają się. Biegają w miejscu, upadają, podnoszą się, wreszcie zamierają w bezruchu. Człowiek w czarnej pelerynie mówi m.in.:

Ofiarowanie

cytaty z:
Biblii, Z. Herberta, A. Mickiewicza, Cz. Miłosza,
teksty własne

aktorzy
Wiktoria Budzik, Edyta Fietkiewicz,
Włodzimierz Garsztka, Zuzanna Janik,
Gabriela Jaśkiewicz, Adam Kaleta,
Klaudia Koszela, Patrycja Kubiak,
Adrianna Kubiszyn, Tomasz Kurzajewski,
Michał Matusiak, Agata Nowak,
Agata Piotrowska, Monika Pluta,
Grażyna Sakowicz-Garsztka,
Klaudia Wojciechowska, Oliwia Woźniak

reżyseria
Włodzimierz Garsztka
Grażyna Sakowicz-Garsztka

2015

„Jak trudno ustalić imiona wszystkich tych, którzy zginęli w walce z władzą nieludzką. Z głośnika dobiega lista poległych. Człowiek w czarnej pelerynie wzywa na mszę żałobną. Ludzie budzą się z bezruchu, biegają w chaosie po przestrzeni deklarując, że wyjeżdżają. Człowiek w czarnej pelerynie wytapuje biegających i zatrzymuje ich. Oni uspokajają się. Zaczyna się dłuższa rozmowa o sztucznych rajach i sztucznych piekłach. Człowiek w czarnej pelerynie śpiewa o pokoleniach oślepych o świetle i krzyczących o północy. Ludzie stają przy stole i inscenizują *Ostatnią wieczerzę Leonarda da Vinci*. Człowiek w czerni pierze na tarce czarną szatę. Spośród słów wypowiadanych przez Ludzi przy stole silnie wybrzmiewają: „*Leżeliśmy pokotem na dnie świątyni absurdu namaszczeni cierpieniem w mokrych całunach trwogi*. Człowiek w czarnej pelerynie, piorący czarną szatę, wyjawia, że „*wywodzi z ciemności, wiedzie ku jasności i miesza krew z wodą*. Człowiek przy stole, nazwany Tomaszem, otwiera Księgę i czyta o wyjściu Żydów z Egiptu i dokonany przez Mojżesza spis ludności. Ludzie odchodzą od stołu, podnoszą leżące pod nim walizki i idą z wielkim wysiłkiem potykając się. Nazwany Tomaszem kontynuuje czytanie, po czym zamyka Księgę. W przestrzeń wchodzi Szperający w śmietnikach. Wtacza kubek. Przed nim siada Człowiek z dzbanem złotych monet. Pierwszy grzebie w kubie, drugi przesypuje w dłoniach złoto. Ludzie zza stołu wraz

ze Szperaczem toczą kubek po przestrzeni, wytaczają go z wielkim wysiłkiem. Nazwany Tomaszem do Szperacza: *Kto ty jesteś człowieku?* Przestrzeń pustoszeje, ale po chwili wchodzi Dwóch Niosących Krzyże: katolicki i prawosławny. Wchodzi Człowiek w czarnej pelerynie i śpiewa: *Gospodin pomitu Ukrainu*. Niosący Krzyże dostojnie wychodzą z przestrzeni. Pozostaje Człowiek w pelerynie.

W przestrzeni leżą w nieładzie koce. Stoi też kosz z metalowymi tyczkami. Na kocach leży Kaznodzieja. W ciemności wyśpiewuje prorocstwo o ponownym przyjściu Chrystusa. Słychać łomot do drzwi. Tłum napiera na drzwi. Kaznodzieja oznajmia, że jeszcze nie nadszedł czas. Tłum forsuje drzwi, przewraca Kaznodzieję i wbiega w przestrzeń. Nazywają tę przestrzeń Jerozolimą. Walczą o koce, wydzierają je sobie z rąk. Kaznodzieja gwizdże i tłum uspokaja się. Kładą się pod kocami i zasypiają. Mają nocne koszmary, mówią o upadku wielkiego miasta. Leżący pod kocami budzą się, narzekają na zimno, które im dokucza. Zakładają koce na szyje i formują korowód. Łączą się rękami w jeden organizm. Upadają i podnoszą się, wzajemnie sobie pomagając. Kaznodzieja wyśpiewuje o sądzie ostatecznym. Korowód upada na podłogę, po czym podnosi się. Z kóców formują płaszcze i zakładają je na siebie. Z kosza wyjmują metalowe tyczki, to ich broń. Wybucho rewolucja. Obchodzą przestrzeń, wykrzykując rewolucyjne hasła. Entuzjazm słabnie. Tyczki wypadają im z rąk, a oni nieruchomieją. Kaznodzieja zbiera tyczki z rąk rewolucjonistów i odnosi je do kosza. Już nie są rewolucjonistami, koce-płaszcze zakładają sobie na głowy jak chusty. Teraz w rozpaczliwym krzyku proszą Boga o miłosierdzie w dniu sądu. Podrywają się do tańca i śpiewają o grozie świata. Z kóców-chust formują namioty. Zapada ciemność rozświetlona tylko świeczkami, które stawiają przed sobą. Śpiewają o swoim oczekiwaniu na przyjście, które zostało zapowiedziane. Kaznodzieja zbiera świeczki i gasi je. Teraz z kóców formują łodzie. Tyczki z kosza stają się wiosłami. Potem na tyczki zakładają koce i unoszą je ponad siebie. Tak powstają koce-drzewa. Kaznodzieja wykrzykuje opowieść o jeźdźcach Apokalipsy. Trzymający koce-dziewa zbijają się w gromadę i koce-dziewa rzucają na podłogę. Teraz z kóców przygotowują sobie legowiska. Kładą się i znów w koszmarach śnią o upadku wielkiego miasta. Kaznodzieja oznajmia, że czas jest już bliski. Śpiący budzą się, formują procesję. Teraz tyczki z nałożonymi na nie kocami stają się chorągwiami. W korowodzie obchodzą przestrzeń. Kaznodzieja wykrzykuje opowieść o siedmiu aniołach zwiastujących zagładę. Wybucho panika. Uspakajają się i układają

Apokalipsa

cytaty z:

Księgi Apokalipsy, T.S. Eliota, J. Kasprowicza, Koranu,
teksty własne

Aktorzy

Ewa Budzyń, Włodzimierz Garsztka,
Marika Jakubosz, Zuzanna Janik,
Gabriela Jaśkiewicz, Adam Kaleta,
Klaudia Koszela, Patrycja Kubiak,
Adriana Kujawa, Agata Nowak,
Agata Piotrowska, Julia Pomykała,
Martyna Pinczewska, Wiktor Stegliński,
Aleksandra Stradowska, Martyna Walczak,
Oliwia Woźniak

Reżyseria

Włodzimierz Garsztka.
Grażyna Sakowicz-Garsztka

2016

pod kocami. Kaznodzieja oznajmia, że już czas. Narzuca obudzone koce na głowy i gromadzi ich w centrum przestrzeni. Oni po chwili wyrrywają się z gromady i znów walczą o koce. Kaznodzieję przepędzają.

Przestrzeń słychać wcześniej niż widać. Zza zamkniętych drzwi dobiegają **wrzaski** zachęcające do zabijania. Po otwarciu drzwi można już zobaczyć. Część

Pieśń o Rolandzie

cytaty z:

„Pieśni o Rolandzie”, Księgi Apokalipsy,
Księgi Przysłów, Cz. Miłosza,
teksty własne

aktorzy

Ewa Budzyń, Włodzimierz Garsztka,
Marika Jakubosz, Adam Kaleta,
Gabriela Jaśkiewicz, Klaudia Koszela,
Patrycja Kubiak, Agata Nowak,
Julia Pomykała, Martyna Pinczewska,
Marlena Sowacka, Wiktor Stegliński,
Aleksandra Stradowska, Oliwia Woźniak

Lektorka

Grażyna Sakowicz-Garsztka

reżyseria

Włodzimierz Garsztka
Grażyna Sakowicz-Garsztka

2017

martwa to: wieszak z królewskimi szatami i płaszczami-łachami, kolumna przykryta tetra, skrzynka, kosz. Część żywa to: Wojownicy ze sztandarami i wólcami zagrzewają się do boju. Wokół nich Obłąkany wiruje w *danse macabre*. Zalega ciemność. Z niej dobiega opowieść o bestiach z Apokalipsy. W pełni światła wojownicy układają sztandary i wólcami w stos-ołtarz ofiarny całopalenia. Dowódca armii wydobywa z kosza, może na śmieci, czerwone płótno i nazywa je *krwią Baranka*. Wszyscy Wojownicy rozpościerają je na stosie. W ten sposób powstaje stół, przy którym wszyscy klękają. Zgromadzeni przy stole zwijają się z głodu i wołają o chleb. Dowódca armii przeistacza się w Zarządcę stołu i ze skrzynki wyjmując chleb, który wędruje z rąk do rąk pozostałych uczestników uczty. Jedząc, mówią

Księgą Przysłów. Nasyceni formują procesję obchodzącą przestrzeń, w której nadal mówią *Księgą Przysłów*. Znow wszyscy zasiadają do stołu. Obłąkany wyrwa chleb z rąk Zarządcy stołu i nazywa wszystkich głupcami, po czym nawołuje ich do zabijania, przypominając, że Kain zabił Abła i tak to już zostało ustanowione. Zgromadzeni wcześniej przy stole, znow stają się Wojownikami. Wokół nich wiruje Obłąkany, wykrzykując imiona wielkich zbrodniarzy na przestrzeni dziejów ludzkości. Po wtórnie Obłąkany wiruje w *danse macabre*. Wojownicy przeistaczają się w Tancerzy. Trwa karnawał zabijania. Opuszczają przestrzeń, aby powrócić do niej w stylizowanych kostiumach. Obłąkany opowiada o ukrzyżowaniu Chrystusa. Zapada ciemność, z której wyłaniają się Piastunki. Z płaszczy formują kołyski, w których umieszczają tetry. Kołyszki zawiniątka jak dzieci, potem tetra owijają sobie głowy. Jak ślepcy, wzajemnie się poszukują, błądzą w *labiryncie*. Zapada ciemność, z której wyłaniają się Roland i Marsyl. Dochodzi do konfrontacji pomiędzy chrześcijaństwem i islamem. Obaj mają swoich zwolenników. Roland i Marsyl skaczą sobie do gardeł. Obłąkany, niczym reportażysta, zdaje relację z ich walki. W tej walce Roland i Marsyl wzajemnie się duszą. Zapada ciemność, z której wyłaniają się wcześniej uczujący przy stole. Zasiadają do stołu i znów domagają się chleba. Obłąkany wynosi chleb i kładzie go na kolumnie, po czym przebija go gwoździem. Siedzący przy stole, podają go sobie z rąk do rąk, mówiąc *Księgą Przysłów*.

W centrum ciemnej przestrzeni kolumna, na niej menora z dziewięcioma świecami, owinięta białą firaną i zwisającą z niej czarną opaską. Przed kolumną skrzynka i leżąca na niej laska, krzesło. Podróżnicy leżą na podłodze owinięci w białe firany, przypominające kokony. Siedzący na krześle Kaznodzieja mówi o poznawaniu Boga. W tym czasie, owinięci w białe firany, zaczynają się poruszać, jakby okazywali objawy życia. Kaznodzieja uderza w białe krzesło, niczym w bęben, i wtedy Podróżnicy wydobywają się z kokonów. Teraz siedzą na kokonach, niby na wyspach pośród oceanu, i opowiadają o wyprawie po perłę. Kaznodzieja znów uderza w krzesło-bęben i ogłasza *wejście toreadorów*. Podróżnicy podrywają się z podłogi i z firanami uniesionymi ponad głowami tańczą w dziwacznych pozycjach wokół Kaznodziei. Teraz Kaznodzieja głosi równość pomiędzy dziełem zniszczenia i tworzenia. Następuje bezruch. Kaznodzieja przewiązuje sobie oczy czarną opaską i przeobraża się w Ślepcę. Podróżnicy znów tańczą z firanami uniesionymi ponad głowami, po czym rzucają je na stos. Rozchodzą się w różnych kierunkach przestrzeni. Drużbowie przywołują Panny

Hymn o perle

cytaty z:

Cz. Miłosza, F. Nietzschego, Pism św. Jana od Krzyża,
z własnymi dopiskami

aktorzy

Ewa Budzyń, Włodzimierz Garsztka,
Rita Maciejewska, Mateusz Matynia,
Jessika Pietrala, Martyna Pinczewska,
Julia Pomykała, Grażyna Sakowicz-Garsztka,
Marlena Sowacka, Wiktor Stegliński,
Aleksandra Stradomska, Kornelia Urbaniak

Reżyseria

Włodzimierz Garsztka
Grażyna Sakowicz-Garsztka

2018

Młode. Nazwane Pannami Młodymi tańcząc, padają na kolana i podnoszą się z nich. Teraz z firan formują suknie ślubne. Drużbowie nazywają te suknie szatami chwały. Panny Młode padają na kolana ze złożonymi do modlitwy dłońmi i stroją głupie miny, po czym zdzierają z siebie suknie, ocierają nimi łzy i rzucają je na stos. Drużbowie ustawiają je w ustylizowaną grupę i umieszczają w ich dłoniach zapalone świece z menory, po czym zdmuchują świece. Panny Młode próbują poderwać się z podłogi, jakby chciały odfrunąć. Drużbowie zdzierają z nich suknie i rozścielają je na podłodze. Brutalnie rzucają na nie Panny Młode i kładą się obok nich. Leżąc, wszyscy kontynuują opowieść o wyprawie po perłę. Panny Młode z krzykiem zrywają się i przywdziewają ślubne suknie. Drużbowie oświadczają, że znaleźli przepis na ziemskie szczęście i zbawienie wieczne. Otwierają kram spełnionych marzeń i tęsknot. Lektorka opowiada o fałszywych prorokach. Ślepiec oskarża Boga o brak miłości do ludzi. Teraz, Ślepiec krążąc w *labiryncie* utworzonym z firan przez Podróżników, mówi o *znalezieniu wszystkiego w niczym*. Po czym wyśpiewuje *wejście toreadorów*. Następnie rozmawia z Lektorką o jednym z największych zbrodniarzy nazistowskich. Panny Młode formują z firan

skrzydła i, wywoływane kolejno przez Ślepcę jako anioły, „idą na druty”.

Siedzą naprzeciw siebie na ławkach przykrytych czerwonym płótnem. Przed nimi walizki. Pośrodku przestrzeni czarny tron. Lektorka czyta o agresji jako symptomie dzisiejszego upadku kultury i człowieczeństwa. Woźnica podrywa się z ławki i podbiega do czarnego tronu. Wówczas także pozostali ze śmiechem podrywają się z ławek. Kolejno wskakują na tron. Woźnica obwozi ich na tronie po przestrzeni i obwieszcza, że każdy nie tylko ma prawo do tronu, ale powinien do niego dążyć wszelkimi możliwymi sposobami i środkami. Nikt długo nie może utrzymać się na tronie, bo każdy jest zrzucany przez tego, który chce zająć jego miejsce. Woźnica śmieje się szyderczo i wypycha tron z przestrzeni. Wszyscy znów siadają na ławkach. Zalega cisza. Teraz ludzie z ławek nie będą już anonimowi. Staną się konkretnymi postaciami. W przestrzeń wbiega Duncan roztargniony i zaniepokojony. Po chwili wbiega Banko i przynosi wieść o zwycięskiej bitwie dowodzonej przez Makbeta. Obaj siadają na ławkach. Teraz w przestrzeń wchodzi Żmije-Lady Makbet. Czytają list, jaki otrzymały od Makbeta, po czym wracają na ławki. Zalega cisza. Lektorka czyta o pochodzeniu zła, które pochodzi jedynie z człowieka. W przestrzeń wchodzi Makbet i Żmije-Lady Makbet. Po burzliwej wymianie

Sceny z Makbeta

fragmenty z: „Makbeta” W. Szekspira,
cytaty z: Z. Herberta, K. Lorenza, T. Różewicza

aktorzy

Ewa Budzyń, Włodzimierz Garsztka,
Maciej Jankowski, Rita Maciejewska,
Mateusz Matynia, Jessika Pietrala,
Marlena Sowacka, Kornelia Urbaniak

reżyseria

Włodzimierz Garsztka
Grażyna Sakowicz-Garsztka

2019

zdań, podejmują decyzję o morderstwie, które otworzy im drogę do władzy. Wszyscy powracają na ławki. Zalega cisza. Makbet, śpiewając, wyjmując z walizki sztylet. Żmije-Lady Makbet tańczą w rytm śpiewu, po czym ściągają z ławek Dunkana i Banka. Rzucają ich na podłogę. Makbet wyjmując z walizki sztylet i zadaje nim obu ciosy. Wrzuca sztylet do walizki. Żmije-Lady Makbet z innej walizki wyjmują czarne płótna i zakrywają nimi Dunkana i Banka, następnie biały obrus i kładą go na trupach – to stół. Teraz z kolejnej walizki wyjmują królewskie szaty i nakładają je na siebie. Makbet wydaje ucztę. Spod stołu wydobywają się okryci czarnymi płótnami Banko i Dunkan. Makbet wpada w szat. Żmije-Lady Makbet zrywają z nich czarne płótna i wraz z obrusem rzucają je na Makbeta, przykrywają go nimi. Zalega cisza. Wszyscy odchodzą na ławki. W przestrzeń wchodzi Żmije-Lady Makbet. Opowiadają o krwi na ich rękach. Odchodzą na ławki. W przestrzeń wchodzi Makbet, który **wrzeszczy** na wieść o śmierci żony. Oszałały z wściekłości, miotając się w **labiryncie**, który sam dla siebie „zbudował”. Lektorka czyta o zaawansowanych społeczeństwach, przyzwyczajonych do wszelkiego zła. Powoli zapada ciemność.

Siedzą w kręgu plecami do jego środka ze zwieszonymi głowami. Wewnątrz kręgu przykryta czarnym płótnem wanienka, w niej młotek, kamienie. Pod czarną ścianą przykryte czarnymi płótnami: trzy wiadra z butami, siedem lalek z wełny. Przy czarnych stolikach z lampkami naprzeciw siebie dwie Lektorki. To wypełnienie przestrzeni. Gaśnie główne światło. Lektorki włączają lampki i czytają o potopie. Ta przemienność głównego światła i światła lampek współgra z następowaniem po sobie czytań Lektorek i scen. Lektorki w swoich czytaniach zapowiadają potop. Animator odstawia wanienkę i wnosi ją wewnątrz kręgu. Z kręgu wyłania się Noe. Uderzeniami młotka w wanienkę buduje arkę, co spotyka się z drwiną i śmiechem pozostałych z kręgu. Teraz Noe odstawia lalki i, nazywając je, układa w arce. Lektorki kontynuują czytanie. Ludzie z kręgu podrywają się z podłogi i walczą między sobą o dostęp do arki, nikomu się to nie udaje. Lektorki kończą czytanie o potopie. Z powalonych na podłogę rodzi się nowe pokolenie. Animator przeobraża się w Postać w czarnym płaszczu. Ludzie z nowego pokolenia nieustannie z sobą rywalizują zamknięci w: *ja, mam, moje, ja mam rację, jestem najlepszy, ja tutaj rządzą, sprzedam, kupię, szeptanie na ucho, wyzwickach, nienawidzę*. Każde takie zamknięcie, wyrażone w słowach, narasta od szeptu do **wrasku**. Po każdym etapie rywalizacji Postać w płaszczu wybucha śmiechem, a Lektorki czytają Brandstaettera, Cohena,

Potop

aktorzy

Ola Buczkowska, Milena Bugajna, Wojciech Chudziak, Tomasz Filipiak, Włodzimierz Garsztka, Maciej Łazarek, Tymoteusz Matuszczak, Emilia Pytlińska, Kornelia Urbaniak

lektorki

Edyta Fietkiewicz
Grażyna Sakowicz-Garsztka

czytania z:

R. Brandstaettera, L. Cohena, B. Dylana, T.S. Eliota, A. Ginsberga, Z. Herberta, J. Iwaszkiewicza, Cz. Miłosza, T. Różewicza, listy Yad Vashem

reżyseria

Włodzimierz Garsztka
Grażyna Sakowicz-Garsztka

2022

Dylana, Eliota, Ginsberga, Herberta, Iwaszkiewicza, Miłosza, Różewicza. Te dwa strumienie przekazu nie są polemiką. To dwa inne światy, pomiędzy którymi są ściany jak w **labiryncie**. Po *nienawidzę* następuje przemoc. Jedni drugich obalają na podłogę, a obaleni zastygają w pomnikowych pozach. W przestrzeń wkracza Postać w czarnym płaszczu i nazywa siebie Kustoszem. Kustosz ogłasza swoją władzę nad muzeum pomników, po czym wszystkie niszczy. Odchodząc, przypomina, że zaraz przyjdą oglądać, a eksponatów nie wolno dotykać. Ludzie-pomniki siadają w kręgu twarzami do jego środka ze zwieszonymi głowami. Postać w czarnym płaszczu wysypuje buty w wiadrach do wanienki. Ludzie z kręgu obnoszą ją wokół przestrzeni. Lektorka czyta Listę Yad Vashem. Korowód zatrzymuje się. Dwaj unoszą wanienkę z butami nad głowami pozostałych. Postać w czarnym płaszczu uderza młotkiem w wanienkę. Buty wysypują się. Wszyscy padają na podłogę. Postać w czarnym płaszczu przeobraża się w Animatora i toczy kamienie.

Przestrzeń została ustanowiona. Osoby zostały ustanowione. Odwołania do osób zostały ustanowione. Sceny zostały ustanowione. Teksty zostały ustanowione. Praca rozpoczęta w maju i ciągle trwa. Pierw-

Pieśń nad Pieśniami

fragmenty z:

Pieśni nad Pieśniami, Księgi Ezechiela,
Księgi Hioba, Księgi Koheleeta, Marka Edelmana,
Jerzego Ficowskiego, Icchaka Kacnelsona,
Władysława Szlengela, Arie Wilnera

aktorzy

Edyta Fietkiewicz, Włodzimierz Garsztka,
Monika Głowinkowska-Olczak,
Kamila Morek-Herman,
Grażyna Sakowicz-Garsztka. Monika Sobecka

opracowanie dramatyczne

Włodzimierz Garsztka
Grażyna Sakowicz-Garsztka

2022

Sonia Nowogródzka – Społecznica i działaczka bundowska. Podczas wojny była dyrektorem Centosu. W getcie organizowała nielegalne szkolnictwo oraz opiekę nad domami dla dzieci bezdomnych. Zginęła podczas pierwszej akcji w lipcu 1942.

Arie (Jurek) Wilner – Instruktor Haszomer Hacair, uczestnik konspiracji w getcie, przedstawiciel ŻOB po aryjskiej stronie i łącznik z AK, walczył w powstaniu w getcie. To właśnie on (wg relacji Marka Edelmana) 8 maja w bunkrze przy Miłej 18 dał sygnał do wspólnego samobójstwa krzycząc: Zgińmy razem. W tym miejscu jest skwer. Kopiec, kamień, napis. Jak jest pogoda, przychodzą tam matki z dziećmi albo wieczorem chłopcy z dziewczynami. Jest to właściwie zbiorowy grób, bo kości nigdy nie wydobyto.

sze przedstawienie ustanowione na koniec października.

Widowni ustanowić się nie da. Postacie przywołane:

Roza Ejchner – Przyjechała do Warszawy pod tym nazwiskiem. Podjęła pracę w sanatorium. Nauczycielka i wychowawczyni. Prowadził samorząd dziecięcy. Była wielkim autorytetem moralnym. Kiedy przyszła wiadomość o akcji wywożenia dzieci do getta, powiedziała, żeby każdy ratował się na własną rękę. Ponad setka dzieci zbiła się w zwartą grupę i powiedziały, że się nie rozejdą. Wielu wychowawców uciekło. Zostały Hendusia i Roza. Razem z dziećmi przewiezione na Umschlagplatz, a stamtąd do Treblinki.

Hendusia Himelfarb – Pracowała w sanatorium w Miedeszynie jako wychowawczyni. Niemcy sprowadzili sanatorium do getta i następnego dnia wszystkich wywieźli do Treblinki. Życiorys Hendusi jest krótki, bo umarła młodo.

Pola Lifszyc – Miała kilkanaście lat, kiedy w getcie prowadziła teatrzyk dla dzieci. Okazała się wybitnym talentem reżyserskim. W getcie wyreżyserowała dwie sztuki. W sztuce Lalki jej siostra Zosia tańczyła główną rolę. Tematem drugiej sztuki był głód w Chinach. Była ładną dziewczyną „o dobrym wyglądzie”. Miała szansę przeżyć po aryjskiej stronie, ale poszła do wagonu ze swoją matką.

Maciej Michalski

Premiery TAM 2 – uwagi i refleksje na temat wybranych przedstawień



„NADZÓR” W KALISKIM WIĘZIENIU

Zajęcia kulturalno-oświatowe realizowane wobec osadzonych w zakładach karnych stanowią jeden z podstawowych środków oddziaływania penitencjarnego. Działalność ta jest podporządkowana procesowi resocjalizacji, w którym dąży się do społecznej reintegracji skazanych. Zajęcia z tego zakresu, np. teatralne, stają się nierzadko swego rodzaju impulsem wyzwalamym aktywne i społecznie oczekiwane zachowania osadzo-

nych, a także uwrażliwiają i kształtują postawy moralne i odczucia estetyczne.

Jak zaznaczyła Henryka Witalewska, wybitna dziennikarka i komentatorka wydarzeń kulturalnych, teatr ukazuje pełnego człowieka we wszystkich jego wzniołach i upadkach, ukazuje to co ludzkie: „Teatr otwiera przed człowiekiem nowe perspektywy, daje mu możliwość przekraczania granic. Chęć bycia kimś innym, niż się jest w istocie, tkwi głęboko w naturze ludzkiej.

Wszyscy chcemy się wydać inni, niż jesteśmy w rzeczywistości(...) Człowiekowi od początku jego dziejów towarzyszy nie zawsze w pełni uświadomione marzenie i tęsknota za innością, odmianą i przeobrażeniem. To przeobrażenie umożliwiła mu maska teatralna. (...). Teatr od samego początku usiłuje poszukiwać prawdy o człowieku, o tym jakim się staje, gdy nakłada lub zrzuca swoje maski; o człowieku jako istocie uwikłanej między prawdą a maską...1”.

Mając na uwadze słowa autorki, na początku 2008 roku w kaliskiej jednostce penitencjarnej wdrożony został program readaptacyjno-społeczno-kulturalny „Maska”.

Do działań wynikających z tego programu zakwalifikowano grupę skazanych, którzy wyrazili chęć współpracy na tym polu. Spotkania rozpoczęły się w lutym, w ich trakcie występujący uczyli się podstawowych zachowań aktorskich, a od marca – już po dokonaniu wyboru sztuki – rozpoczęły się próby, których efektem było niebanalne widowisko zrealizowane w murach kaliskiego więzienia.

Przygotowanie przedstawienia pt. *Nadzór* na motywach *Ścisłego nadzoru* Jeana Geneta okazało się sporym wyzwaniem dla wszystkich, którzy podjęli się tego przedsięwzięcia, także dla widzów, gdyż oni również stali się współuczestnikami wydarzeń. Akcja toczyła się bowiem w murach autentycznego więzienia, w prawdziwej celi, która na czas gry została po wejściu publiczności zamknięta.

W jakimś stopniu przedstawienie rozpoczęło się dla obserwatorów już przed bramą kaliskiego Zakładu Karnego. Najpierw goście oczekiwali na wejście, stojąc na ulicy (podobnie jak osoby odwiedzające skazanych), następnie przeszli normalną w tym miejscu procedurę dla wchodzących: sprawdzenie dokumentów, oddanie do depozytu telefonów komórkowych, kontrolę, czy ktoś nie wnosi na teren więzienia niebezpiecznych przedmiotów lub broni, i wreszcie przejście do celi ciemnymi korytarzami i klatkami schodowymi.

Werystyczny klimat przedstawienia dotyczył nie tylko oprawy spektaklu, ponieważ role więźniów zagrali w celi sami osadzeni. Gdyby zsumować ich wyroki, padłby wynik kilkudziesięciu lat życia pod nadzorem. Aktorzy – co zrozumiałe – nie byli zawodowcami, nawet ich wcześniejsze doświadczenia teatralne wypadły nadzwyczaj skromnie, wielu z nich bowiem nie odwiedziło nawet w życiu przybytku Melpomeny, a w okresie edukacji szkolnej przygotowanie akademii ograniczało się w ich przypadku do noszenia ławek dla widzów.

W *Nadzorze* nie były zachowane żadne zasady, na które zwracają uwagę reżyserzy na profesjonalnej scenie. Tu występujący nierzadko grali plecami do publiczności,

mówili językiem dalekim od aktorskiej doskonałości, nie mieli na sobie specjalnie szytych na tę okazję kostiumów, gdyż stroje zostały przyniesione z magazynu, tak jak miski i sztucce wykorzystane podczas posiłku. Także łóżka, taborety i stół to stałe wyposażenie celi. Żadnych upiększeń, może tylko okna były nieco szersze niż w innych pomieszczeniach w gmachu przy ul. Łódzkiej, gdyż z oczywistych powodów spektakl odegrano w jednej z dwóch największych izb dla osadzonych. Atrapami nie były też sedes ani zlew, notabene również ograne w trakcie przedstawienia.

W rolach pracowników zakładu karnego wystąpili osoby spoza więziennego środowiska – aktorzy Sceny TAM 2, a w epizodach także sami funkcjonariusze. Realizatorom zależało bowiem na wyraźnym podzieleniu wykonawców na tych naprawdę pozbawionych wolności i tych ze świata zewnętrznego.

Scenariusz *Nadzoru* zasadniczo różnił się od oryginału. Przede wszystkim kwestie Maurice’a (tu Morysa) zostały rozdzielone na trzech aktorów, gdyż twórcy przedstawienia postanowili zaangażować do gry większą liczbę skazanych, a to z kolei wpłynęło na zmianę zakończenia sztuki: w kaliskiej celi Lefranc (tu Francuzik) nie zabił najmłodszego więźnia, gdyż miał przeciwko sobie nie jednego, ale kilku wrogów, a poza tym nie był w tym towarzystwie najsilniejszy.

Dopisany został też epilog. To reakcja na toczące się co pewien czas dyskusje nad przywróceniem kary śmierci. Na ogół opinie na ten temat formułowane są w świetle medialnych informacji o zbrodniach, bez dogłębnej analizy okoliczności zabójstw. Kaliskie przedstawienie nie stało się wyraźnie brzmącym głosem przeciw wysyłaniu ludzi na szafot. Wskazywało tylko problem, pozostawiając wnioski widzom.

Na język sztuki duży wpływ mieli sami wykonawcy. Przede wszystkim niektóre wypowiedzi uwspółcześiono: odrzucono słownictwo nieużywane dziś w celach, niektóre partie tekstu skreślono, skrócono lub zamieniono na autentyczny żargon więzienny, o czym wyraźnie zapomniata tłumaczka przekładająca utwór z francuskiego na polski.

Trudno dziś orzec, jakie opinie przewijały się wśród widzów po opuszczeniu zakładu penitencjarnego, ale najprawdopodobniej nie patrzyli zbyt tęsknym wzrokiem na bramę i mury okalające zabytkowe, bo ponad stu sześćdziesięcioletnie więzienie w grodzie nad Prosną.

*Kierownictwo produkcji – Remigiusz Czaja, opracowanie scenariusza i reżyseria – Maciej Michalski.
Premiera – 11 lipca 2008 w Zakładzie Karnym w Kaliszu*

ADAPTACJA SCENICZNA „MAŁEGO KSIĘCIA A. SAINT-EXUPÉRY’EGO Z OKAZJI PIĘTNASTU LAT DZIAŁALNOŚCI TAM2.

Rozmowa uczniów, redaktorów gazetki w Szkole Podstawowej nr 18 w Kaliszu, z Maciejem Michalskim, założycielem sceny Tam 2.

śne, pustynia to strażnik pilnujący skarbu, a wszystko jest baśnią o poszukiwaniu przyjaźni. I tak jest od lat. Postanowiłem tę baśniowość oraz symbolikę odrzucić i gwiazdnego księcia sprowadzić do „oazy” na naszej „pustyni” – bardzo konkretnie na scenie pokazanej. Mam świadomość, że takie potraktowanie powszechnie znanej lektury może wielu widzów irytować.



Maciej Michalski

Redakcja: Dlaczego na przedstawienie przygotowane z okazji piętnastolecia Sceny Tam 2 wybrał Pan *Małego Księcia* Saint-Exupéry’ego?

Maciej Michalski: Od początku powstania TAM 2 zamierzałem wystawić *Małego Księcia*, ale nie mogłem znaleźć chłopca, który zagrałby rolę tytułową. Po roku pojawił się w zespole młody człowiek nadający się do tego znakomicie, jednak w ciągu trzech miesięcy bardzo się zmienił, przede wszystkim wydoroślał i już nie pasował do kreowania tej postaci. Zapewne szukałbym dalej, gdybym nie spotkał Pawła Siemińskiego.

A dlaczego chciałem wystawić *Małego Księcia* na scenie? Otóż uważam, że wkraść się do szkolnych interpretacji tej lektury niebezpieczny schematyzm. W efekcie uczniowie dowiadują się, że dorośli nie wiedzą, dlaczego piją wódkę, naukowcy tracą czas na głupoty, latarnik jest umysłowym robotem, róże, czyli kobiety, są kapry-

Red.: W tym przedstawieniu liczba Pijaków w porównaniu z książką Exupéry’ego jest z wielokrotnością. Dlaczego?

M.M.: Ludzie mają wiele powodów, aby sięgać po alkohol. Nierzadko chcą uciec od natłoku stresów, zapomnieć o kłopotach, o niespełnionych marzeniach – jeszcze kilka oczywistych przyczyn można by tu przytoczyć. W tym przedstawieniu Król, Geograf, Kupiec, Bankier, Latarnik nie zmieniają swej osobowości ani nawyków, bo to nie jest takie proste. Wolą napić się wódki. Pamiętajmy jednak, że alkohol otwiera wrota, które u trzeźwych są zamknięte, dlatego bohaterowie nie kryją przed małym przybyszem swych emocji i przymysłów.

Postanowiłem bardzo dokładnie sprecyzować: czym dla wielu z nas jest pustynia, czym studnia, kim są róże w ogrodzie, czym jest nieosiągalny skarb i o czym tak naprawdę chce Pijak (tu raczej Pijacy) zapomnieć.

Red.: Czy rola Pilota nie jest w tym przedstawieniu zbyt prowokacyjna?

M.M.: Jest przede wszystkim reakcją na otaczającą nas hipokryzję i nietolerancję.

Red.: Czy „Mały Książę” obdarty z baśniowości nie jest przez to zbyt okrutny?

M.M.: Na pewno bardziej realistyczny. Wolę *Małego Księcia* mieć na półce bliżej dzieł Nowakowskiego i Remarque’a niż koło *Sierotki Marysi*.

Red.: Jak na takie przedstawienie zareagują dzieci?

M.M.: Niektóre polonistki chciały na nasze spektakle przyjść z uczniami ze szkoły podstawowej. Gdy uczciwie poinformowałem je, o czym to przedstawienie jest, zrezygnowały.

Red.: Ale przecież w tym widowisku dla dorosłych występują dzieci!?

M.M.: Najmłodszy z występujących ma piętnaście lat!

Red.: A najstarszy?

M.M.: Ponad trzydzieści.

Red.: Które z dotychczasowych przedstawień TAM 2 było dla Pana najważniejsze?

M.M.: Od strony artystycznej to *Pan Cogito* wg Herberta, ale spektakl podobał się tylko nielicznym i w efekcie przeszedł bez echa! A szkoda!

Red.: A które przedstawienie cieszyło się największą popularnością?

M.M.: Cykl kabaretowy *Stoły, stoliki, stoliczki* – zawsze było ponad sto osób na każdym spektaklu w sali klubowej przy ul. Serbinowskiej.

Red.: Co według Pana było do tej pory największym sukcesem TAM 2?

M.M.: Przede wszystkim fakt, że niektóre osoby z zespołu są dziś zawodowcami w branży teatralnej, filmowej czy estradowej – i zawsze mówią, że zdecydowała o tym wcześniejsza praca w TAM 2. Cieszę się też z drugiego miejsca w Polsce, które zdobył Tomasz Wasiak w niezwykle prestiżowym 50. Ogólnopolskim Konkursie Recytatorskim zorganizowanym przez Towarzystwo Kultury Teatralnej, natomiast patronat nad tym konkursem sprawowało Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz rektorzy szkół teatralnych, którzy przyjęli również obowiązki jurorów. Przed laty w konkursie tym laureatami byli Irena Jun, Krzysztof Materna i Wojciech Siemion. Cieszę się, że nazwisko aktora TAM 2 zapisane zostało w annałach tego konkursu obok nazwisk tak znanych i cenionych artystów. Sukcesem jest także i to, że na naszej scenie wspólnie występują aktorzy zawodowi, nauczyciele, studenci i uczniowie, razem ponoszą trudy przygotowania i wystawiania spektakli.

Red.: A co porażką?

M.M.: Dwa razy zabierałem się do realizacji scenicznej *Nowego Wyzwolenia* Witkacego, przeprowadziłem wiele konsultacji na ten temat, m.in. z prof. Januszem Deglerem i reż. Aliną Obidniak, próby trwały prawie rok, ale nic nam nie wychodziło; skądinąd wiem, że profesjonalne teatry również poniosły porażkę, wystawiając tę sztukę. Myślałem jednak, że nam się uda, w końcu zespół jest nietypowy, tak jak nietypowy jest dramat Witkacego, niestety, byłem naiwny.

Red.: Życząc wielu sukcesów, dziękujemy za rozmowę.

Róża 2. – Magdalena Bielewicz, Kelnerka – Karolina Machowicz, Róża 3. – Ewelina Marciniak, Żmija – Daria Piechota, Bankier – Anna Pławińska/Ewa Ozdowska-Bartczak, Róża 1. – Barbara Słowik, Próżna – Ada Zdyb, Lis – Kacper Brukowski, Geograf – Andrzej Ewiak, Gość (Pilot) – Sergiusz Gołyski, Latarnik – Sławomir Kołodziejczak, Mały Książę – Paweł Siemiński, Król – Tomasz Wasiak. Scenografia – Anna Rusek-Wasiak, muzyka – Adam Piątkowski, opracowanie scenariusza i reżyseria – Maciej Michalski.

Premiera – 15 marca 2008 w Centrum Kultury i Sztuki w Kaliszu

Z KAMIENIA I CHMURY

Dla każdego pisarza przyszły odbiorca tekstu artystycznego jest osobą nieco hybrydyczną, bo po części rzeczywistą, po części przezeń wymyśloną. Stawia to twórcę w dyskomfortowej sytuacji, gdyż pisząc dzieło, nie może oprzeć się tylko na własnych refleksjach, odczuciach czy doświadczeniach życiowych, musi liczyć się też z hipotetycznym czytelnikiem. Ważne jest, aby ten realny był choć częściowo zgodny z wizją autora, bo w przeciwnym razie komunikacja na linii nadawca – odbiorca zostanie podczas konkretyzacji dzieła literackiego zachwiana albo też w ogóle nie zaistnieje.

Sytuacja pisarza komplikuje się jeszcze bardziej, gdy musi kierować się zapotrzebowaniem rynku czytelniczego i kosztem lansowania własnych poglądów i gustów czyni ukłon w kierunku oczekiwań czytelników. I nie tylko o cele merkantylne tu chodzi, ale również o preferowanie tematyki społecznej lub narodowej, wymuszonej np. zawirowaniami historycznymi. Problem ten nie jest nowy, choć z różnych przyczyn ciągle aktualny.

Trzeba o tym wspomnieć przy okazji realizacji scenicznej tryptyku poetyckiego *Z kamienia i chmury* wg wybranych utworów Zbigniewa Herberta. Główny temat przedstawienia oparty jest bowiem na konflikcie między artystą dążącym do swobody w pracy twórczej a oczekiwaniami społecznymi związanymi z recepcją sztuki.

Pierwszą część tryptyku rozpoczyna prośba Poety o oczyszczenie go z brudów codzienności, co umożliwi mu wkroczenie na niwę sztuki doskonałej, świętej i absolutnej. Pragnie stać ponad światem, ponad szarym człowiekiem, chce utożsamić się z Bogiem. Najpierw przechodzi chrzest i – tak jak czyni się w świątyni – przybiera białą szatę, symbol czystości. Następnie wkracza w przestrzeń wyznaczoną przez wodę (symbol życia), ogień (symbol światła rozpraszającego mrok) i księgę (symbol wiedzy). Ale nie jest mu dane być istotą uwolnioną od ziemskich problemów. Dążąc do doskonałości, wchodzi do królestwa utopii i w efekcie zмага się z niezrozumieniem, wyśmianiem i samotnością. Dla otoczenia jest zarówno oryginalny, jak i zdziwaczaty.

Na początku Poeta opiera się zarzutom tzw. zwykłych ludzi. Kobieta i Mężczyzna próbują „sprowadzić” go do normalności, ale bezskutecznie. Słowa Mężczyzny: *Jeśli wybierasz się w podróż niech będzie to podróż długa / [...] błędzenie po omacku są złowróżbnym życzeniem, a nawet w jakimś stopniu przepowiednią dalszych losów Poety. Jego odpowiedź: Idź dokąd poszli tamci do ciemnego kresu po złote runo nicości* jest wskazaniem na głupotę ludzi goniących za blichтром, żyjących w świecie hipokryzji i fałszywych wartości.

Na końcu pierwszej części tryptyku Poeta cytuje krótki fragment Mickiewiczowskiej Wielkiej Improwizacji z III części *Dziadów*. Jest samotnikiem, buntownikiem z wyboru, gotowym do poświęceń dla własnych przekonań, a to czyni zeń bohatera romantycznego, czyli – idąc tropem rozważań Aliny Kowalczykowej – romantycznego szaleńca².

Druga część przedstawienia to „Kuszenie”. Najpierw Dziewczyna próbuje wyrwać Poetę z ołtarza utopii, wskazując na uroki swojego ciała. Kolejny rozmówca, Filozof, stawia zwycięstwo rozumu nad iluzorycznym, według niego, bo niemożliwym do zbadania światem nadprzyrodzonym oraz nieobliczalnym światem emocji i żywiołów. Następnie pojawia się na scenie Uczennica, która bałwochwalczymi słowami chce nakłonić Poetę do porzucenia samotności. Gdy zabiegi te na nic się zdają, wkracza Lekarz i wydaje wyrok: chorego umysłowo należy leczyć. Od tego momentu nieco groteskowy nastrój przyska.



Włodzimierz Garsztka w programie poetyckim *Z kamienia i chmury* – 2009

Trzecia część tryptyku, czyli „Ostateczna rozprawa z romantyzmem”, to ubezwłasnowolnienie niepoprawnego twórcy. Stają naprzeciw niego wszyscy, którzy nie tolerują odmienca wokół siebie. Próba uwolnienia się przez niego z kręgu przeciwników jest nadaremna, także prośba o wyrozumiałość okazuje się bezskuteczna. Bohater przegrywa w takt obumierającej wraz z nim romantycznej nuty, ustępującej miejsca powracającym tonom groteski. Na końcu trzeba posprzątać po szaleństwie i ... *W piasek się zmienia cały pochod / Niesiony przez szydarczy wiatr / Zostanie tylko bęben bęben*.

Twórczość autora *Pana Cogito* jest zapewne trafnie wybrana do realizacji przedstawienia o wolności artysty, do ukazania starcia między nawiedzonym romantykiem a chłodnymi, twardo stąpającymi po ziemi ironistami. Herbert dręczony przez syndrom maniakalno-depresyjny

odradzał się z czeluści depresji, by stopniowo zmierzać ku szczytom poetyckich uniesień. Przechodził różne fazy postrzegania siebie i oceniania innych; potrafił absurdalne postawy i poglądy precyzyjnie ukłuć słowem lub w patetycznym stylu zadać cios obnażający głupotę. Odważnie wstępował też w niebiańskie progi w roli dyskutanta z Najwyższym, aby później zamilknąć u wrót piekielnej, depresyjnej bezradności.

Dzięki temu realizatorzy tryptyku mogli bez większej redukcji, czyli bez nadmiernego okaleczania tekstów, skonstruować scenariusz, w którym różne strony konfliktu mówią słowami tego samego autora.

Przedstawienie *Z kamienia i chmury* zostało przygotowane przez dwa alternatywne zespoły teatralne w Kaliszu – Scenę TAM 2 i Teatr na Widoku. Jest to pierwsze wspólne przedsięwzięcie artystyczne w historii obu teatrów. Warto dodać, że wśród siedmiu wykonawców występujących w tym przedstawieniu grało aż sześciu pedagogów.

Kobieta – Izabela Brukowska, Uczennica – Ewelina Marciniak, Dziewczyna – Ada Zdyb, Lekarz – Andrzej Ewiak, Poeta – Włodzimierz Garsztka, Filozof – Maciej Michalski, Mężczyzna – Tomasz Wasiak.

Opracowanie muzyczne – Piotr Jaworowicz, Adam Piątkowski, opracowanie scenariusza i reżyseria – Maciej Michalski

Premiera – 4 lutego 2009 w Klubie „Serbinów” KSM w Kaliszu

WYBACZYĆ KAINOWI

Palmiry – to jedno z bardziej znanych miejsc zbrodni z okresu II wojny światowej. Spoczywa tam ponad 2 tysiące obywateli polskich, głównie mieszkańców Warszawy.

Już na początku okupacji Niemcy zaczęli przeprowadzać w stolicy masowe egzekucje. Ponieważ informacje o nich docierały do polskiego społeczeństwa, postanowili znaleźć miejsce bardziej odosobnione. Wybór padł na teren w Puszczy Kampinoskiej, nieopodal wsi Palmiry.

Więźniowie, głównie z Pawiaka i Rakowieckiej, byli wywożeni przed świtem. Stwarzano pozory, iż pojadą do innego więzienia lub na roboty do Niemiec. Zwracano im depozyty, niekiedy dokumenty, czasami wydawano nawet dodatkowe racje żywnościowe. Dopiero w chwili, gdy ciężarówki skręciły do lasu, skazańcy uświadomili sobie, że to ich ostatnia podróż w życiu. Wyrzucali osobiste drobiazgi, czasem kartki z informacjami, usiłując naprowadzić na swój ślad. Auta zatrzymywały się na szosie palmirskiej, więźniom zawiązywano oczy i doprowadzano na miejsce kaźni. Tam rozstrzeliwano

ich z broni maszynowej. Następnie doły były zasypywane, maskowane trawą, obsadzone krzewami, młotnikiem. Dzięki miejscowej ludności, a zwłaszcza leśnikom, wieści o tych zbrodniach docierały do społeczeństwa stolicy i poprzez organizacje podziemne do aliantów. Świat dowiedział się o Palmirach.

Pierwsze egzekucje w Puszczy Kampinoskiej odbyły się już w grudniu 1939 r., następne w styczniu, lutym i kwietniu 1940 oraz kolejnych latach do 1943 r. 14 czerwca 1940 r. Niemcy po raz pierwszy nie zasypali dołów ze zwłokami 20 ofiar. Po tygodniu dokonano w tym miejscu największej egzekucji i mogiły zostały zapętnione. 20 oraz 21 czerwca zginęło ponad 360 osób (21 VI poległ Janusz Kusociński). Ostatnia znana data masowej zbrodni w Palmirach to 17 lipca 1941 roku. Po tym dniu przyjeżdżały transporty z więźniami, których śladów nigdy nie odnaleziono, choć wiadomo, że rozstrzelano ich na terenie lub okolicach Puszczy Kampinoskiej. Najprawdopodobniej w pobliżu Palmir znajdują się zbiorowe mogiły, o których nic nie wiemy i tylko przypadek może nas naprowadzić na ich ślad.

Mimo surowego zakazu fotografowania i filmowania Niemcy wykonywali zdjęcia „pamiątkowe”. Niektóre z nich zostały przechwycone przez Armię Krajową i stanowią świadectwo tej okrutnej zbrodni. Ogromne wrażenie wywołują fotografie przedstawiające ciężarówkę na szosie palmirskiej, zawiązywanie oczu przed egzekucją i prowadzenie skazańców na miejsce kaźni.

Już jesienią 1945 r. ruszyły pierwsze prace ekshumacyjne. Kontynuowano je wiosną i latem następnego roku. Dokonywały ich ekipy Polskiego Czerwonego Krzyża. W latach 1946-1947 prowadzono także ekshumacje w innych miejscach na terenie Puszczy Kampinoskiej – w Szwedzkich Górach, Wólce Węglowej, Laskach i na Wydmach Łuże. W 1946 r. rozkopano też trzy mogiły zbiorowe w Stefanowie. Ciała pomordowanych złożono na polanie palmirskiej, gdzie powstał cmentarz.

W trakcie prac ekshumacyjnych zidentyfikowano 576 osób, 484 ofiary znane z imienia i nazwiska nie zostały rozpoznane, ponad tysiąc zabitych figuruje jako „NN”

Program sceniczny *Wybaczyć Kainowi* z wymownym, jeśli wziąć pod uwagę wydarzenia historyczne, podtytułem *Palmiry 1939-1943* został przygotowany z ważnego powodu: zamiaru ukazania tragedii, która miała miejsce w Puszczy Kampinoskiej w okresie hitlerowskiej okupacji, jako przestrogi przed eskalacją nienawiści, braku tolerancji wobec osób wyznających inną religię, mających inne pochodzenie narodowe czy publicznie głoszących własne, choć nie przez wszystkich akceptowane, sympatie polityczne lub sportowe. Oświata i sztuka nie mogą być obojętne wobec tego zagrożenia.

Na palmirskim cmentarzu spoczywają koło siebie warszawianie różnych narodowości: Polacy, Żydzi, także ci, których rodzinne korzenie łączą się ze społecznościami wschodniej części Europy. Ustawione są koło siebie krzyże, macewy, są także nagrobki osób bezwyznaniowych. Śmierć z rąk okupanta połączyła ich wszystkich: wierzących i niewierzących, polityków różnych opcji – jak np. Macieja Rataja, ludowca, byłego marszałka Sejmu II RP – czy socjalistów, np. Mieczysława Niedziałkowskiego. Kula oprawców dosięgła nie tylko znanych i wybitnych ludzi, takich jak Janusz Kusociński lub błogostawiony ksiądz Zygmunt Sajna, ale również ponad tysiąc dla nas bezimiennych; ich groby zapewne na zawsze pozostaną oznaczone literami „NN”. Także wiek ofiar nie powstrzymał „łobuzów od historii” przed mordem – ginęli starzy i młodzi.

wanych, ale też i skorych do zabaw. Wojna skutecznie zniszczyła tę wyjątkową atmosferę. Od tej pory kolejne sceny stawały się coraz bardziej mroczne. Z biblijnej *Księgi Hioba* widzowie dowiedzieli się o cierpieniu niezawinionym, natomiast *Psalms VII* w przekładzie Jana Kochanowskiego wykorzystano jako prośbę do Boga o ochronę przed nieszczęściem, złem, które w różnej postaci czyha na człowieka. Monolog Don Fernanda z *Księcia Niezłomnego* Juliusza Słowackiego ponownie przywołał motyw cierpienia niesprawiedliwego, niezastużonego. Następne teksty: *Wędrowną życie jest człowieka* Edwarda Stachury, *Oczy otwieram* Krzysztofa Kamila Baczyńskiego czy *Przedmowa* Czesława Miłosza zbliżyły odbiorców do aktu ostatecznego – śmierci, której żniwo porażało wielkością. Kulminacją tej części spektaklu był obraz filmowy z egzekucji dokonanej w palmirskich lasach. Po projekcji z dużą



Wybaczyć Kainowi – 2011

Realizatorom programu zależało więc, aby pokazać tragiczne konsekwencje fascynacji ideologią, która – gdy zawładnie ludzkimi umysłami – budzi demony.

Twórcy widowiska sięgnęli po wybitne teksty literackie, powstałe w różnych epokach. Biblijny fragment z *Księgi Rodzaju* przenosił słuchaczy do ziemskich narodzin człowieka. Znamienne było podczas recytacji posypanie ciała ziarnem oraz obmycie wodą. Z kolei utwór *Prośba do Boga* Mikołaja Sępa Szarzyńskiego wskazywał na słabość ludzi, którzy bez boskiej pomocy nic nie zdziałają. Wiersz Jana Twardowskiego *Za wiosnę* stał się poetycką laudacją dla Najwyższego za piękno stworzonego przezeń świata, które zostało jednak zakłócone zbrodnią Kaina. Scenom tym towarzyszyły głosy chóru śpiewającego m.in. *Kyriele Benedyktyńskie*.

Kolejna część rozpoczynała się w innej przestrzeni i w nieco ludycznym nastroju. Wiersz Juliana Tuwima *Ruch*, wygłoszony przez kominiarza, przywoływał obrazy przedwojennej Warszawy, pełnej gwaru, ludzi zapraco-

pretensją do Boga zabrzmiały słowa hymnu Józefa Wittlina *Trwoga przed śmiercią*. Była to prośba o utaskawienie ludzkości przed karą bezwzględnej, nieuniknionej, a przy tym odrażającej.

Program zrealizowany został z rozmachem: z kilkudziesięcioma recytatorami, statystami, dwoma chórami – akademickim i szkolnym; brali w nim udział aktorzy, nauczyciele, studenci, licealiści, gimnazjaliści oraz uczniowie zarówno starszych, jak i młodszych klas szkoły podstawowej.

Część pierwsza przedstawienia była kameralna, akcja toczyła się w niezbyt dużej przestrzeni, w środku koła otoczonego publicznością; natomiast część druga była monumentalna, specjalnie zaaranżowano tu na potrzeby sceny halę sportową.

Twórcy prowokacyjnie, choć koherentnie utrzymali widowisko w różnych konwencjach dostosowanych do głoszonych treści. Był tzw. „teatr arenowy” (widzowie wokół strefy gry) połączony z „teatrem gestu”, były



Wybaczyć Kainowi – 2011

też sceny rodem z „teatru rapsodycznego” (aktorzy narratorami tekstów niedramatycznych), był „teatr monumentalny” eksponujący „teatr syntetyczny” (tu akt drugi) i w niektórych obrazach „teatr plastyczny” (akt trzeci) z kilkudziesięcioma wykonawcami, barwnymi strojami, patetyczną grą, przytłaczającą muzyką Piotra Czajkowskiego, Wolfganga Amadeusza Mozarta, Edwarda Griega i biciem dzwonów. Był też „teatr czasu” (wg Erwina Piscatora) oraz – modne ostatnio – łączenie sceny z ekranem filmowym.

Znacząco wypadł finał widowiska. Harcerze wnieśli urnę z ziemią z miejsc egzekucji i pochówku rozstrzelanych w Palmirach. Następnie oddany został hołd zamordowanym.

Do niedawna taka kontaminacja, taki miszmasz, beluria i skromność w jednej parze, zostałyby uznane za artystyczną prowokację przez wyrozumiałych widzów lub za nieestetyczną hybrydę przez bardziej surowych krytyków.

Najważniejsze, że spektakl, mimo antywojennego przesłania, które było dominujące, nie serwował publiczności jedynie poprawnych odpowiedzi na pytania, które formułowała tematyka przedstawienia. Już część

pierwsza była zastanawiająca – sakralna czy bluźniercza? Kain postąpił źle – należy mu wybaczyć czy nie? Bóg zsyłający śmierć na całą, bez wyjątku, ludzkość jest sprawiedliwy czy niesłusznie okrutny?

No i wreszcie ostatnie z ważnych pytań. Program został m.in. wystawiony podczas nadania imienia kaliskiemu Gimnazjum nr 10. Młodzież za patrona obrała Janusza Kusocińskiego, którego szczątki złożone są w Palmirach. Co należało pokazać w przypadku tego wybitnego lekkoatlety – bieżnię, która przyniosła mu sławę i medale czy cmentarz, gdzie znalazł miejsce przedwczesnego spoczynku pośród 2115 ofiar faszystowskiej zbrodni? O której – notabene – nie wolno zapominać kolejnym pokoleniom uczniów! Z kolei połączenie obu tych zdarzeń nie byłoby właściwe w procesie wychowawczym młodzieży. Czy realizatorzy wybrali słusznie? Na te pytania widzowie musieli już odpowiedzieć sobie sami.

Zespół aktorski - juniorzy: Mateusz Banasiak, Kamil Bernacik, Anna Bewziuk, Magdalena Bilska, Kacper Brukowski, Szymon Dolak, Marzena Dominiak, Joanna Gruszka, Krzysztof Kaczmarek, Daniel Tułacz, Konrad Żykowicz,

Wiktoria Kobyłka, Michał Lipiński, Klaudia Łużyńska, Jakub Mastalerz, Zofia Michalska, Kamil Młodożeniec, Celina Napora, Martyna Nowak (Scena Młodzieżowa TAM-2), Daria Piechota, Julia Pezowicz, Magdalena Piekieny, Mikołaj Piotrowski, Monika Roszak, Gabriela Rykowska, Rafał Sadło, Paweł Siemiński, Miłosz Sipka, Monika Skotowska, Nikola Sobczak, Sonia Stwarowska, Matylda Sztandera, Wiktoria Szwedziak, Weronika Woźniak. Zespół aktorski - seniorzy: Izabela Brukowska, Anna Dębska, Andrzej Ewiak, Sergiusz Gołyski, Ewelina Marciniak, Maciej Michalski, Ewa Ozdowska-Bartczak, Tomasz Wasiu-Wasiak, Ada Zdyb.

Chór Kameralny WPA UAM: Elwira Frach, Katarzyna Frątczak, Sylwia Gąsiorowska, Maria Gurzyńska, Maciej Jakubowski, Edyta Kurzawa, Katarzyna Łopot, Mateusz Nabrzyk, Michał Piasecki, Tadeusz Przybylski (gościnnie), Olga Scieszek, Radosław Szczap (gościnnie), Monika Szczot, Natalia Śpitalniak, Karolina Woźnica. Dyrygent – Beata Szymańska (UAM), skrzypce – Katarzyna Łopot, instrumenty perkusyjne i flet – Romuald Szatek, instrumenty perkusyjne – Paweł Szatek, gitary – Marcin Mańka, Łukasz Szafrąński.

Chór Gimnazjum nr 10: Julita Balcerzak, Angelika Banasiak, Paulina Białek, Agnieszka Borowska, Zuzanna Dominiak, Ada Garczyńska, Aleksandra Hendrysiak, Adrianna Kaczmarek, Joanna Kamińska, Justyna Karolak, Agnieszka Kijewska, Wiktoria Kranz, Aleksandra Marecka, Agata Piotrowska, Julia Stopeń, Milena Stasiak, Anita Szymczak, Ewa Tomczyk, Natalia Uciechowska, Patrycja Zajęc, Martyna Zielińska.

Dyrygent: Tadeusz Przybylski

Gimnazjaliści: Anna Augustyniak, Daria Bieniek, Zuzanna Bogiel, Malwina Bryła, Anna Brzozowska, Daria Grabowska, Agnieszka Jarzębina, Marta Karońska, Zuzanna Kazimierzczak, Jakub Kempański, Magdalena Kobyłka, Klaudia Kubiak, Marta Kubiak, Barbara Kupaj, Mikołaj Lenartowicz, Klaudia Lis, Lena Łojko Magda Madziata, Alicja Matuszczak, Martyna Molska, Martyna Musielska, Jakub Pasternak, Adrianna Prochowicz, Adam Sobczak, Konrad Stanecki, Maciej Śmieja, Marcin Śmieja, Filip Świtaj, Tomasz Trepka, Paulina Wasiak.

LXII Kaliska Drużyna Harcerzy Starszych „Brzoza”: Marta Banasiak, Michał Bratek, Natalia Gorol, Piotr Markowski, Piotr Miedziński, Piotr Mieszczyński, Julia Polak, Aleksandra Rzepczak, Dominika Szalonka, Marta Torbiarczyk, Szymon Zych.

Zuchy: Maciej Borowski, Emilian Bukowski, Julia Koziarek, Kaja Król, Piotr Lewandowicz, Mateusz Łuszczek, Julia Mituta, Zofia Pietura, Weronika Rzepecka, Julia Stefaniak, Filip Szwedziak, Emilia Wcistek.

Operator filmu – Jacek Bogiel (CKiS), realizacja dźwięku –

Dariusz Rybicki (Studio 5150), Marek Spychała (Studio F36), Piotr Sibiński (Studio 5150), akustyka – Paweł Jędraszczyk (MOK), oświetlenie – Zbigniew Burchard (CKiS), Janusz Wiśniewski (CKiS), Kostiumy – Anna Adamska, charakteryzacja – Małgorzata Machlańska, scenografia – Natalia Iwanow, organizacja projektu i reżyseria – Maciej Michalski.

Premiera – 23 lutego 2011 w halach sportowych w Zespole Szkół nr 10 w Kaliszu

MICKIEWICZOWSKIE „DZIADY” CZ. II – DZIEŁO NIEZWYKŁEGO CZASU, MIEJSCA I FORMY

W 1923 roku ukazał się w Wilnie drugi tom *Poezji* Adama Mickiewicza. Zawierał *Dziady* część II i IV oraz *Grażynę*. *Dziady*, określane jako „poema”, zaskakiwały czytelnika, zwłaszcza nawykłego do ścisłego przestrzegania czystości gatunków, swobodną i dramatyczną formą poematu, przechodzącego ku kompozycji kantatowo-operowej. Utwór dziwił też niezwykłym układem, ogłoszeniem tylko części II i IV.

Część druga poematu to udratyzowane ludowe święto zmarłych, zwane „dziadami”, sięgające czasów pogańskich i najprawdopodobniej w czasach Mickiewicza skrycie obchodzone jeszcze było na Litwie. Na owe święto lud znosił w ofierze jadło i napoje, aby wywołanym duszom czyśćcowym nieść ulgę. Pełen powagi obrzęd, który – jak wyznał Mickiewicz – „przemawiał niegdyś silnie do [jego] imaginacji”, umiejscowił poeta, zgodnie z obyczajem, w przyziemnej kaplicy w ciemną noc jesienną i nasycił zgęszczonym nastrojem tajemniczości i napiętego oczekiwania: „Ciemno wszędzie, głucho wszędzie; / Co to będzie, co to będzie?”.

Mickiewicz uczynił ten obrzęd sądem nad życiem ziemskim zjaw zmarłych, przywołanych zaklęciami Guślarza: dzieci, co nic gorzkiego jeszcze nie zaznały, pana okrutnego dla swych poddanych, sentymentalnej pasterki, która pragnie miłosnych doznań w swej nieziemskiej drodze. A sąd ten, dokonywany miarą człowieczeństwa i doświadczeń życiowych, otwierający bramy niebios, wypowiada chór wieśniaczy, głosem namaszczonego, słowami prostymi jak ludowe przysłowia.

W to mroczne ludowe misterium wplótł poeta dramat bohatera, dzieje jego „miłości i rozpacz” – dramat Pustelnika - Gustawa, pojawiającego się na końcu święta „dziadów” w postaci tajemniczego, milczącego widma.

W tym samym okresie napisał Mickiewicz również *Dziady. Widowisko*, utwór wyraźnie nawiązujący – i to nie tylko poprzez postać Guślarza – do obrzędu cmentarnego z części II. Trudno dziś jednoznacznie stwier-

dzić, czy *Dziady*. *Widowisko* są dziełem ukończonym przez poetę – różne opinie są głoszone na ten temat. Wiemy jednak na pewno, że Mickiewicz tego utworu nie opublikował.

W *Dziadach* wystawionych przez kilka kaliskich teatrów alternatywnych realizatorzy przedstawienia odgrywają nie tylko część II, ale również fragmenty *Dziadów*. *Widowiska*, które rozpoczynają obrzęd oraz



Dziady cz. II – 2010

służą jako didaskalia wygłaszane przez Pomocników oprowadzających widzów po lochach zaaranżowanych na kaplicę, a może tu trafniej – kilka kaplic.

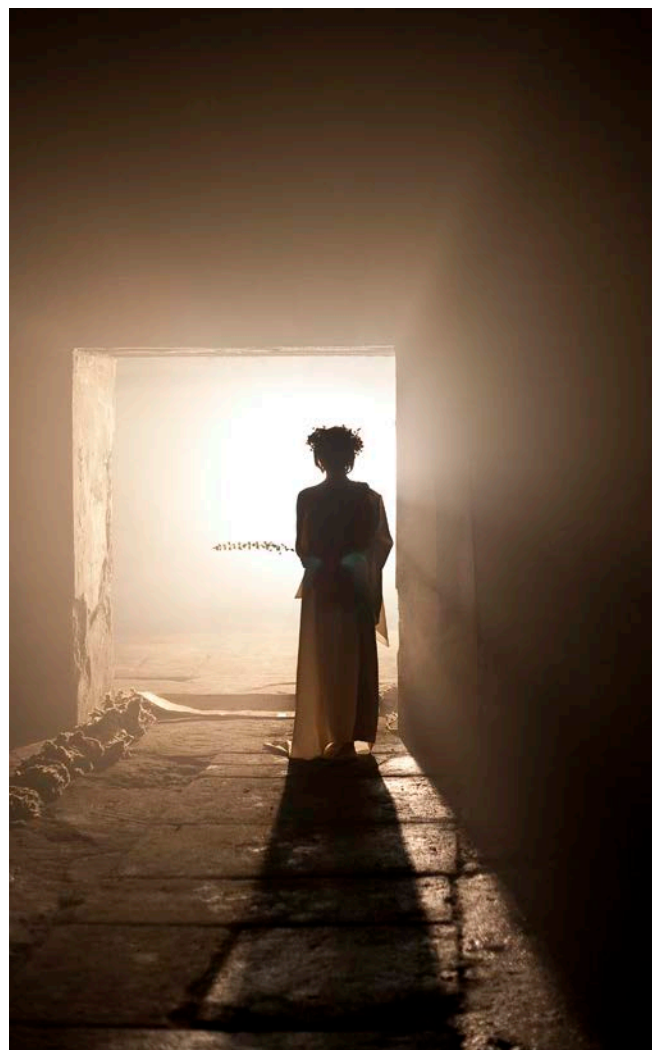
Należy zaznaczyć, że spektakl utrzymany jest w dużym stopniu w klimacie tzw. Sztuki „performance”, imitującej tu cmentarny obrzęd opisany w Mickiewiczowskim dziele.

Uczestnicy obrzędu: Guślarz – Włodzimierz Garsztka, Pomocnik Guślarza – Sergiusz Gołyski, 1. Kobieta z ludu – Aleksandra Strzałka, 2. Kobieta z ludu – Aleksandra Wojtaszak, Przewodnik po katakumbach – Maciej Michalski, Pomocnik Przewodnika – Dawid Dąbrowski.

Zjawy: Józio – Paweł Siemiński, Różia – Celina Napora, *Widmo* – Tomasz Wasiak, Kruk – Łukasz Leśniewicz, Sowa – Izabela Brukowska.

1. *Ptak* – Sławomir Kołodziejczak, 2. *Ptak* – Justyna Świątek, 3. *Ptak* – Dagmara Żółtek, *Zosia* – Ewelina Marciniak, *Widmo Pustelnika* - Gustawa – Kamil Herszel.

Baby cmentarne: Anna Bińkowska, Edyta Dominas, Hanna Siemińska, Katarzyna Wieczorek, Magdalena Woźniak.



Scenografia – Grażyna Sakowicz-Garsztka, *opracowanie reżyserskie* – Maciej Michalski

Premiera: 29 kwietnia 2010 w podziemiach pod parkingiem „Pod Aniołami” w Kaliszu

NĘDZARZE I POTĘPIENCY

Scenariusz przedstawienia oparty został na utworach wybitnych pisarzy różnych epok i różnych kultur. W pierwszym akcie Prokurator (Namiestnik) mówi słowami z *Biesów* Fiodora Dostojewskiego, natomiast Romantyk spiera się z nim tekstem Don Fernanda z *Księcia Niezłomnego* Pedra Calderona i Juliusza Słowackiego.

Akt drugi to głównie zeznania ludzi prześladowanych przez reżim komunistyczny. Są to postaci autentyczne, choć nigdy nie znalazły się pośród znanych decydentów podziemnej opozycji ani też nie stanęły na żadnych szczeblach władzy po 1989 roku. Byli – i właściwie dalej pozostają – szarymi obywatelami, choć – dodajmy – niejednokrotnie odznaczonymi za zasługi.

Stanisław Jaworek, robotnik poznańskiego „Ceglo-rza”, czyli w latach pięćdziesiątych ubiegłego wieku Zakładów Metalowych im. Józefa Stalina, był uczestnikiem powstania w czerwcu 1956 r. Teresę Olesińską-Dowłasz postrzelono w Szczecinie w czasie grudniowego zrywu w 1970 r., natomiast Halinę Mytnik z Krakowa niesłusznie więziono w stanie wojennym i to w ciężkich zakładach karnych.

W akcie trzecim cytowane są słowa Agnieszki Gzik, córki górnika, który zginął w Kopalni „Wujek” w grudniu 1981 r., oraz wspomnienia Romany Próchnickiej, dyrektorki kaliskiego teatru na początku lat osiemdziesiątych minionego wieku, i Tadeusza Słobodzianka, wtedy kierownika literackiego tej sceny.

W *Nędzarzach i potępionych* można również usłyszeć teksty Agnieszki Osieckiej, Stanisława Barańczaka, Zbigniewa Herberta i Czesława Miłosza.

Warto dodać, że fragmenty tego przedstawienia miały być wystawione 30 lat temu w ramach zajęć kół

naukowego w krakowskiej Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej. Prace nad sztuką były zaawansowane, a w przedstawieniu mieli zagrać studenci Wydziału Aktorskiego. Niestety, wprowadzenie stanu wojennego wstrzymało próby, a później cenzura nie zgodziła się na tę sceniczną realizację. Szkoda, tym bardziej że wielu z ówczesnych wykonawców zyskało dziś zasłużoną sławę i uznanie.

Premiera w Kaliszu potączona była z otwarciem wystawy z okazji trzydziestolecia wprowadzenia w Polsce stanu wojennego. Ekspozowane materiały pochodzą ze zbiorów Miejskiej Biblioteki Publicznej im. Adama Asnyka w Kaliszu oraz prywatnych, m.in. od dr Anny Szurczak.

Osoby w kolejności ukazywania się na scenie: Prokurator – Jerzy Szukalski, Romantyk – Włodzimierz Garsztka, Funkcjonariusz I – Mateusz Adamczyk, Funkcjonariusz II – Szymon Pasternak, Oficer UB – Tomasz Wasiak, Stanisław Jaworek – Paweł Siemiński, Teresa Olesińska - Dowłasz – Adriana Zdyb, Halina Mytnik – Izabela Brukowska, Hanka – Zuzanna Napora, Marta – Celina Napora, Jan Sobolewski – Sergiusz Gołyński, Spikerka – Katarzyna Gołyńska, Pisarz – Maciej Michalski, Dziennikarka – Aleksandra Wojtaszak, Dziennikarz – Kacper Brukowski, Pianistka – Emilia Kubik, Śpiewaczka – Patrycja Kliber.



Nędzarze i potępioncy – 2011

Scenografia – Jarosław Romaniuk, opracowanie scenariusza i reżyseria – Maciej Michalski

Premiera: 13 grudnia 2011 w murach dawnej Szkoły Podstawowej nr 13 w Kaliszu

DLACZEGO JERUSZA SZALOM?

Przypadająca w 2018 r. setna rocznica odzyskania przez Polskę niepodległości odsyła nas do wydarzeń z okresu I wojny światowej. Jednym z miast, które u jej zarania ucierpiało najbardziej, był Kalisz, zamieniony przez wojska pruskie w gruzowisko i zgliszcza. Najstarszy polski gród dołączył do tych miejsc na świecie, z którymi historia obeszła się szczególnie okrutnie. Odzyskana wolność okupiona została bowiem niewyobrażalnymi zniszczeniami i krwią przelaną przez Polaków na wielu polach bitew.

Wg historyków, w czasie wojennej zawieruchy zbrodnie czynione są nie tylko przez zdziczenie umysłów, często są one przemyślane i starannie zaplanowane. Sieją powszechny strach i niweczą dorobek kulturowy podbitych



Jeruszaszalom – 2018

narodów. I o tym jest spektakl pt. *Jerusza szalom*, czyli Jeruzalem, gdyż najprawdopodobniej nazwa izraelskiego grodu pochodzi od połączenia wyrazów: *jerusza*, czyli

miasto, i *szalom* – *pokój*. Ponadto Jeruzalem to miejsce święte dla wielu wyznań religijnych; miejsce, które stało się symbolem upadku i triumfu, śmierci i życia, Golgoty i Zmartwychwstania. Pamiętajmy, że przez pryzmat drogi krzyżowej także polski naród postrzegał swe klęski, ucisk, upadek, wreszcie uwierzył w odrodzenie.

Przebieg przedstawienia jest nietypowy, nawiązujący do średniowiecznej sceny symultanicznej, z tą jednak różnicą, że do poszczególnych miejsc akcji przechodzą widzowie, a nie wykonawcy, jak to przed wiekami bywało.

Realizatorzy zaplanowali cztery odstępny. Pierwsza zostanie odegrana przed zamkiem gotuchowskim, w alejach parkowych. Tam nastąpi wybór Mistrza – Proroka, a zarazem ofiary i symbolu ludzkiej bezsilności wobec praw historii. Następnie widzowie przejdą na dziedziniec zamkowy, na którym przedstawiona będzie scena sądu. Później obserwatorzy wejdą do zamku. Wtedy teatralne zdarzenia toczyć się będą wokół treści obrazu Rubensa „Zdjęcie z krzyża”, płótna skradzionego z ołtarza kaliskiego kościoła św. Mikołaja. Ostatnia, czwarta odstępna rozegra się ponownie na dziedzińcu. Utrzymana zostanie w zupełnie innej konwencji. Widzowie zobaczą bowiem scenę przygotowaną przez dzieci, nierzadko traktujące tragiczne historie jako osnowę zabawy.

W scenariuszu znalazły się wybrane teksty Fiodora Dostojewskiego, Michaiła Bułhakowa, Thomasa Eliota, Adama Mickiewicza, Tadeusza Różewicza oraz z Księgi Psalmów.

W realizację widowiska zaangażowani są dorośli, młodzież i dzieci z różnych środowisk artystycznych Kalisza, Poznania i Wrocławia.

Wystąpili: Malwina Abramowicz, Julia Banaszak, Milena Bielak, Izabela Brukowska, Kacper Brukowski, Wiktor Budzik, Ewa Budzyń, Krzysztof Burzyński, Wiktoria Chwiałkowska, Jan Derbiszewski, Edyta Fietkiewicz, Sylwana Gac, Włodzimierz Garsztka, Sergiusz Gołyski, Wioletta Góral, Wiktor Góral, Magdalena Jarek, Gabriela Jaśkiewicz, Tomasz Jopek, Adam Kaleta, Maria Karolak, Anna Krawczyk, Klaudia Koszela, Patrycja Kubiak, Jacek Lis, Nikola Łuczak, Mateusz Łuszczek, Anna Łukowska, Rita Maciejewska, Gabriela Marcinkowska, Mateusz Matynia, Justyna Michalak, Agnieszka Młynarczyk, Mikołaj Nerka, Ewa Ozdowska, Michał Pancewicz, Jessica Pietrala, Agata Piotrowska, Jan Płaczek, Wiktor Płucienik, Julia Pomykała, Jakub Ratajczak, Julia Rudowicz, Karina Rutkowska, Paweł Siemiński, Amanda Smolińska, Marlena Sowacka, Marta Strzegiecka, Maja Szalonka, Michał Szczepański, Jerzy Szukalski, Weronika Świderek, Dawid Świdorski, Julita Tomaszewska, Marta Troczyńska, Kornelia Urbaniak, Martyna Walczak, Beata Wicenciak,

Maria Włodarczyk, Marek Wojciechowski, Aleksandra Wojtaszak, Oliwia Woźniak, Edyta Wróblewska, Weronika Wydra, Adrianna Zdyb, Jan Zieliński, Kamila Zimna, Dorota Zudka.

Skrzypce – Piotr Michera

Scenografia i kostiumy – Anna Olczyk, *oświetlenie* – Piotr Pawlik, *opracowanie scenariusza i reżyserskie* – Włodzimierz Garsztka i Maciej Michalski.

Premiera: 5 października 2018 w parku i Muzeum „Zamek” w Gołuchowie

MROŻEK BEZ UKŁONÓW

Dzieła Sławomira Mrożka mają ten walor, że były, są i będą aktualne; ukazują bowiem prawdziwe osobowości zarówno nas samych, jak i innych ludzi. Nasze wady i zalety aż tak bardzo się nie zmieniają. Tu moda nie obowiązuje. Patrząc na stworzone przez autora postaci,

się śmiejecie!” brzmią przy okazji Mrożkowskich arcydzieł nad wyraz trafnie i wyraziście. Dlatego w przypadku twórczości Mrożka trudno mówić o zmierzchu jego dzieł – i to mimo że autor już dawno nas opuścił. Wido-wisko trwa i nie odejdzie zbyt szybko do lamusa!

A r t y s t a: Kogut – Maciej Michalski, *Lis* – Paweł Szpilecki, *Dyrektor cyrku* – Tomasz Wasiak

P o e t a: Księgowy – Sergiusz Gołyski, *Referent* – Wiktor Góral, *Poeta* – Fryderyk Rubas, *Burmistrz* – Jerzy Szukalski

B a l m a s k o w y: Księgowy – Włodzimierz Garsztka, *Prezes* – Tomasz Wasiak

Oświetlenie – Janusz Wiśniewski, *adaptacja i reżyseria* – Maciej Michalski

Premiera: 29 kwietnia 2022 na Dużej Scenie w Centrum Kultury i Sztuki w Kaliszu



Mrozek bez ukłonów – 2022

dostrzegamy w nich swoich przełożonych, podwładnych, sąsiadów, małżonków, krewnych, koleżeństwo, ludzi z ekranu, z głośników, z ambony etc. Oczywiście, nierzadko widzimy ich w karykaturalnym, nawet mocno sparodiowanym obrazie, ale dzięki temu słowa zaczerpnięte z Gogola: „Z czego się śmiejecie? Z samych siebie

PRZYPISY

1. H. Witalewska: *Teatr i człowiek współczesny*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1983.
2. A. Kowalczykowa, *Romantyczni szaleńcy*, PWN, Warszawa 1977.



Maciej Michalski

Iwo Gall w kaliskim teatrze

**w świetle
informacji
prasowych
oraz wspomnień
Stefanii
Gintel-Domańskiej**

W okresie międzywojennym Towarzystwo Miłośników Sceny w Kaliszu oraz lokalna prasa nierzadko apelowały do władz miejskich, aby przyspieszyć budowę przybytku Melpomeny w miejsce gmachu zniszczonego na początku I wojny światowej. Począwszy od 1918 roku, prace postępowały w niezbyt imponującym tempie, gdyż co rusz je przerywano z powodu braku odpowiednich funduszy. Jedyne, co ze zgliszczy dawnego budynku można było wykorzystać podczas robót to fragmenty fundamentów i niektóre ze ścian.

Projekt nowego budynku wykonał Czesław Przybylski. Z końcem lata 1936 r. okazały neoklasycystyczny teatr mógł przyjąć pierwszych widzów. U frontu mieściła się wysunięta na kilka metrów półkolumnada, utrzymana w stylu greckim. Drugi rząd kolumn otaczał taras, znajdujący się przy ścianie od strony rzeki, do której prowadziło kilka stopni. Wnętrze było równie atrakcyjne jak jego zewnętrzny obraz. Przestronne foyer z szatniami, z boku schody, po których dochodziło się do niewielkich korytarzy z drzwiami do sali widowiskowej. W tylnej części dwa balkony, a przy scenie lustrzanie usytuowane wobec siebie łóża. Pomieszczenie poniżej sceny (dziś znajduje się tam szatnia dla publiczności) Przybylski zaprojektował w taki sposób, aby znalazło się na poziomie najwyższej zanotowanego stanu wód Proсны, eliminując tym samym poważniejsze straty przy ewentualnej powodzi.

Wkrótce teatr otrzymał za swego patrona Wojciecha Bogusławskiego, co spotkało się z ogólną akceptacją. Z kolei 30 lipca 1936 r. na posiedzeniu Magistratu zatwierdzono wniosek w sprawie ogłoszenia konkursu na dyrektora – dzierżawcę Teatru Miejskiego. Następnie na łamach miejscowych dzienników, a także w *Ilustrowanym Kurierze Codziennym*, *Kurierze Warszawskim*, *Dzienniku Poznańskim* ukazał się tekst informujący o możliwości dzierżawy kaliskiego teatru na sezon 1936/1937. Oferty miały wpłynąć do 1 września.

Nie wiemy dziś, ilu chętnych weszło w konkursowe szranki. W każdym razie rywalizację wygrał Iwo Gall – wybitny polski scenograf i reżyser.

Z Gallem i jego żoną zaprzyjaźniona była Stefania Gintelówna, młoda naonczas aktorka, która wraz z nimi trafiła do grodu nad Prosną. Po latach artystka tak wspominała tamte dni:

Przed objęciem dyrekcji w Kaliszu Iwo mieszkał z Haliną Kacicką, swoją żoną, w Warszawie przy Chmielnej. Było to mieszkanie jego teściowej. Iwo od pewnego czasu był bez pracy, a ponieważ udało mi się znaleźć zatrudnienie w TKKT, co nie było wcale taką łatwą sprawą, dlatego kiedy ich odwiedziłam, nie czułam się zrzęcznie, było mi

z tego powodu nawet przykro, gdyż odniosłam sukces, a oni nie za bardzo wiedzieli, co ich czeka.

Po jakimś czasie otrzymałam wiadomość, że Iwo chce się koniecznie ze mną spotkać. Pobiegłam do Gallów. Iwo, jak mnie zobaczył, od razu powiedział: „Stefcia jedziemy razem do Kalisza!”. Niezbyt była to dla mnie miła wiadomość, bo przecież załatwiłam sobie pracę w TKKT¹ i tu słyszę propozycję związaną z teatrem prowincjonalnym, więc odrzekłam: „Panie Iweczku, ale ja mam już podpisany w Warszawie kontrakt!”. Na to Iwo: „Ale zgadzasz się pojechać ze mną?” Bąknęłam: „Oczywiście, jednak ten kontrakt stoi na przeszkodzie!”. Po cichu liczyłam, że na tym rozmowa się skończy i Iwo nie będzie mnie już więcej nagabywał, ale on stwierdził: „Załatwię z Zawistowskim (był wtedy jednym z dyrektorów w TKKT) i zwolnię cię z tej umowy!”. Miałam nadzieję, że z tych jego starań nic nie wyjdzie, bo nie potrafiłam mu wprost odmówić. Okazało się jednak, że Iwo przekonał Zawistowskiego i co miałam w tej sytuacji zrobić? Podpisałam umowę z Iwem i jak niepokieszona pojechałam do Kalisza. Wynajęłam pokój, a warunki, jakie tam zastałam, były okropne. Na szczęście wkrótce dostałam eleganckie mieszkanie.

Z tego co wiem, to w ministerstwie niezwykle ważne stanowisko piastował pan Korsak² i on pomógł Gallowi wygrać konkurs na dyrektora kaliskiego teatru.

Dodam, że nigdy potem nie żałowałam, że trafiłam do Kalisza, bo pobyt w tym mieście stał się dla mnie wspaniałym, niezapomnianym przeżyciem³.

Krótko przed rozpoczęciem sezonu Zarząd Miasta Kalisza zgodnie z polską ustawą o samorządności powołał Komisję Teatralną. W jej skład wchodził członek wskazany przez władze miejskie oraz osoby później dodatkowo dokooptowane uchwałą tejże komisji. Na jej czele stał prezydent bądź wiceprezydent miasta. Wszelkie uchwały zapadały zwykłą większością głosu. W kompetencji członków leżało ustalenie linii repertuarowej, akceptowanie lub odrzucenie propozycji repertuarowych dyrektora, ocenianie poziomu działalności artystycznej, opiniowanie kandydatur na kierownicze stanowiska w teatrze; ponadto członkowie byli głosem doradczym dla Zarządu Kalisza w sprawach funduszy przeznaczonych na potrzeby przybytku Melpomeny. Dyrektor – dzierżawca wchodził w skład komisji, ale w porównaniu z innymi członkami przysługiwały mu ograniczone prawa; wolno mu było wygłaszać opinie o pracy artystycznej i doradzać pozostałym osobom z komisji w podejmowaniu decyzji.

Wraz z Gallem zaangażowało się do Kalisza wielu utalentowanych, głównie młodych artystów. Oprócz wspomnianych Gallowej i Gintelówny byli wśród nich m.in.: Stanisław Bryliński, Stanisław Dębicz i Janina Gozdecka.

W sumie zespół liczył dziewiętnaście osób; w kwietniu 1937 r. odszedł Bryliński, ale przybyło dwóch nowych aktorów. Kierownikiem administracyjnym został Bronisław Gzysms-Zylber, znana i wielce zasłużona postać w grodzie nad Prosną.

Promień działalności kaliskiego teatru był dość duży, gdyż scena docierała z widowiskami do szeregu okolicznych miast i miasteczek, jak: Błaszki, Koło, Konin, Ostrów Wlkp., Pabianice, Sieradz, Turek, Zbiersk i Zduńska Wola.

Władze miasta formalnie powierzyły Gallowi dzierżawę i funkcję kierowniczą dopiero po poświęceniu budynku i po pierwszej premierze. 7 października zaproszono dyrektora do ratusza na posiedzenie Zarządu Kalisza i podczas tego zebrania otrzymał on oficjalną nominację. Magistrat subsydiował utrzymanie budynku (oświetlenie i opał), optacenie ubezpieczeń, ponadto finansował płace zespołu technicznego. Aktorzy utrzymywali się z gaży, których wysokość uzależniona była od ceny i liczby sprzedanych biletów. Za zarobione pieniądze teatr przygotowywał również sceniczną oprawę widowisk.

Zespół artystyczny zainaugurował działalność 15 września 1936 r. Wystawiono premierę komedii Józefa Blizińskiego *Pan Damazy*. Kaliszanie spodziewali się, że na otwarcie nowego przybytku Melpomeny przyjdzie premier Felicjan Sławoj Składkowski, który żywo interesował się rozwojem kultury w prastarym grodzie, gdyż w tamtych latach jako poseł kandydował właśnie z Kaliskiego. Niestety, obowiązki służbowe przeszkodziły pierwszemu z ministrów i nie stanął tego dnia nad Prosną.

Zdaniem recenzenta widowisko wypadło doskonale. Podziwiano inscenizatorski talent Galla, choć większość obserwatorów uważała, że do sukcesu przyczynił się głównie występ Stanisława Brylińskiego w roli tytułowej.

Gdy zaczynaliśmy próby nad „Panem Damazym”, to teatr oczekiwał jeszcze wapnem. A kiedy graliśmy pierwszy akt, to dekoracje do drugiego aktu były jeszcze – że się tak wyrażę – dopiłowywane na zapleczu. Zresztą takie sytuacje zdarzały się i później, bo premier w sezonie było co niemiara. Występowanie przy mokrych od farby dekoracjach nie należało wówczas do rzadkości. Trzeba było bacznie uważać, by się nie pobrudzić. Ale od strony aktorskiej wszystko było dopracowane perfekcyjnie. Gall już nad tym czuwał. Przez wszystkich doskonale był prowadzony dialog. I nie dziwny się, bo Iwo ściągnął do Kalisza wyśmienity zespół aktorski.

Wszystkie inscenizacje były dobrze dopracowane. Nie było żadnych niedokładności. W teatrze był sufler, ale

korzystać z jego pomocy było niehonorowo, mimo że premiery odbywały się co kilkanaście dni. Mieliśmy w sobie tyle zachłanności do pracy, że bywało, iż ćwiczyliliśmy nawet w nocy. Zostawialiśmy w teatrze po przedstawieniach i próbowaliśmy sami, bez dyrektora. Kiedyś, w trakcie jednej z nocnych prób, zdarzyło się, że usłyszeliśmy zza kulis głos: „Chwileczkę!”. Ku naszemu zaskoczeniu wszedł Iwo i razem z nami zabrał się do roboty.

Wszyscy byliśmy dobrze przygotowani do wykonywania tego zawodu; nas nie trzeba było uczyć dykcji, zresztą wtedy było nie do pomyślenia, żeby ktoś ze złą dykcją mógł się dostać do teatru.

Do wielu premier sami kupowaliśmy kostiumy (poza strojami klasycznymi, bo te dostarczał teatr).

Muszę powiedzieć, że często otrzymywaliśmy materiały od fabryk włókienniczych w Kaliszu. Dawali nam je darmo, zwłaszcza przed świętami. W ogóle nierzadko wręczano nam prezenty. Oprócz materiałów na ubrania zdarzały się ciasta, czekoladki, półgęski, szynka, kosmetyki. Ofiarodawcami byli zamożni kaliszanie i okoliczni ziemianie.

Publiczność była bardzo wdzięczna, a już zwłaszcza szlachta, sklepikarze i fabrykanci. Wiele dobrego muszę powiedzieć o Żydach. Oni kochali nasz teatr, niezmiennie sprzyjali Gallowi i nam, aktorom. Dzięki sklepom żydowskim często mogliśmy się godziwie ubrać. Bywało, że braliśmy u nich wiele rzeczy na kredyt i wstyd się przyznać, że nie zawsze potem mieliśmy z czego zapłacić. Nigdy nie upominali się o pieniądze i nigdy się nie zdarzało, by nam czegośkolwiek odmówili. A długi umarzali bez najmniejszych problemów. Niejeden aktor wyjechał z Kalisza, pozostawiając nieuregulowane sprawy finansowe. Ale powtórzę, Żydzi kochali teatr i nie mieli do nas najmniejszych pretensji. Im zależało, żeby kultura w tym mieście się rozwijała.

Z frekwencją na spektaklach bywało różnie. W dni targowe oraz w sobotę i niedzielę przez całą aleję Piłsudskiej stał sznur samochodów. Do Kalisza przyjeżdżali wówczas właściciele ziemscy. W te dni wszystkie miejsca na widowni były zapelnione. Tak było do wiosny. Kiedy dni były dłuższe i ludzi nęciła świeża zieleń, parki, spacerowanie nad Prosną, to dla nas zaczynała się katastrofa⁴.

Iwo był niestęchanie rzetelnym dyrektorem i zawsze nam płacił pensję, ale na wiosnę, kiedy teatr był prawie pusty, wtedy brakowało pieniędzy. Nastawały głodne dni. I tu trzeba pozytywnie wspomnieć o kaliskim Towarzystwie Miłośników Teatru. W zarządzie Towarzystwa była lista aktorów i lista wszystkich chętnych, którzy zamierzali w tym trudnym okresie zapraszać nas na obiady. Odbywały się targi, kto przez kogo ma być goszczony. Decydowało o tym Towarzystwo i przed nami utrzymywano to

w tajemnicy. Aktor dostawał bardzo uprzejme zaproszenie, żeby zechciał jadać obiady u tych czy u innych państwa. Mnie przypadło obiadować u mecenasostwa Dancygerów.

Nasz teatr objeżdżał ze spektaklami wiele okolicznych miejscowości. Nie były to zbyt sympatyczne podróże, gdyż jeździliśmy okropnymi autobusami⁵.

Z końcem sezonu 1936/1937 wygasła umowa na roczną dzierżawę teatru. Już w maju Zarząd Miejski rozpisał konkurs na stanowisko dyrektora – dzierżawcy. Znalazło się sześciu reflektantów⁶. Po zapoznaniu się z ofertami Komisja Teatralna uznała, że tylko dwie z nich są godne zastanowienia, mianowicie kandydatura Mariana Lenka z Łodzi i Brylińskiego, aktora, pracującego na kaliskiej scenie do kwietnia 1937 r. W tym miejscu należy powiedzieć o dość dziwnych „przepychankach” wniosków podczas posiedzenia w dniu 7 czerwca. Na zebraniu wybrano Brylińskiego. Sprzeciwił się temu wiceprezydent Siwik, wysuwając szereg argumentów przeciw tej kandydaturze. Rozwiązanie problemu przetożono na następne posiedzenie, które odbyło się dwa dni później. Tym razem Siwik uznał, że dyrektorem powinien pozostać Gall, ale wiązał się z tym pewien problem, gdyż dotychczasowy dyrektor oferty nie złożył. W tej sytuacji wiceprezydent zwołał 16 czerwca zebranie dla specjalnie zaproszonych gości. Przybyło ich około stu dwudziestu⁷.

Zebranie zagał p. wiceprezydent Siwik, twierdząc, że zwołał je w trosce o teatr. Na wstępie zanalizował, zresztą dość jednostronnie, przebieg budowy teatru, przeszły sezon teatralny, wyniki konkursu itd. Dłużej zatrzymał się p. Siwik na osobie Brylińskiego, poddając dość ostrej ocenie jego stronę moralną, zarzucając mu m.in. „nielojalną walkę z p. Gallem”, „wygryzienie” gdzieś jakiegoś dyrektora teatru, „bankructwo” w Lublinie na stanowisku dyrektora teatru, itp.⁸

Po tych wywodach, budzących duży niesmak, ponieważ p. Bryliński na zebraniu, jako niezaproszony, nie był, a więc nie mógł dementować zarzutów, p. Gall odczytał referat.

Z referatu tego, poza pełnymi patosu i nieścistymi danymi na temat rozwoju teatru, repertuaru, zespołu i polityki teatralnej na przyszłość, dowiedziano się, że p. Gall „nie składał wizyt oficjalnych z braku czasu” z tego samego powodu „nie brał udziału w życiu towarzyskim i społecznym”, że jest „wychowankiem szkoły Stanisławskiego”, że „gra bez suflera”, itp.

Zebranie nie było władne rozstrzygnąć, kto obejmie dyrektorską pieczę w Teatrze im. Bogusławskiego. Miało ono bardziej charakter informacyjny dla kaliszan niż decyzyjny. Niemniej Siwikowi udało się przekonać wszystkich, że oprócz kandydatury Brylińskiego należy także

brać pod uwagę osobę Galla. Dlatego też 30 czerwca, podczas posiedzenia Komisji Teatralnej, po wielogodzinnej dyskusji odbyło się głosowanie nad wyborem dyrektora kaliskiej Melpomeny. Sześciu członków było za Gallem, sześciu za Brylińskim, dwóch powstrzymało się od głosu.

Przeciw Gallowi byli członkowie o politycznej proveniencji zbliżonej do kół prawicowych. Także *Echo Kaliskie Ilustrowane* wyraźnie sympatyzowało z obozem endeckim, a to za sprawą swego właściciela – redaktora Józefa Pietrzyckiego, który również Gallowi nie był przychylny. (Nie miejsce tu, aby wspominać o antyżydowskich aluzjach, które na łamach tego czasopisma można było przeczytać.) Poza tym krążyły opinie, że Gallowa jest Żydówką, co akurat nie było zgodne z rzeczywistością. Gintel-Domańska zapamiętała, że dyrektorka, zirytowana tymi pogłoskami, ogłosiła publicznie, iż jest polską góralką. Długo nie trzeba było czekać, żeby jeden z kaliskich redaktorów napisał: *Gallowa, czyli góralka z góry Synaj...⁹*. Złośliwości na ten temat było niemało. Pamiętajmy również, że w tych latach pojawiały się na ulicach napisy ostrzegające Polaków przed robieniem zakupów u Żydów. Tak było też w Kaliszu. A jak wiemy, aktorzy głównie zaopatrywali się w żydowskich sklepach. Poza tym środowisko żydowskie sprzyjało Gallowi, co było nie w smak tym Polakom, którzy mieli poglądy skrajnie prawicowe.

Świadczyć o tym może umieszczony w lokalnej prasie list mecenasa Jerzego Dołęgi-Kowalewskiego, członka Komisji Teatralnej:

Teatr ma służyć sztuce narodowej, i jest rzeczą nie do pomyślenia dla mnie, aby mogły w nim być wystawiane sztuki w żargonie żydowskim, co uważam za zniewagę. A tymczasem Komisja Teatralna musiała debatować nad żądaniem p. Galla zwolnienia od podatku imprezy, którą on zaaprobował w postaci występów kabaretowej trupy żydowskiej Jidishe Bande, grającej w żargonie. Skłoniło to mnie wtedy do oświadczenia, które uważam i dziś za właściwe, że dzień, w którym owa „Banda” miała być grana w przybytku sztuki nazwanym imieniem Bogusławskiego, byłby ostatnim dniem mego uczestnictwa w Komisji Teatralnej.

Ten cały incydent rzuca światło na linię repertuarową teatru w Kaliszu oraz na zasadniczą rozbieżność naszych poglądów z p. Gallem na cele imprezy teatralnej w mieście naszym.

Wyznaję to ex post, gdyż na posiedzeniu Komisji, gdy sprawa ta była debatowana, p. Galla znowu nie było, a przeto nie słyszeliśmy nic o motywach, które nim kierowały¹⁰.

Ale nie tylko Dołęga-Kowalewski wygłaszał pod adresem Galla krzywdzące, czy wręcz prymitywne w treści słowa. W skład Komisji Teatralnej wchodził też prof. Stanisław Nowosielski, notabene prezes sekcji teatru amatorskiego w Towarzystwie Miłośników Sceny i nierzadko teatralny recenzent *Echa...* Otóż Nowosielski zarzucił Gallowi, że: „próba «inscenizacji» (zamiast tylko reżyserowania – p.w. M.M.) jest zbyt ciężka, a nawet szkodliwa”¹¹. Słowa te padły przy okazji premiery sztuki Kiedrzyńskiego *Serce na wolności*. Dziw bierze, że ludzie reprezentujący bądź co bądź inteligencję w tym mieście, mający przy tym wpływ na losy lokalnej kultury, gdyż byli aktywnymi członkami Komisji Teatralnej, wykazywali się myśleniem godnym abderytów.

W każdym razie w niezbyt przyjemnej atmosferze odbywały się targi dotyczące wyboru dyrektora. Na posiedzeniu magistratu w dniu 14 lipca 1937 r. (poprzednie z 9 lipca nie dało w tej kwestii żadnych rezultatów) ustalono, że w nowym sezonie rządu w teatrze obejmie Gall jako dyrektor dzierżawca, natomiast Lenk został kierownikiem administracyjnym. Tym samym wiceprezydentowi Siwikowi udało się skutecznie odsunąć kandydaturę Brylińskiego.

W tym miejscu wypadałoby poświęcić kilka słów osobie Siwika i jego prywatnym układom z Gallem. Przede wszystkim Siwik był gorącym miłośnikiem teatru i ze względu na talent i wykształcenie Galla miał o nim jak najlepsze zdanie. Ponoć Siwik znał kiedyś dobrze Józefa Piłsudskiego i wielu wysokich rangą urzędników z kręgu władzy państwowej¹². Wiedział również, że dyrektora Sceny im. Bogusławskiego popiera Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, co nie było przecież bez znaczenia. Na wspomnianym zebraniu z kaliszczanami wiceprezydent oznajmił: „Ministerstwo udzieli subsydium, jeżeli dyrektorem zostanie p. Gall”¹³. Słowa te spotkały się z ripostą lokalnego dziennikarza: „To chyba wiadomość naciągnięta?... Należy wątpić, aby reprezentanci ministerstwa subsydia traktowali personalnie!... Gdyby tak było, należałoby z uwagi na prestiż Kalisza zrzec się tych 3-5 tysięcy złotych”¹⁴.

Prawdą jest, że Gall stronił od kontaktów z Komisją Teatralną i magistrackimi urzędnikami. Uważano to nawet za wysoce lekceważące wobec lokalnej władzy. Zrazu niepokoiło to nawet samego Siwika. Gintel-Domańska, osoba doskonale zorientowana w prywatnych sprawach Gallów, tak to skomentowała:

*Iwo po prostu bał się urzędów. To był człowiek nie-
zmiernie wrażliwy, żył sztuką i te jego niby fanaberie po-
dyktowane były strachem. Zdarzyło się tak, że gdy Siwik*

*zaprosił Iwa do magistratu, wtedy Iwuś stwierdził: „Za
nic w świecie nie pójdę!”. Halinka mówiła do niego: „Iwo!
Musisz iść, bo to jest twój obowiązek!”. Na to Iwo: „Nie
pójdę! Nie będę się kłaniał!”. Wtedy Halina wysłała mnie
do Iwa, gdyż byłam jego oczkiem w głowie. Chciałam
go udobruchać. Na nic się to zdało. Wówczas Gallowa
poszła do Siwika i wyjaśniła mu, że Iwo jest artystą, czyli
bardzo wrażliwą osobą, i źle się czuje w urzędniczym
środowisku. Siwik okazał się wspaniałomyślnym człowie-
kiem, zrozumiał na czym polega problem i sam przyszedł
do teatru, by spotkać się z Iwem.*

Spotkanie Galla z Siwikiem miało niecodzienny przebieg i choćby z powodu humorystycznego zabarwienia tego zdarzenia nie można owej anegdoty pominąć.

Kiedy Siwik pojawił się w teatrze, na wieść o tym Gall uciekł. Dyrektorowa poprosiła wiceprezydenta do gabinetu i tam oczekiwał on na spotkanie z dyrektorem, który absolutnie nie miał zamiaru opuszczać swego ukrycia.

Iwo zamknął się w ubikacji i nie chciał wyjść. Zachował się jak dziecko, bał się prezydenta. Siwik w tym czasie czekał w gabinecie, Halusia go zabawiła, ale co rusz biegła do toalety i prosiła, by Iwo zdecydował się w końcu powitać gościa. A Gall krzyczał: „Dajcie mi spokój!”. Zrobił się hałas. Po chwili prawie wszyscy pracownicy teatru zebrali się przed toaletą. Prosiłmy go: „Panie dyrektorze, proszę nie robić sobie żartów! Bardzo prosimy, niech pan wyjdzie do prezydenta!”. A Iwo tam się trząsł, bo bał się Siwika. Pech chciał, że toaleta tylko przez ścianę graniczyła z dyrektorskim gabine-tem i zrozumiałe, że w tym rozgardiaszu i hałasie Siwik musiał wszystko słyszeć! Halusia, która z nim przebywała w gabinecie, starała się mówić podniesionym głosem, żeby zagłuszyć te ryki dochodzące z ubikacji. Sytuacja zrobiła się dramatyczna! Na szczęście Siwik był człowiekiem z poczuciem humoru i oznajmił, że może przyszedł nie w porę, a Halusia na to: „Ależ skąd, nic się nie stało! Dyrektor za moment przyjdzie!”.

W końcu Iwo wyszedł – błądy, trzęsący się, wściekły. Szedł jak na ścięcie! Prezydenta przywitał niezbyt zachęcająco. Halinka starała się jeszcze rozkruszyć pierwsze lody i po chwili opuściła gabinet. Wszyscy podstuchaliśmy pod drzwiami. Najpierw była cisza, ale coraz częściej zaczęli ze sobą rozmawiać, aż się ta rozmowa rozkręciła. Po godzinie obaj byli już sobą zachwyceni. Dodam, że Siwik nigdy nie zachował się wobec Iwa nie w porządku.

Nie da się ukryć, że duży wpływ na Galla miała Halusia. Iwo, jak już wspomniałam, często zachowywał się jak dziecko. Gdyby nie Halina, to spotkanie z Siwikiem nie wiadomo, jakby się skończyło!

Halusia była dla Iwa bardzo wierną towarzyszką życia. Poza tym trzymała całą dyscyplinę w domu i w pracy, bo Iwo żył tylko sztuką. Opiszę zdarzenie, które najlepiej odzwierciedla, jak sytuacja ta wyglądała. W Kaliszu przy ul. Pułaskiego była cukiernia z przepyszными ptysiami ze śmietaną. Iwo je uwielbiał, ja zresztą też, ale Halina go pilnowała, by ich przypadkiem nie zjadał za dużo. Kiedy Iwuś robił przerwę w próbach, wtedy często do mnie mówił: „Stefcia! Idziemy na Pułaskiego, ale cichutko, żeby Halusia nie zauważyła!”. Niby kręciliśmy się po teatrze, po czym niespodziewanie, z osobna, biegliśmy do cukierni. Zamawialiśmy ptysie i jeszcze dobrze nie zaczęliśmy ich jeść, a już w drzwiach stała Halina, mówiąc: „Iwo nie zrobisz jeszcze scenografii do ostatniego aktu!” albo coś innego mu przypominała. A Iwuś wystraszony prosił: „Już, już, tylko to zjem!” A ona: „Iwo, ale malarze czekają!” No i Gall zostawiał ciastka i wychodził, a ja za nim¹⁵.

Po okresie wakacyjnym pierwszą premierę wystawiono w Kaliszu 17 września. Pokazano *Krakowiaków i Górali* Jana Nepomucena Kamińskiego. Mimo nie najlepszej sytuacji finansowej widowisko przygotowano z rozmachem.

Przed podniesieniem kurtyny powitał widzów Gall. Później Józef Krokowski, naczelnik Wydziału Kultury, w imieniu władz miejskich życzył zespołowi wielu sukcesów w nowym sezonie.

Niestety, już na początku zaczęła przybierać na sile krytyka pod adresem Galla. Na łamach *Echa Kaliskiego Ilustrowanego* zarzucono dyrektorowi, że ma złą organizację pracy i prowadzi niedoskonałą linię repertuarową. Gallowi dano również do zrozumienia, że Polacy, zwłaszcza o niższym statusie społecznym, czują się jego działalnością rozczarowani.

Adwokat Jerzy Dołęga-Kowalewski napisał artykuł, w którym przedstawił obraz teatru, jaki jego zdaniem powinien istnieć w Kaliszu:

*Chcemy, by do kaliskiego przybytku Melpomeny przychodzili też robotnicy i rzemieślnicy polscy, funkcjonariusze państwowi niższych rang i młodzież szkolna. Aby teatr w Kaliszu istniał trzeba tę warstwę zmobilizować. Żeby to uzyskać należy: dawać 3 premiery miesięcznie; z tych 3 sztuk przynajmniej jedna winna należeć do klasyki, np.: *Fredro*, *Batucki*, *Bliziński*, *Wyspiański*; pożądaną jest, aby raz na dwa miesiące teatr dawał coś dla dzieci. Objazdy najbliższych prowincji wydają mi się konieczne. Znam niedociągnięcia, często kasowo ujemne wyniki tych imprez. Przyczyny leżą jak słusznie ktoś zauważył z komisji teatralnej, w wadliwej organizacji wyjazdów. Sądzę, że przed zapoczątkowaniem objazdów można byłoby zaprosić do Kalisza burmistrzów miast: Ostrowa, Turku, Błaszcz, Siera-*

dza i Konina. Ponadto skasować wszystkie zniżki indywidualne i zbiorowe, idąc za przykładem wojska, które ustami swego reprezentanta rzekło się takowych, zwrócić się z apelem do miejscowej prasy o przypominaniu kaliszanom o obowiązku społecznym, jakim jest chodzenie do teatru.

Komisja teatralna wspólnie z kierownictwem teatru weszła na drogę reformy. (...) Pamiętać należy, że powinnością jest nie tyle krytyka teatru, ale podtrzymywanie polskiej placówki kulturalnej¹⁶.

7 grudnia, podczas posiedzenia Komisji Teatralnej, uznano, że teatr posiada na przyzwoitym poziomie zespół artystyczny, ale pracuje w ciężkich warunkach. Zwrócono też uwagę, iż repertuar ma być bardziej eklektyczny i powinien trafiać do szerszej grupy lokalnej społeczności. Zgodzono się z treścią cytowanego powyżej artykułu. Stwierdzono ponadto, że wejście na spektakl jest zbyt tanie, dlatego należy zrobić jak największą rozpiętość cen biletów, ograniczając przy tym pierwsze miejsca do trzech początkowych rzędów. Zwrócono się również z apelem do Urzędu Wojewódzkiego, aby w budżetach miejskich i sejmikowych na sezon 1938/1939 znalazły się odpowiednie subwencje dla teatru¹⁷. Wnioski te zostały najprawdopodobniej opracowane już wcześniej przez podkomisję teatralną, do której zapewne należał mecenas Dołęga-Kowalewski.

Intrygi i nieprzychylność co niektórych członków lokalnej władzy sprawiły, że Gall zdecydował się zrezygnować z kierowania Teatrem im. Bogusławskiego.

Sensacją dnia jest nagła rezygnacja dyrektora Iwo Galla z prowadzenia Teatru Miejskiego w Kaliszu. Pan Iwo Gall wystosował w święta (był to okres Wielkanocy – p. w. – M.M.) pismo do Magistratu, w którym rezygnuje z dalszego prowadzenia teatru. Analogiczny list otrzymał od dyr. Galla dyr. Lenk, którego p. Gall zawiadamia o swym ustąpieniu oraz jednostronnie rozwiązuje spółkę¹⁸.

Wydarzenie to mocno utkwilo w pamięci Gintel-Domańskiej:

Niespodziewanie w nocy przyszedł do mnie Iwo. Chciał się pożegnać. W ręku miał neseser i oznajmił, że wyjeżdża z Kalisza. Ja na to: „Panie Iweczku, a co z nami będzie? Odrzekł: „Halusia zostaje do końca sezonu, więc z nią porozmawiajcie”. I od razu wyjechał. Później już nigdy nie reżyserował w kaliskim teatrze, bo czuł antypatię, uraz do tego miasta. Dlaczego tak naprawdę zrezygnował z dyrektorowania w Kaliszu? Można by wiele na ten temat powiedzieć, ale chyba lepiej się stanie, żeby nawet o tym nie wspominać. Na pewno spotkała go ogromna przykrość. Z władzami miasta, aż tak wiele kłopotów nie miał, gdyż bardzo popierał go prezydent Siwik, który kochał teatr i niezmiennie cenił talent Galla¹⁹.

W *Gazecie Kaliskiej* (nr 107) podano, że Gall pozostał jeszcze przez jakiś czas w Kaliszu w celu uregulowania spraw służbowych²⁰. Informacja ta stoi więc w niezgodzie ze wspomnieniami Gintel-Domańskiej, która jest całkowicie przekonana, że Gall po rezygnacji z miejsca wyjechał²¹.

Ignacy Bujnicki, prezydent miasta, powierzył tymczasowe prowadzenie teatru Lenkowi, który od razu ogłosił, że za wszelkie zobowiązania kaliskiej sceny do 16 kwietnia odpowiada Gall²².

13 maja, podczas posiedzenia Komisji Teatralnej, księgowy magistracki przedstawił dane o sytuacji finansowej teatru. Z buchalteryjnych zestawień wynikało, że deficyt wyniósł 10101 złotych i 90 groszy. Suma ta była dość pokaźna, tym bardziej że jeszcze w lutym tego roku deficyt nie przekraczał 4000 złotych. Pamiętajmy jednak, że w okresie wiosennym kaliska Melpomena nie mogła liczyć na dużą frekwencję publiczności.

W trakcie tego posiedzenia rozpatrzono kandydaturę na pozostawione po Gallu stanowisko. Po krótkiej dyskusji prawie jednomyślnie wybrano Mariana Lenka. Nowy zarządca teatru podpisał kontrakt z władzami miasta na początku czerwca 1938 r.

Kiedy Lenk objął dyrekturę, podsumował, że dlatego miałam świetne role, bo to były tzw. „samograje”! Gdy wystawiał „Wicka i Wacka” Zygmunta Przybylskiego, obsadził mnie w roli matki dorosłych synów, a ważyłam wówczas tylko 44 kg i bardzo młodo wyglądałam. Ale tak się złożyło, że dawniej, gdy mieszkałam w moim rodzinnym Krakowie, chodziłam do szkoły klasztornej. Tam uczyła nas robót ręcznych siostra Akwina, która była bardzo niekształtna, jakby ze zrośniętymi biodrami, a na dodatek miała wadliwą wymowę.

Wzięłam sobie tę siostrę Akwinę za wzór i poprosiłam w teatrze, by mi uszyli watówkę, która mnie pogrubiała, do tego odpowiednio się ucharakteryzowałam.

W sztuce ktoś mówił do mnie, że jestem zmęczona, a ja odpowiadałam: „Nie, ale pamiętam, jak się puściłam w taniec z moim nieboszczykiem mężem, to...!” Otóż po słowie „puściłam” zrobiłam krótką pauzę i wyszło: „... pamiętam, jak się puściłam...” i w tym miejscu na widowni rozległy się ogromne brawa i śmiech. Lenka dosłownie poraziło, sądził, że nie poradzę sobie z tą rolą²³.

Sezon 1937/1938 był niewątpliwie burzliwym okresem dla sceny nad Prosną. Gall opuścił prastary gród i od tego momentu przez wiele lat unikał bytności w tym mieście. Jak na lata, gdy zarobek artystów był ściśle uzależniony od frekwencji widzów – dodajmy, że nie zawsze interesujących się dziełami wysokich lotów

– to udało mu się połączyć ambitny repertuar z utworami o niższej wartości. Za jego kierownictwa gościli na scenie dramaty: Bałuckiego, Bogusławskiego, Perzyńskiego, Rydla, Shawa, Szaniawskiego, Zapolskiej i jeszcze wielu innych twórców, także i tych, których dziś zastużenie przystoniła kurtyna zapomnienia. Talent Galla oraz znajomość reżyserskiego i scenograficznego warsztatu nadały szlachetnej barwy wystawianym przezeń widowiskom, świadczyły też o niemałym profesjonalizmie inscenizatora i jego aktorskiego zespołu. Niestety, nawarstwiające się kłopoty z niektórymi przedstawicielami władzy lokalnej, niezastużona krytyka prasowych recenzentów, intrygi rodzące się w gronie wpływowych współpracowników i ponadto autentyczne trudności finansowe nie pozwoliły mu wytrwać do końca sezonu.

Po dyktowaniu w Kaliszu Gall powrócił do Warszawy. W okresie okupacji zorganizował w swoim prywatnym mieszkaniu konspiracyjne Studium Dramatyczne. Po wojnie przeniósł się do Krakowa i tam otworzył kolejne Studium Dramatyczne. W sierpniu 1946 wyjechał do Trójmiasta, aby zająć się organizacją stałej sceny. Dzięki niemu powstał Teatr Wybrzeże, z którym artysta odniósł swoje największe sukcesy. W 1949 ministerstwo powierzyło Gallowi teatr w Łodzi. Z miasta włókienników powrócił do rodzinnego Krakowa. Zmarł 12 lutego 1959.

PRZYPISY

1. Towarzystwo Krzewienia Kultury Teatralnej – instytucja utworzona w 1933 r. z inicjatywy Arnolda Szyfmana i Władysława Zawistowskiego, zrzeszająca niektóre teatry warszawskie.
2. Być może, że chodzi o Włodzimierza Korsaka, ówczesnego wiceministra spraw wewnętrznych, współzałożyciela Towarzystwa Krzewienia Kultury Teatralnej. (Por. S. Marczak-Oborski, *Teatr w Polsce 1918-1939*, op. cit., s. 41).
3. Wypowiedź Stefanie Gintel-Domańskiej podczas spotkania z Maciejem Michalskim w latach dziewięćdziesiątych w jej warszawskim mieszkaniu przy ul. Hożej.
4. Okres upalnych dni na ogół był trudny dla wszystkich scen w Polsce. W lecie 1936 roku Kaden-Bandrowski prosił Bank Polski, prezydenta Warszawy i ministra wyznań i oświecenia o finansowe wsparcie dla teatrów. Prośbę tę uzasadnił: „Ostatnie tygodnie upałów zadały nam klęskę, gdyż upały są tym dla teatru czym powódź lub gradobicie dla rolnika”. (za S. Marczakiem-Oborskim, w: *Teatr w Polsce 1918- 1939*, s. 209).

5. Wypowiedź S. Gintel-Domańskiej podczas spotkania z autorem pracy, *op. cit.*
6. W okresie II wojny światowej zaginęła dokumentacja z prac Komisji Teatralnej, dlatego nie da się dziś ustalić nazwisk wszystkich kandydatów.
7. Według *Echa Kaliskiego Ilustrowanego* na sali siedzieli głównie magistracy urzędnicy oraz rodziny: mąż z żoną, siostry, bracia, itd. Między wersami można dostrzec aluzję, iż byli to ludzie sprzyjający Siwikowi bądź też od strony służbowej mu podlegli.
(Por. *Rzadko praktykowany sposób załatwiania spraw teatralnych*, „*Echo Kaliskie Ilustrowane*”, 1937, nr 165, s. 6).
8. Ibidem.
9. Informacja pochodzi od Gintel-Domańskiej. Nie zachował się numer gazety, w którym takie stwierdzenie się znalazło.
10. J. Dołęga-Kowalewski, *Opinie...*, „*Echo Kaliskie Ilustrowane*”, 1937, nr 166, s. 6.
11. S. Nowosielski, „*Echo Kaliskie Ilustrowane*”, 1937, nr 96, *op. cit.*
12. Informacja przekazana przez Gintel-Domańską podczas spotkania z M. Michalskim, *op. cit.*
13. „*Echo Kaliskie Ilustrowane*”, 1937, nr 165, *op. cit.*
14. Ibidem.
15. Wypowiedź Gintel-Domańskiej, *op. cit.*
16. J. Dołęga-Kowalewski, *Jak pomóc teatrowi w Kaliszu?*, „*Echo Kaliskie Ilustrowane*”, 1937, nr 317, s. 6.
17. Por. „*Echo Kaliskie Ilustrowane*”, 1937, nr 338, s. 6.
18. *Zmiana rządów w Teatrze Miejskim*, „*Gazeta Kaliska*”, 1938, nr 107, s. 3.
19. Wypowiedź S. Gintel-Domańskiej, *op. cit.*
20. *Zmiana rządów w Teatrze Miejskim*, „*Gazeta Kaliska*”, 1938, nr 107, *op. cit.*
21. Osobiście większą wiarę daję aktorce, nie wykluczam jednak, że Gall mógł pozostawić odpowiednie pełnomocnictwa zaufanej osobie, aby reprezentowała go w załatwianiu wszelkich formalności związanych z jego odejściem. Być może więc, że w redakcji gazety informację tę mylnie odebrano i stąd wkradła się owa rozbieżność w obu relacjach z rezygnacji Galla. Do takiego wniosku skłania mnie udokumentowana niechęć dyrektora do jakichkolwiek kontaktów z miejskimi władzami. Dlatego wątpię, żeby zwłaszcza w tak nieprzyjemnej dlań sprawie zechciał odwiedzać magistrat i ponadto rozmawiać w teatrze ze swoim zastępcą, który niemało przyczynił się do tego, aby Gall zrezygnował z rządów kaliską sceną.

O niechęci Lenka do Galla nikt oficjalnie nie wspominał. Wiem to z ust Gintel-Domańskiej, która zbyt wiele na ten temat nie chciała powiedzieć. Poza tym,

jak zaznaczono w cytowanym artykule, Gall przekazał Lenkowi list informujący go o swym ustąpieniu. Najprawdopodobniej więc tuż przed wyjazdem Galla nie doszło między dyrektorem a jego zastępcą do rozmowy.

22. *Zmiana rządów w Teatrze Miejskim*, „*Gazeta Kaliska*”, *op. cit.*
23. Wypowiedź S. Gintel-Domańskiej, *op. cit.*

Maciej Michalski

Powrót Gintel- -Domańskiej do Kalisza w latach pięćdziesiątych

Sezon 1951/1952 był o tyle ważny dla kaliskiego teatru, że nastąpiła zmiana na stanowisku kierownika artystycznego. Najstarszy miasto opuścił Włodzisław Ziemiński, bardzo dobry aktor i reżyser¹, który dotychczas zawiadywał Sceną im. Wojciecha Bogusławskiego. Jego miejsce zajęła Stefania Gintel-Domańska, którą starsi kaliszanie pamiętali jeszcze z doskonałych kreacji w okresie dyrekcji Iwona Galla, który – przypomnijmy – jako pierwszy rządził nowopowstałym przybytkiem Melpomeny w 1936 roku.

O swoim poprzedniku Gintel-Domańska powiedziała:

Ziemiański był doskonałym aktorem i reżyserem, miał duży gust i niemałe ambicje. Szalenie obawiałam się, czy uda mi się dorównać mu. Niemniej moje wcześniejsze doświadczenia, a także poważny stosunek do pracy umożliwiły mi na poprowadzenie kaliskiego teatru na wysokim poziomie.

Gdy zostałam reżyserem, unikałam gry na scenie, gdyż zabrakło mi pewnej bezpośredniości do aktorstwa. Zawsze podziwiam aktorów, którzy potrafią równocześnie grać i z udanym skutkiem reżyserować – tak jak to czynił Osterwa. Na przykład Dejmek, mimo że był doskonałym aktorem, to – podobnie jak ja – też zrezygnował z gry. Kazio w Jeleniej Górze pokazał się w „Zemście” jako Papkin i był wyśmienity. Później Schiller widział go w roli Dulskiego w sztuce Zapolskiej i wręcz zachwycił się kreacją Dejmka. Jednak Kazio kosztem aktorstwa wybrał reżyserowanie. Tak też i ja postąpiłam².

Po kilku latach, w 1955 roku, Gintel-Domańska wspominała o swoim powrocie i pracy w Kaliszu w programie wydanym z okazji jubileuszu teatru:

Naczelną moją troską było skompletowanie rozchwianego zespołu, nadanie mu oblicza ideowo-artystycznego i zawodowego. Drugie ważne zadanie polegało na wytyczeniu odpowiedniej dla tej konkretnej sceny i nowego widza linii repertuarowej. Z radością stwierdziłam, że miejsca dawniej świecące pustkami zajął widz, którego w teatrze przedwojennym nie było, że reaguje na słowo idące ze sceny, a przeto staje się współtwórcą tego wielkiego zjawiska, jakim jest przedstawienie.

W pracy kładłam nacisk na zespołowość, na odpowiedzialność całego kolektywu. Aby wywiązać się z zadań kulturalnych, zaczęłam starania o powiększenie etatów artystycznych, co umożliwiłoby pracę na dwa równoległe zespoły. Starania te miały przynieść rezultaty przy następnych dyrekcjach³.

Gintel-Domańska nie pełniła funkcji dyrektorskiej, była tylko kierownikiem artystycznym. Dyrektorem administracyjnym został Leon Łuczak, kierownikiem literackim Wanda Koszutska, a etatowym scenografem Józef Kassarab.

Reżyserka zaprosiła do współpracy utalentowanych aktorów. Byli m.in. wśród nich: Danuta Cwynarówna, Stefan Drewicz, Irmina Gulska i Edmund Fetting – już wkrótce znany w kraju wybitny artysta sceniczny i filmowy.

Gdy pierwszy sezon pod rządami Gintel-Domańskiej dobiegł końca zwrócono uwagę, że nie obniżył się po-

ziom kaliskiego teatru, czego obawiano się po odejściu Ziemiańskiego. Był to niewątpliwie sukces dawnej aktorki Galla, bo jej poprzednik zbierał przecież znakomite oceny za swą pracę.

Poza tym trzeba pamiętać, że reżyserka kierowała teatrem w niezwykle trudnych czasach socrealizmu.

Muszę przyznać, że w socrealizmie niektóre sprawy wisiły jakby w powietrzu. Tego nie da się wytłumaczyć tak dokładnie. Człowiek czuł konieczność podporządkowania się systemowi i właściwie w tej sprawie panowała bezradność. Na ile czasy pozwalały, na tyle staraliśmy się robić rzeczy ambitne. „Poemat pedagogiczny” Makarenki był grany w Polsce z dużym powodzeniem, więc i my go wystawiliśmy. „Jegor Butyczow” Gorkiego jest akurat dobrą sztuką dla aktorów, bo są w niej w miarę interesująco skreślone postaci, dlatego i ten dramat również znalazł się w repertuarze.

A poza tym przyznam się, że ja tak do końca nigdy nie interesowałam się polityką, zawsze starałam się stać z boku. Już w Rzeszowie znajomi straszili mnie, że będę musiała robić sztuki agitacyjne, a wtedy w ogóle nie miałam szerszej perspektywy, na co się zanoszi. Pamiętam, jak przyszedłam do zespołu i powiedziałam, że mam ze sobą deklarację, że przystępujemy do Towarzystwa Przyjaźni Polsko - Radzieckiej (myślałam, że to pozytywna organizacja), wtedy przybiegł do mnie Hanuszkiewicz i wytłumaczył mi, że nie wolno nam tego robić, że to coś okropnego. On miał wówczas dziewiętnaście lat i już był zorientowany w wielu sprawach politycznych. Ostrzegł mnie i szybko się z tego wycofałam. Na szczęście Adam wiedział, co się za tym kryje i uratował mój honor.

Wydarzenie to świadczy o mojej wiedzy na temat polityki. Niestety, nigdy z tym nie było u mnie najlepiej.

W Kaliszu nie miałam kłopotów z Urzędem Bezpieczeństwa. Nad teatrem rozciągnięty był parasol ochronny, stąd specjalnych represji nie było. Tarczą ochronną dla nas wszystkich był dyrektor administracyjny – Łuczak (o ile dobrze pamiętam także na jakimś znaczącym „stanowisku” poza teatrem) oraz jego bliska znajoma, która u nas była personalną. Kiedy przyjechałam do Kalisza, oboje bardzo serdecznie, wręcz po królewsku, mnie ugościli, cieszyli się, że znów będę pracowała w tym mieście, byłam więc jakby pod ich opieką, nie dyskredytowali mnie! Dziś mam trochę z tego powodu pewien moralny niepokój! Może nie powinnam ulec tej znajomości. Jednakże w drugim roku mojej pracy w Kaliszu i tak dostałam „kuratora” w osobie dyrektora Makuszewskiego⁴.

Z końcem sezonu teatr opuściło dziewiętnastu artystów. Odszedł też Łuczak. Z pracy w dziale literackim

zrezygnowała Koszutska. Ponadto po kilkuletnim pobycie wyjechał z Kalisza prof. Kassarab.

Jak wspominała Gintel-Domańska, w drugim roku jej pracy w Kaliszu Teatrowi im. Bogusławskiego wyznaczono nowego dyrektora. Został nim Zbigniew Makuszewski.

Makuszewski przyszedł do teatru wbrew mej woli. Przyczyniła się do tego odchodząc z swego stanowiska kierowniczką literacką – Koszutską, która była mi osobą raczej nieprzychylną, niestety, też wpływową⁵.

Tu nasuwa się pytanie, jak Gintel-Domańska była postrzegana przez władze polityczne. Chyba nie będzie zbytnim ryzykiem stwierdzenie, iż o tym, że nad Prosną reżyserka znalazła się na kierowniczym stanowisku, zdecydowało jej przyjazne nastawienie do współpracowników i unikanie awantur, które wcześniej nierzadko psuły atmosferę w kaliskim teatrze. Przez cały czas baczny okiem spoglądał na jej poczynania któryś z dyrektorów – najpierw Łuczak, a później Makuszewski⁶.

Omawiając pracę sceniczną z tego okresu warto wspomnieć o inscenizacji *Męża i żony* Aleksandra Fredry wystawionej 25 października 1952 r. Sztukę wyreżyserował Jan Świdorski, do którego zwróciła się z prośbą o realizację Gintel-Domańska.

Z Jankiem Świdorskim byłem już wcześniej zaprzyjaźniona. Dałem mu całkowicie wolną rękę i mógł zrealizować na scenie, co tylko zechce. Dostrzegł w zespole obsadę godną wystawienia „Męża i żony”.

Przedstawienie było bardzo przyzwoicie przygotowane i nieźle zagrane. Fetting kreował Porucznika, Misiurawicz Hrabiego, Cwynarówna Hrabinę, a ja – skoro tej sztuki nie reżyserowałam – pozwoliłam sobie wystąpić jako Justysia⁷.

Podczas objazdowych wojaży z inscenizacją *Męża i żony* teatr kaliski trafił między innymi do Gubina – miasta na granicy polsko-niemieckiej. Zaraz po przyjeździe funkcjonariusze Urzędu Bezpieczeństwa sprawdzili pracownikom teatru dokumenty. Szczególne zainteresowanie wzbudziły u nich dwa nazwiska – Waigelt (osoba z zespołu technicznego) i Fetting. Im nie oddano dokumentów i tuż przed podniesieniem kurtyny, gdy widzowie zajęli już miejsca na sali, funkcjonariusze przyszli i stwierdzili, że Waigelt i Fetting zostają zatrzymani i mają udać się z nimi do urzędu na przesłuchanie. Dyrektorka interweniowała, by dopiero po przedstawieniu ich zabrano, ale funkcjonariusze w ogóle nie chcieli z nią rozmawiać. Na szczęście publiczność zbyt długo nie czekała na rozpoczęcie widowiska, bo wkrótce obaj

zatrzymani wrócili. Niemniej przez okres trwania spektaklu pracownicy UB siedzieli przy wszystkich drzwiach wejściowych i bacznie obserwowali występujących kaliszan, najmocniej skupiając uwagę na Waigelcie i Fettingu. Zaraz po zakończeniu ponownie ich zabrali i wypuścili dopiero po dłuższym czasie. Podejrzenie UB wzbudziły obco brzmiące nazwiska.

Drugi sezon pod kierunkiem Gintel-Domańskiej nie spotkał się ze strony kaliszan z takim zainteresowaniem jak poprzedni, choć wystawiono 9 premier (w ubiegłym sezonie tylko 7). Żadna ze sztuk nie przekroczyła 30 spektakli podczas gdy rok wcześniej aż 4.

Być może, że sytuację tę poprawiłaby inscenizacja wyreżyserowana przez Iwona Galla, który w tym okresie odwiedził Teatr im. Bogusławskiego. Gintel-Domańska zaproponowała mu wyreżyserowanie wybranej przez niego sztuki, ale Gall odmówił. Stwierdził, że z tym teatrem i z tym miastem ma zbyt wiele przykrych wspomnień, a więc nie zamierza już z Kaliszem wiązać się na dłużej⁸.

Lata pięćdziesiąte obfitowały w teatrze w częste wyjazdy z przedstawieniami w teren. Warunki, jakie zespołowi przyszło znosić w trakcie podróży i występów, były bardzo uciążliwe. Wiktorii Czarneckiej, ówczesnej garderobianej, na zawsze utkwiły w pamięci chwile związane z tournée.

Wyjeżdżaliśmy czasem na kilka dni, a zdarzało się, że objazd trwał miesiąc. Bliższe miejscowości, które się najczęściej odwiedzało, to: Zduńska Wola, Sieradz, Jarocin, Wieruszów, Skalmierzyce, Ostrów, a miasta dalej położone, w których trzeba było spać w hotelach, to przede wszystkim: Poznań, Leszno, Piła, Gubin, Gniezno, także wiele miejsc na Śląsku.

Techniczni jechali ciężarówką trochę wcześniej, bo trzeba było przygotować dekoracje, wypakować kostiumy, lustra, reflektory itd. Dopiero potem przyjeżdżali autobusem aktorzy. Najgorzej było zimą, siedzieliśmy w ciężarówce na ławkach ustawionych pod budą, byliśmy poprzykrywani kocami, ale i tak przemarzliśmy, zwłaszcza jak podróż trwała bez przerwy kilka godzin.

Podczas wyjazdów posiłki przygotowywaliśmy sobie sami, ale gdy zapasy się skończyły, to i trzeba było pójść do restauracji. Kiedyś zabrakło jedzenia, a przedstawienie skończyło się bardzo późno i wszystkie sklepy oraz gospody były już zamknięte. Wtedy Domańska poszła na dworzec kolejowy, kupiła tam kilka suchych bułek, bo więcej nic nie dostała. Cały zespół dzielił się po kawaleczku tymi bułkami, ażeby choć trochę się nasycić.

Czasami nie było gdzie się umyć, bo nie było wody. W Kole np. przynosiliśmy wodę ze studni. A brud towarzy-

szły nam prawie wszędzie – i w hotelach, i w budynkach, w których występowaliśmy. Zdarzało się, że od strony technicznej sala nie nadawała się do występów. Bywało, iż w trakcie przedstawienia światło zgasta i nie można było grać⁹.

Po ponad dwóch latach kierowania kaliską sceną Gintel-Domańska złożyła dymisję ze swej funkcji. Jej rezygnacja nie obyła się bez cienia skandalu.

Cóż, patrząc na kaliskie losy dyrektorów teatru i to od Bogusławskiego poczynając, a na jego następcach kończąc, mogę powiedzieć, że na ogół ostatnie dni naszych rządów zostały obdarowane większym lub mniejszym niesmakiem.

W moim przypadku, żeby dokładnie zrozumieć owe rozczarowanie, trzeba sięgnąć do mych wcześniejszych, bolesnych przeżyć z okresu, kiedy studiowałam w Łodzi reżyserię i byłam w Teatrze im. Jaracza asystentką Schillera. Pan Leon przygotowywał „Igraszki z diabłem” z Andrzejem Szalawskim jako Lucjuszem. W pewnym momencie Sabina Nowicka – dyrektorka administracyjna – przyszła na salę i szepnęła coś na ucho Schillerowi. Dokładnie to wiedziałam, bo siedziałam niedaleko. Schiller wstał i powiedział, że przerywamy próbę. Potem Sabina podeszła do mnie, objęła mnie i rzekła: „Stefciu! Musisz być silna, bo UB przyszło po Andrzeja!”. Zabrali go w kostiumie, nawet nie pozwolili mu się przebrać. A ponieważ mieszkaliśmy naprzeciwko teatru, więc pobiegłam po jakieś bardziej normalne ubranie dla męża.

Andrzeja skazano na cztery lata za kolaborację z Niemcami w czasie wojny. (Mój mąż pracował w *Deutsche Wochen Schau* – to były cotygodniowe wiadomości dla Polaków, które on odczytywał.)

Kiedy Andrzej wyszedł z więzienia, chciałam zaangażować go do kaliskiego teatru. Nawet przez myśl wtedy nie przeszło mi, że wkrótce zostanie to wykorzystane jako argument przeciwko mnie.

Tak się złożyło, że akurat teatr wyjechał z jakimś przedstawieniem do jednej z pobliskich miejscowości. Zostałam w Kaliszu i po powrocie zespołu, gdy składano mi relację z występu, dowiedziałam się, że nie pokazano jednej sceny, bo rekwizytor nie wziął łańcucha potrzebnego w spektaklu do związania jednego z bohaterów. Zdenerwowała mnie to i nieroztropnie powiedziałam, że łańcuchy to wiszą nawet w toalecie i trzeba było łańcuch stamtąd zabrać, a po przedstawieniu powiesić z powrotem. Rekwizytor był kuzyn długoletniego palacza i portiera w naszym teatrze – pana Lisiaka. Swego czasu Lisiak sam mnie prosił, bym zatrudniła jego krewnego, który po wypadku nie mógł znaleźć pracy. Zgodziłam się wówczas. I to był mój błąd!

Dyrektor Makuszewski postanowił wykorzystać oba zdarzenia – czyli zaangażowanie do teatru Andrzeja oraz zatarg z rekwizytorem, aby pozbyć się mnie z funkcji kierownika artystycznego. Przyjechał z Poznania sekretarz partyjny, jeśli dobrze pamiętam, był to chyba Wincenty Kraśko, i odbyło się zebranie, które przerodziło się w prawdziwą dintojrę przeciw mnie. Z pierwszym oskarżeniem wystąpił Lisiak. Powiedział, że ja nie szanuję robotników, że kazałam uczciwemu człowiekowi zrywać łańcuchy w klozecie, że dałam tym dowód, jak bardzo poniżam ludzi świata pracy! Następnie ktoś inny oznajmił, że Domańska przedkłada prywatę nad dobro publiczne, bo zaangażowała do teatru swego męża – Andrzeja Szalawskiego, a wiadomo, kim jest Szalawski i co ostatnio robi! Po czymś takim nie potrafiłam nawet się odezwać, wstałam i wyszłam. W domu napisałam prośbę o dymisję. Wkrótce dostałam z Warszawy telegram, abym jeszcze raz przemyślała swoją decyzję, jednak utraciłam serce dla tego teatru. Odtelegrafowałam, że moje zdanie jest w tej sprawie ostateczne.

Wyjechałam do Łodzi i pracowałam tam w Teatrze im. Jaracza, potem przeniostałam się do Warszawy¹⁰.

Wraz z kierowniczką artystyczną Teatr im. Bogusławskiego opuściło czternaścioro aktorów. Wśród nich był Fetting.

PRZYPISY

1. Włodzisław Ziemiński znany był polskiej publiczności z roli listonosza Rajcy w filmie Stanisława Różewicza *Wolne miasto*.
2. Wspomnienia Stefanii Gintel-Domańskiej podczas spotkania z Maciejem Michalskim, *op.cit.*
3. Stefania Domańska, *Moje drugie spotkanie z Kaliszem, Dziesięciolecie Teatru im. W. Bogusławskiego*, s. 53.
4. Wspomnienia S. Gintel-Domańskiej, *op.cit.*
5. Ibidem.
6. Ibidem.
7. Ibidem.
8. Ibidem.
9. Wypowiedź Wiktorii Czarneckiej podczas rozmowy z Maciejem Michalskim pod koniec lat dziewięćdziesiątych. Czarnecka mieszkała w służbowym lokalu w budynku Szkoły Podstawowej nr 12 w Kaliszu
10. Wspomnienia Stefanii Gintel-Domańskiej, *op.cit.*

Maciej Michalski

O Grotowskim i Cieślaku słów kilka



Ogłoszenie przez UNESCO roku 2009 Rokiem Jerzego Grotowskiego było informacją przyjętą z aplauzem przez znaczące kręgi kulturalno-naukowe na całym świecie. Decyzja ta najwięcej splendoru przyniosła oczywiście Polsce, ojczyźnie twórcy *Apcalypsis cum figuris*. Jego działalność artystyczna i efekty badań nad istotą i metodą sztuki aktorskiej, którą prowadził w Teatrze Laboratorium, są do dziś i zapewne długo jeszcze będą wykorzystywane w wielu polskich i zagranicznych szkołach teatralnych. Dlatego też na plakacie światowych obchodów Roku Grotowskiego wymieniono m.in. takie miasta, jak: Los Angeles, Nowy Jork, Rzym, Paryż, Londyn, Berlin czy São Paulo. W uroczystościach biorą zaś udział znakomite postaci z środowisk

Jego działalność artystyczna i efekty badań nad istotą i metodą sztuki aktorskiej, którą prowadził w Teatrze Laboratorium, są do dziś i zapewne długo jeszcze będą wykorzystywane w wielu polskich i zagranicznych szkołach teatralnych. Dlatego też na plakacie światowych obchodów Roku Grotowskiego wymieniono m.in. takie miasta, jak: Los Angeles, Nowy Jork, Rzym, Paryż, Londyn, Berlin czy São Paulo. W uroczystościach biorą zaś udział znakomite postaci z środowisk artystycznych i naukowych Ameryki i Europy.

W Polsce obchody Roku Grotowskiego także imponują rozmachem i oryginalnością. Spośród wielu ośrodków kulturalnych kraju na czoło wysuwają się głównie Wrocław, Kraków, Opole oraz Kalisz. I jest to całkowicie zrozumiałe, gdyż w Opolu i Wrocławiu Grotowski prowadził swój teatr, w Krakowie zaś studiował aktorstwo i reżyserię. Niewątpliwie twórca Laboratorium najmniej z wymienionych miast związany był z grodem nad Prosną. Wiadomo, że w 1967 r. przewodniczył jury podczas Kaliskich Spotkań Teatralnych – i nie było to wtedy żadne spektakularne wydarzenie. Jednak na władzach Kalisza nieprzypadkowo spoczął obowiązek zorganizowania szczególnie ambitnego programu upamiętniającego reformatora teatru.

Grotowski zamieścił swoje wnioski z pracy badawczej nad sztuką sceniczną w książce *Ku teatrowi ubogiemu*. Uznał, że teatr powinien odrzucić wszystko, co teatrem nie jest, i skupić się głównie na aktorze, bo to on swoją grą tworzy spektakl. Otóż w zespole Grotowskiego artystą, który całkowicie spełnił oczekiwania mistrza, był Ryszard Cieślak – kaliszanie. Uzasadnione jest nawet stwierdzenie, iż twórca Laboratorium zrealizował swoje najwybitniejsze przedstawienia dzięki fenomenowi kaliszanie, ten zaś sięgnął wyżej w aktorstwie, bo współpracował z Grotowskim. I z tego właśnie powodu obchody Roku Grotowskiego w Kaliszu są tak ważne.

Cieślak urodził się 9 marca 1937 r. w domu swej babki przy ul. Winiarskiej. Miał dwie siostry, Jadwigę i Zenobię, później na świat przyszedł przyrodni brat Bogdan. W czasie wojny Cieślakowie zostali przez Niemców przesiedleni do Chęcin w Kieleckiem. Po kilku miesiącach uciekli stamtąd do Krakowa, gdzie schronili się w Klasztorze Ojców Zmartwychwstańców. Kiedy okupanci opuścili Kalisz, Cieślakowie powrócili do rodzinnego miasta, ale zamieszkali w kamienicy przy ul. Targowej.

Sześciolatek Ryszard rozpoczął naukę w Szkole Podstawowej nr 1, następnie kształcił się w Liceum Ogólnokształcącym im. Adama Asnyka. Ponieważ miał duże oczy, koledzy nadali mu przydomek „Śliwa”. Po maturze wybrał studia politechniczne w Łodzi. Rodzinę i przyjaciół odwiedzał bardzo często, a w wolnych chwilach próbował rolę Kirkora w *Balladynie* Juliusza Słowackiego,

którą kaliski aktor, Szczepan Łyżwa, wyreżyserował z zespołem amatorskim z Fabryki Pluszu i Aksamitu. Premierę wystawiono 1 lipca 1956 r. w Teatrze im. Wojciecha Bogusławskiego.

W czasie pierwszego roku studiów Cieślak nierzadko bywał również u siostry Jadwigi mieszkającej w Krakowie. To dzięki niej poznał studentów szkoły aktorskiej, którzy namówili go do wybrania kierunku teatralnego. Najpierw, po zaliczeniu dwóch semestrów w Łodzi, przeniósł się na Wydział Mechaniczny do Krakowa, jednak wkrótce po przeprowadzce zrezygnował z tych studiów. Chciał zdawać na Akademię Medyczną, gdyż interesował się psychiatrią, ale tak się złożyło, że egzaminy w szkole teatralnej odbywały się wcześniej, więc Cieślak i na tę uczelnię zaniósł swoje dokumenty. Po przesłuchaniach przyjęto go, ale nie na aktorstwo, lecz na tzw. Oddział Lalkarski, bo miał problemy z emisją głosu. Lalkarstwo zupełnie Cieślaka nie interesowało, ale prof. Władysław Jarema, ówczesny dziekan w PWST, nakłonił go do pozostania w szkole.

Okres studiów krakowskich był szczególnie ważny dla przyszłego aktora, gdyż spotkał się wtedy po raz pierwszy z Grotowskim, który prowadził koło naukowe. Reżyser zapamiętał zdolnego studenta i w 1961 r. zaangażował go do opolskiego Teatru 13 Rzędów, którym kierował pospół z Ludwikiem Flaszenem.

Kaliszanin zadebiutował w zespole Grotowskiego 13 II 1962 r. rolami Pierwszego Wariata, Grzegorza, Księdza i Imaginacji w *Kordianie* wg Juliusza Słowackiego. Następnie wystąpił w *Akropolis* do słów Stanisława Wyspiańskiego i w *Tragicznych dziejach doktora Fausta* Marlowe’a. Jednakże najdoskonalszą kreacją Cieślaka była rola Don Fernanda w *Księżu Niezłomnym* wg Calderona i Słowackiego. Premiera odbyła się już w nowej siedzibie we Wrocławiu, dokąd przeniósł się Teatr Laboratorium na początku 1965 r.

Po *Księżu Niezłomnym* rozpoczęła się praca nad Ewangelią, w których Cieślak kreował postać Umiłowanego. Był to początek drogi ku najświetniejszej realizacji scenicznej Grotowskiego, czyli *Apocalypsis cum figuris*. Kaliszanie interpretowali rolę Ciemnego i – zdaniem wielu krytyków – była to rola wybitna.

Z *Akropolis*, *Księciem Niezłomnym* oraz z *Apocalypsis cum figuris* wrocławski teatr objechał wiele miejsc na świecie. Dla Cieślaka istotne okazały się występy w 1969 r. w Nowym Jorku. Tam odniósł jeden z największych sukcesów w swojej karierze. W dorocznej ankiecie krytycy amerykańscy przyznali mu tytuł najwybitniejszego aktora off-Broadwayu. Po raz pierwszy w historii tak wysokie uznanie zyskał artysta nieanglojęzyczny. Poza tym zdobył nagrody w dwóch najważniejszych kategoriach: „najwy-

bitniejszy aktualnie twórca w dziedzinie aktorstwa” oraz „aktor największych nadziei”. Przed Cieślakiem zaszczyt ten spotkał Laurence’a Oliviera.

W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych odtwórca Księcia Niezłomnego prowadził w Polsce i za granicą staże parateatrealne, seminaria instruktorskie i warsztaty dla aktorów. Podczas zajęć pokazywał m.in. ćwiczenia z emisji głosu oraz akrobatyczne połączone z jogą.

Cieślak także reżyserował. Do najlepszych jego realizacji scenicznych należy zaliczyć *Peer Gynta* wg Henryka Ibsena, spektakl przygotowany z grupą teatralną Kimbri w duńskim Århus, oraz przedstawienie pt. *Mój biedny Fieda* oparte na wspomnieniach Anny Dostojewskiej i wystawione w Théâtre de l’Épée de Bois w Paryżu.

Niewątpliwie ważnym przedsięwzięciem było dla Cieślaka zagranie roli niewidomego Króla Dhritarashtry w słynnej *Mahabharacie* zrealizowanej przez Petera Brooka. Premiera odbyła się 7 VII 1985 r. w kamieniołomach Boulbon koło Avignon we Francji; później artyści występowali w Grecji, Szwajcarii, Stanach Zjednoczonych i Australii. W zależności od kraju, w którym pokazywano *Mahabharatę*, aktorzy wygłaszali swoje kwestie po francusku lub angielsku. Warto dodać, że kaliszczanin biegle władał kilkoma językami.

W 1989 r. Cieślak został zatrudniony jako visiting professor w Tisch School of the Arts Uniwersytetu Nowojorskiego. Tam wystawił ze studentami swoje ostatnie przedstawienie – *Popielec* na motywach *Na dnie* Maksyma Gorkiego. Zdaniem obserwatorów, a byli wśród nich reżyserzy i dyrektorzy wielu nowojorskich teatrów, spektakl był jedną z najbardziej innowacyjnych i ekscytujących sztuk, które pokazano w ostatnich latach w tym mieście. Świadczy o tym zachowane listy z podziękowaniami dla Cieślaka.

Na początku czerwca 1990 r. aktor wyjechał niespodziewanie z Nowego Jorku do Houston, gdzie w prywatnej klinice Stanisława Burzyńskiego leczono niekonwencjonalnymi metodami choroby nowotworowe. Niestety, nie udało się Cieślakowi już pomóc. Zmarł na raka płuca 15 czerwca 1990 r.

9 lipca urnę wystawiono w sali byłego Teatru Laboratorium we Wrocławiu. Dzień później prochy pochowano na Cmentarzu Osobowickim.

Grotowski przeżył wybitnego kaliszczanina prawie o dziewięć lat. Zmarł również na obczyźnie, w toskańskiej Pontederze. Zgodnie z ostatnią wolą mistrza jego prochy rozsypano nad Himalajami.

Podczas trwających w maju br. w Kaliszu obchodów Roku Grotowskiego wspominano nie tylko twórcę Teatru Laboratorium, ale także jego najwybitniejszego

aktora. Uroczystości zainaugurowano 8 maja w Miejskiej Bibliotece Publicznej im. A. Asnyka otwarciem wystawy *Ryszard Cieślak – aktor Jerzego Grotowskiego*. Na początku głos zabrał gość honorowy, Jarosław Fret, dyrektor Instytutu im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu.



Grób Cieślaka na Cmentarzu Osobowickim we Wrocławiu

Podczas wystawy kaliszczanie obejrzeli bezcenne eksponaty, a były wśród nich: laski i płaszcz Ciemnego z *Apocalypsis cum figuris*, całun z *Księcia Niezłomnego*, zachowane do dziś drewniaki z *Akropolis* oraz klaps z *Mahabharaty*, sfilmowanej w 1988 r. W gablotach znalazły się też dokumenty Teatru Laboratorium podpisane przez Grotowskiego, listy Cieślaka wysłane do rodziny z różnych zakątków świata oraz polska i zagraniczna literatura poświęcona działalności artystycznej obu twórców.

Dwa dni później w Centrum Kultury i Sztuki odbyła się prezentacja filmowego zapisu spektaklu *Akropolis*, nagranych przez BBC podczas występów wrocławskiego zespołu w Londynie. W sali kinowej zasiadła przede wszystkim młodzież szkół ponadgimnazjalnych i studenci. Warto dodać, że film ten trafił do grodu nad Prosną

z Nowego Jorku. Przed projekcją głos zabrał Włodzimierz Garsztka, polonista i pasjonat sztuki teatralnej, który przez kilka lat uczestniczył w stażach prowadzonych przez Cieślaka pod bacznym okiem samego mistrza.

Kulminacyjnym punktem kaliskich obchodów było seminarium *Jerzy Grotowski – spojrzenia*, które z inicjatywy władz miasta oraz Teatru im. W. Bogusławskiego odbyło się 13 maja w Sali Recepcyjnej Ratusza. Zebrani wysłuchali niezwykle interesujących wykładów, m.in. znanej aktorki, prof. Mai Komorowskiej, która przez wiele lat grała w zespole Grotowskiego, oraz reżyser Aliny Obidniak, przyjaciółki mistrza; środowisko teatrologiczne reprezentowali na seminarium prof. Dariusz Kosiński z Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie i dr Grzegorz Ziółkowski z poznańskiego Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza. Spotkanie prowadziła prof. Małgorzata Leyko, kierownik literacki w Teatrze im. W. Bogusławskiego.

20 maja nauczyciele i uczniowie IV Liceum Ogólnokształcącego przygotowali w swojej szkole wystawę i program pt. „Czytania z Eliota. Wokół *Apocalypsis cum figuris*”. W dużej sali organizatorzy rozpostarli i podświetlili reflektorami ogromne płótno z nazwami kilkudziesięciu zagranicznych miejscowości, w których występował Cieślak. Z kolei na ścianach zawieszono

Tydzień później w Centrum Kultury i Sztuki otwarto kolejną wystawę – *Półwiecze Teatru Laboratorium*. Słowo wstępne wygłosił prof. Janusz Degler, znakomity polski teatrolog z Uniwersytetu Wrocławskiego. Orator, mówiąc o teatrze ubogim Grotowskiego, wskazał na jego ogromne bogactwo, wynikające nie z formy, nie z barwnej oprawy spektaklu, lecz z samej istoty sztuki scenicznej – z aktorstwa.

Następnego dnia zebrali się koło teatru gimnazjaliści zaproszeni przez dr. Piotra Sobolewskiego, prezesa kaliskiego PTTK, na wycieczkę do miejsc w Kaliszu związanych z Cieślakiem. Jednym z ważnych przystanków podczas spaceru był dom przy Winiarskiej, w którym przed laty urodził się przyszły odtwórca Księcia Niezłomnego. Tam powitała młodzież Beata Sośnicka, kuzynka Cieślaka.

Program kaliskich obchodów Roku Grotowskiego, nad którymi patronat sprawował dr Janusz Pęcherz, prezydent miasta, przygotowano z myślą o odbiorcach w różnym wieku i o różnej wiedzy teatrologicznej. Zorganizowano seminarium naukowe, wystawy, pokazano film, odbyły się też zajęcia teatralne i wycieczka dla uczniów. W tym miejscu trzeba sięgnąć myślami dwa lata wstecz, kiedy w foyer kaliskiej Melpome-



Seminarium *Jerzy Grotowski – spojrzenia*

no czterometrowej szerokości i długości fotografie z przedstawienia. W tej oryginalnej scenerii teksty Eliota z *Apocalypsis* recytowali angliści, poloniści i uczniowie. Moderatorem spotkania była Joanna Kucińska, nauczycielka języka polskiego.

ny odślonięto tablicę upamiętniającą Cieślaka. Poza rodziną i znajomymi aktora wiedza o wybitnym artyście była wtedy wśród kaliszan niewielka. Jednak zostało wówczas zasiane ziarno, którego plon możemy dziś ocenić poprzez różnorodność i bardzo wysoki poziomem

Rozmowa Konstantinosa Themelisa z Ryszardem Cieślakiem

Ateny, wrzesień 1986



Ryszard Cieślak

KONSTANTINOS THEMELIS: Co znaczy być Polakiem? Jak ty to czujesz?

RYSZARD CIEŚLAK: To jest bardzo trudne pytanie. Na pewno jestem dumny, że jestem Polakiem. Życie poza Polską jest nietatwe, bo korzenie są gdzieś indziej¹. Jednak to, co robiliśmy w teatrze i parateatrze, było w rzeczywistości bardzo polskie, mimo że odbierane na całym świecie jako międzynarodowe². Ale było polskie... Czy trudno jest się oderwać od swojego kraju? Przypomina to dziecko połączone pępowiną z matką. Odciąć ją, to znaczy trochę umrzeć.

K.T.: Chciałbym, abyśmy wrócili do przeszłości, nawet do czasu, kiedy byłeś dzieckiem, chłopcem. Co pamiętasz z twoich dziecięcych lat?

R.C.: Moje dzieciństwo było trudne, ponieważ jestem dzieckiem wojny³. Miałem dwa lata, gdy zaczęła się wojna. Co pamiętam? Pamiętam wokół strach, strach moich rodziców. Musieliśmy się ukrywać, musieliśmy wędrować. Byliśmy w obozie, potem uciekliśmy, schowaliśmy się w klasztorze w Krakowie. Tam przeżyliśmy wojnę⁴. Po wojnie zaczął się pewien rodzaj głodu. Wróciliśmy do naszego Kalisza. To małe miasto, jedno z najstarszych w Polsce, stara Kalisia. Zaczęłem szkołę podstawową, przeżyłem pierwsze tragedie, pierwsze miłości, udane i nieudane, liceum, matura⁵...

K.T.: Czy już wtedy pojawiło się zainteresowanie teatrem?

R.C.: Właściwie jestem dziwnym człowiekiem, bardzo nietypowym aktorem. Otóż prawie wszyscy aktorzy twierdzą, że już w dzieciństwie mówili wierszyki. Ja nigdy, ja odwrotnie, w domu raczej pod stół się chowałem – żadnych wierszyków⁶. To siostra wołała mówić wierszyki, ale nie jest aktorką. Moja droga do aktorstwa była nietypowa. Po maturze owczym pędem, ponieważ niektórzy koledzy poszli na politechnikę, i ja wybrałem politechnikę⁷. Studiowałem dwa lata i nagle stwierdziłem, że to w ogóle nie jest dla mnie. Wiedziałem jednak, że muszę studiować, bo inaczej pójdę do wojska. Zastanawiałem się, co mogę studiować, kim chcę być? Pomyślałem, że chcę być lekarzem psychiatrą, więc złożyłem wszystkie papiery na egzaminy. W tym samym czasie spotkałem kolegów, znajomych siostry, którzy powiedzieli: „Słuchaj, egzaminy w szkole teatralnej są wcześniej niż na medycynę, spróbuj! Naucz się jednego wiersza, kawałek prozy i idź zdawać”. Tak zrobiłem i ze zdziwieniem dowiedziałem się, że zostałem przyjęty⁸. Wtedy pojawił się następny problem: co robić? Czy być aktorem, czy lekarzem? Moim marzeniem była także reżyseria filmowa. Ale żeby zostać dobrym reżyserem, muszę wiedzieć, kim jest aktor. Postanowiłem więc, że skończę studia aktorskie i potem pójdę na reżyserię do Łodzi.

Różnie w szkole bywało. Tam zaczęła się moja rebelia teatralna, ponieważ nie zgadzałem się z profesorami, którzy chcieli mnie uczyć grać tak, jak sami grali w młodości. Moja rebelia polegała na tym, że chciałem, aby pozwolili mi pokazać coś swojego. To było pierwsze zetknięcie się z prawdą, moją prawdą, prawdą aktora. Miałem kłopoty z tego powodu, nawet do tego stopnia, że chciano mnie usunąć ze szkoły. Powiedzmy, nie byłem geniuszem, ale mieściłem się w jakichś dopuszczalnych ramach, więc mnie nie wyrzucano. Jednak nie skończyłem szkoły i spotkałem Grotowskiego⁹.

K.T.: Ja także studiowałem coś innego, zostawiłem to i poszedłem na aktorstwo... Czym dzisiaj jest dla Ciebie spotkanie z Grotowskim?

R.C.: Dzisiaj, kiedy nie ma już Teatru Laboratorium, a Grotowski jest daleko, muszę powiedzieć o dwóch rzeczach. Nie tylko o spotkaniu z nim, ale o tym, jak go czuję, mimo że jest bardzo daleko. On jest w Stanach Zjednoczonych, a ja jestem bądź we Francji, bądź we Włoszech, bądź w Polsce. Gdziekolwiek jestem, zawsze czuję tego człowieka. Jeżeli mam problemy, jest pierwszą osobą, o której myślę. To mi pomaga. Mało tego, kilka razy, kiedy się spotkaliśmy, a ja miałem wtedy kłopoty, mówił: „Słuchaj, miałeś jakieś problemy”. Zapytałem: „Skąd wiesz, przecież Ciebie nie było”. „Ale to czułem” – odpowiadał. Jest jakaś nić, niezmienny kontakt między nami. To człowiek dla mnie bardzo ważny, który dał mi w życiu chyba wszystko, którego mogę o wszystko zapytać i wierzyć, że to, co mi radzi, jest na pewno słuszne. On nie radzi tak, aby zbyć. Jeżeli nie zna odpowiedzi natychmiast, to prosi o jeden dzień, żeby mógł się zastanowić, i potem jego rada jest absolutnie słuszna.

Muszę powiedzieć, że praca z Grotowskim miała trzy fazy. Na początku był dla mnie dyrektorem, potem zaczął być ojcem, który uczył swoje dziecko stawiać pierwsze kroki w teatrze, a później stał się moim bratem. I tak jest do dziś.

K.T.: Jak doszło do waszego spotkania?

R.C.: W 1961 roku byłem jeszcze w szkole teatralnej. Mieliśmy wtedy możliwość przygotowania własnych propozycji na warsztatach poza pracą studencką. Postanowiłem coś zrobić z małą grupą. W tym czasie Grotowski był profesorem w krakowskiej szkole. Dłubałem te swoje rzeczy, a on był moim promotorem, miał nade mną czuwać. I powiedział tak: „Zrób to, a jak już będziesz wiedział, czego chcesz, wtedy mnie poproś”. Pracowałem nad tym ciężko i byłem bardzo dumny ze swojej idei. Poszedłem do Grotowskiego i przedstawiłem mu swój pomysł. Odpowiedział: „To bardzo piękne”, po czym wszystko mi zmienił, więc go znienawidziłem.

K.T.: Jaka była ta idea, którą zaproponowałeś?

R.C.: To była mała rzecz, chciałem zrobić montaż poezji miłosnej. Wymyśliłem to po swojemu, takie pastelowe, bo byłem młody. A Grotowski miał w sobie pazur. Wszystko było całkowicie różne od tego, co sobie wymyśliłem. Ale podobało się, nawet mam z tego recenzję¹⁰. Potem, gdy został dyrektorem teatru w Opolu¹¹, zjawił się w szkole z Flaszenem¹², szukał młodych ludzi do zespołu. Zapamiętał mnie po tym zdarzeniu, więc zaczął na korytarzu i zapytał, czy jestem wolny. Odpowiedziałem, że jeszcze nie zrobiłem dyplomu. A on na to, czy chciałbym pracować w takim dziwnym teatrze. W tym czasie widziałem jego dwa spektakle i nie bardzo mi się podobały.

K.T.: Czy je pamiętasz?

R.C.: Tak, nie bardzo mi się podobały...

K.T.: Co wystawił?

R.C.: *Siakuntę* i *Kainę*.

K.T.: Przygotował je w Krakowie?

R.C.: Nie! Przyjechali z tym z Opolu¹³. Wszystko było przeciwko nim, dekoracje się waliły, ale to były ich pierwsze kroki. Muszę jednak powiedzieć jedną rzecz. Zauważyłem, na przykład w *Kainie*, że jest w tym coś niezwykłego, że mimo wszystko może się to komuś podobać. Były w tych przedstawieniach nietypowe dla innych teatrów pomysły. Już wtedy się zaczynały. Grotowskiemu odpowiedziałem: „Jak skończę dyplom, to być może zaryzykuję”. Ale cały czas pamiętałem, że mam zdawać na reżyserię w Łodzi. Jednocześnie pomyślałem, że szkoła niewiele mi dała, niewiele nauczyła. Dlatego postanowiłem pójść do teatru, przynajmniej na rok, i zobaczyć, co to znaczy być aktorem, co znaczy naprawdę grać, a nie tylko sporadycznie robić różne scenki, jak to było w szkole. No i wyszło tak, że moja odpowiedź, którą dałem Grotowskiemu, była bardzo enigmatyczna. Skończyłem dyplom i nagle otrzymałem z Opolu list od Grotowskiego z kontraktem *in blanco*. Miałem tylko podpisać i zostałem przyjęty. Chodziłem z tym listem chyba ze dwa tygodnie. Potem z kolegami zdecydowaliśmy, że pójdziemy razem do jakiegoś teatru konwencjonalnego. Z kolegami zawsze lepiej, raźniej. Chodziłem więc z tym listem i nic kolegom nie mówiłem. Chodziłem i nie podpisywałem jeszcze. Aż pewnego dnia bawiliśmy się do rana, potem poszedłem do baru mlecznego na mleko i bułkę z masłem. Wtedy pomyślałem, że podpiszę. Tak zrobiłem i wrzuciłem list do skrzynki pocztowej koło dworca¹⁴. Muszę jeszcze powiedzieć, że opinia elity teatralnej była wtedy przeciwko Grotowskiemu. I dlatego nie mogłem się od razu zdecydować. Myślałem: „Gdzie ja pójdę? Do tych wariatów? (tak się o nich mówiło) Do wariatów,

którzy stoją na głowie, gdy grają!”¹⁵ Ale ja jestem spod znaku Ryb, więc lubię ryzyko. Ryzyko zawsze było mi bliskie i dlatego podpisałem kontrakt. Pomyślałem, że być może takie wariactwo jest dla mnie lepsze niż teatr konwencjonalny, że tam się jeszcze czegoś nauczę. Ale podpisałem z silnym postanowieniem pozostania tam tylko przez rok.

Przyjechałem do teatru Grotowskiego, do Opolu. Mało to takie, nie ma sceny, dziwne... Przyjechałem rano. Jacyś dwaj ludzie mówią do mnie: „Siadaj tam, Grotowskiego jeszcze nie ma”. Siedzę, siedzę, dwie godziny, trzy. Przyszedł Grotowski, zjawiła się też grupa. Zauważają mnie, nie zauważają? W końcu dostrzegł mnie Grotowski. Porozmawialiśmy. Zaczęła się praca. Rozpoczęły się próby *Kordiana* Słowackiego¹⁶. To była pierwsza sztuka, w której brałem udział. Dostałem małe epizodki, role różnych postaci. W ogóle nie wiedziałem, jak to skleić, co z tym zrobić. Musiałem włożyć na jakieś łóżko, wszystko było skomplikowane i bardzo dziwne. Jednak próbowałem, bo zdecydowałem się w ten sposób pracować. I wtedy po raz pierwszy pomógł mi Grotowski. Odkryłem, że szkoła niczego mnie nie nauczyła, że przez nią mam zamknięty głos, bo tam kazali mi oddychać inaczej niż naturalnie. Zauważyłem u siebie wszystkie braki i błędy.

To było pierwsze zetknięcie się w pracy z Grotowskim... Pomyślałem wtedy, że dobrze byłoby z tym skończyć i odejść z tego teatru. Miałem dosyć.

K.T.: Ale czy czegoś się nauczyłeś?

R.C.: Tak! Pomyślałem, że jeżeli chcę być reżyserem, to muszę coś jeszcze uwzględnić. A ponieważ jestem człowiekiem ambitnym, to najpierw muszę coś zrobić i dopiero potem mogę odejść. Po *Kordianie* zaczęliśmy pracę nad *Faustem*. Wcześniej było *Akropolis*. Praca nad *Akropolis* była ciekawa, jednak tam znowu grałem tylko epizody.

K.T.: *Akropolis* miało chyba dwie wersje?

R.C.: Tak, potem je wznawialiśmy. Chcę powiedzieć, dla czego przedłużyłem pobyt w Opolu. Skończył się sezon i uważałem, że nadal niczego nie dokonałem. Minął rok, a moje postanowienie, że coś zrobię i odejdę, się nie spełniło. Pomyślałem: „Dobrze, to jeszcze rok. Muszę coś zrobić i dopiero potem odejdę”. W tym okresie ważną była praca nad *Doktorem Faustem*¹⁷.

K.T.: Wtedy robiliście różne rzeczy, ćwiczyliscie. Jak ci to wychodziło?

R.C.: Ćwiczeń jeszcze wówczas w ogóle nie było, zaczęły się dopiero po powrocie Grotowskiego z Chin¹⁸. W każdym razie w *Fauście* znowu dostałem epizody.

K.T.: Wszyscy mieli epizody czy tylko ty?

R.C.: Nie! Nie tylko ja. Dwie, trzy osoby.

K.T.: Kto wtedy był już w zespole?

R.C.: Rena Mirecka, Antoni Jahotkowski, Zbigniew Cynkulis, który grał Fausta, Zygmunt Molik, Maja Komorowska, byłem ja, a także Maciej Prus, który jest teraz reżyserem, no i ci, którzy potem odeszli. Nie było Staszka Scierskiego – dołączył do nas później.

K.T.: Dostawałeś epizody, bo byłeś „nowszy” od innych?

R.C.: Oczywiście, ale mnie się wydawało, że mogę zrobić coś więcej. No i w *Fauście* nastąpił przelomowy dla mnie moment. To był jeszcze okres, kiedy Grotowskiego traktowałem jako dyrektora i reżysera. Poszedłem do niego i powiedziałem, że mam pomysł na te epizodiki. Chciałem połączyć je w jedną postać. W efekcie zrodził się Benwolio. Potem Grotowski zapytał: „Czy chce pan specjalnie nad tym pracować?” (Nie wiem, czy wtedy byliśmy jeszcze ze sobą na „pan”?) Odpowiedziałem, że tak. Odtąd próbowaliśmy osobno, poza grupą. Grotowski uważał, że jak ktoś chce dodatkowo pracować, to nie należy mu odmawiać. Pracowaliśmy nocami. Grupa o tym nie wiedziała. Najważniejsza dla mnie część w *Fauście* to szaleństwo Benwolio. Faust przyjmował gości. Stoły były ustawione jak w refektarzu i na nich pokazywał epizody ze swojego życia, tak jak podaje się dania. Była taka scena, w której w Benwolio wchodziły demony i wtedy rozwała wszystkie stoły. Widzowie siedzieli bardzo blisko, a jeden taki blacik ważył chyba dwadzieścia pięć kilogramów. Musiałem zrywać je w szybkim tempie i uważać na ludzi. Później Grotowski powiedział, że chce pokazać tę scenę całej grupie. Wtedy poczułem, że coś się zaczyna dziać. W trakcie prób Grotowski odkrył również mój głos. Zrobił krótki zabieg. Pokazał mi, że oddycham nieprawidłowo. Kazał mi przyjąć pozycję embriona i spróbować w ten sposób oddychać. I nagle stwierdziłem, że sala jest pełna dźwięku. To był pierwszy istotny dla mnie etap pracy. Wtedy poczułem, że coś się zaczyna dziać.

Chciałem także powiedzieć, że w trakcie różnych prac miałem połamane chyba wszystkie możliwe części ciała.

K.T.: W trakcie prac w Teatrze Laboratorium?

R.C.: Tak! Gdy się jest pionierem, to się ryzykuje. Pierwszy wypadek zdarzył się, kiedy Benwolio rozwał stoły, skacząc przy tym jak tygrys. I w czasie jednego takiego skoku włożyłem rękę między dwa stoły i zrobiłem przewrót. Złamałem cztery palce.

W tym okresie zapadła w Warszawie decyzja, że już dosyć wariactwa w naszym teatrze i trzeba wysłać komisję kultury złożoną z ważnych ludzi, akademików, którzy zadecydują o naszym losie¹⁹. Musieliśmy pokazać nie tylko różne ćwiczenia, ale również spektakl. A ja miałem rękę w gipsie. Jednak trzeba było grać, i to trzy razy. Sytuacja była tragiczna. Na gips założyłem czarną rękawicę, żeby nie było go widać, i powiedziałem: „Panie Jerzy,

musimy najpierw spróbować...” Grot stwierdził: „Dobrze, spróbujmy”. A ja na to: „Lecz najpierw na betonie, będzie gorzej albo lepiej, ale zobaczymy, czy będę mógł grać”. Wykonałem skok. W porządku. Zagraliśmy cały spektakl. Patrzę, a gips się porozwalał, był w kawałeczkach. Poszedłem do lekarza i powiedziałem, że chcę zmienić gips. Spytał, co takiego robiłem. Odpowiedziałem: „Wie pan, jestem bardzo nerwowy. Gdy śpię, stukam w ścianę, rzucając się, miotam”. Odpowiedział: „Dobrze, zmienimy”. I tak zmieniałem dwa razy.

K.T.: I wtedy doszło do przedłużenia waszej współpracy?

R.C.: Tak, wtedy, w okresie *Fausta*.

K.T.: Wiem, że zawsze były problemy ekonomiczne, finansowe...

R.C.: Tak, tak! Ale w tym okresie nastąpił ważny moment. *Fausta* graliśmy nie w Opolu, ale na wyjeździe w Łodzi, byliśmy zaproszeni. W tym samym czasie w Warszawie odbywał się międzynarodowy festiwal²⁰. Barba przywiózł autobusem ludzi, którzy nas zobaczyli i przyjęli to.

K.T.: Czy wtedy stało się coś ważnego?

R.C.: Tak, pytali: „Dlaczego nie pokazujecie tego w Warszawie?” Wtedy zaistnieliśmy po raz pierwszy wobec świata. To był bardzo istotny moment i dla teatru, i dla mnie.

K.T.: Czy Barba współpracował z wami już wcześniej?

R.C.: Tak, pracował z nami nad *Akropolis*.

K.T.: Nie orientuję się, kto to napisał: „Nie wiem, jaki będzie gwałt w połowie naszego wieku, ale wiem, że taki teatr jak Grotowskiego będzie mógł zdławić ten gwałt”. Mam tu też coś, co Barba napisał o tobie: „Kiedy opuściłem teatr Grotowskiego w 1964 roku, Ryszard Cieślak był dobrym aktorem, który miał się za intelektualistę. Wydawało się, że jakiś wielki umysł zawładnął jego pełnym życia ciałem i zamknął go w dwuwymiarowej rzeczywistości.

Zobaczyłem go dwa lata później w Oslo, w *Księżu Niezłomnym*. Już w pierwszych chwilach przedstawienia wszystkie moje wspomnienia, wszystkie kategorie, według których go oceniałem, nagle się załamały. Zobaczyłem inną osobę, zobaczyłem człowieka, który odnalazł swą pełnię, swe przeznaczenie, swą wrażliwość. Ten umysł, który poprzednio powodował spowolnienie jego działań, nasycił teraz jego ciało fosforyzującymi komórkami. Była to wielka siła huraganu, wrażenie, że nie mógł iść dalej. Mimo to jakaś potężniejsza i pełna świeżości fala wyływała teraz z jego ciała i rozchodziła się wokół niego”²¹. Podpisano: Eugenio Barba. Czy ty to widziałeś?

R.C.: Tak, znam to i zgadzam się z tym. W *Fauście*, w Benwolii, było „szaleństwo”, „demony”, bo to była jakby próba „rozwalenia” swojego ciała, jak u kamikadze albo ślepego człowieka.

K.T.: Chodzi o połączenie techniki i spontaniczności?

R.C.: Nie! To był „thanatos”, nie było w tym zupełnie „caritas”. Nie było w tym ducha. To było silne raczej w kierunku zniszczenia. To było rozpaczliwe! Uważałem, że za wszelką cenę muszę coś zrobić! Do diabła, muszę coś zrobić. To było wewnątrz, w tym moim postanowieniu. Było jak duże zwierzę, które z czymś walczy. W tym momencie nie byłem już pewien, czy chcę odejść z tego teatru.

K.T.: Zaczynałeś już czuć, że jesteś potrzebny, że coś ci to daje?

R.C.: Tak! I teraz jest taki istotny dla mnie pasaż. Następnym spektaklem było *Studium o Hamlecie* Wyspiańskiego. Mówię „pasaż”, bo zagraliśmy to może dziesięć razy. Mimo że to był naprawdę wielki spektakl²², ale ludzie nie potrafili go wtedy zrozumieć²³. Bywało, że mieliśmy na sali cztery osoby. Pięć to było już dużo. Czasami przychodziły tylko dwie, ale dla nich też graliśmy. Zdarzało się jednak, że nikt nie przyszedł i wtedy nie graliśmy. To jest właśnie ten „pasaż”, który był dla mnie istotny. Grotowski odnalazł we mnie coś, co nie było już tylko siłą w sensie fizycznym, zaczęło się poszukiwanie w czymś bardzo delikatnym, bardziej delikatnym niż przedtem.

Ale to nie był jeszcze *Książę*. Teraz właśnie chciałbym przejść do *Księcia*. Pewnego dnia Grotowski przyniósł opracowany przez siebie tekst *Księcia Niezłomnego*²⁴. Nie pokazał go grupie, tylko poprosił mnie o spotkanie. Nie u niego ani u mnie, ale w kawiarni, późno wieczorem. Powiedział, że chce mi zaproponować ważną rolę. Zrobiłem wielkie oczy. Dodał, że to będzie bardzo trudne i że wyobraża sobie finał. To był chwyt z jego strony. Spytał, czy się zgadzam, bo Książę, Don Fernando, wchodzi na końcu w żywy, prawdziwy ogień i może przebywać wewnątrz trzy albo cztery minuty, nie wiadomo. „Czy pan się na to zdecyduje, panie Ryszardzie?” – dodał. Z kolei ja zapytałem, czy zagramy to tylko raz, czy więcej razy? Odpark: „Nie, zrobimy to tak, że pan może być poparzony”. Stwierdziłem, że dobrze, w porządku.

K.T.: I zgodziłeś się na to?

R.C.: Tu muszę powiedzieć jedną rzecz, o której dowiedziałem się kilka lat później. Otóż Flaszen, kiedy Grotowski powiedział mu, że chce zaproponować mi rolę Księcia, stwierdził: „Chyba zwariowałeś, przecież on jest drewniany”. Tak zaczęła się praca nad *Księciem*, która była bardzo szczególna, bo Grotowski nad wszystkimi monologami pracował wyłącznie ze mną. Grupa w tym nie brała udziału – pracowaliśmy zupełnie osobno...

K.T.: A nad pozostałymi scenami?

R.C.: Ćwiczyliśmy razem tylko te sceny, w których mój udział był konieczny. Oni w ogóle nie wiedzieli, co robię. Była to praca dwutorowa, grupa i ja.

Wreszcie nastąpił taki moment, w którym Grotowski zderzył obie rzeczy. Wtedy dopiero zobaczyli, co robiłem – i to było wspaniałe.

K.T.: Dlaczego?

R.C.: Nie widzieli tego wcześniej, więc zareagowali spontanicznie. Przyjęli to z ogromnym zdziwieniem. Ich reakcja była absolutnie prawdziwa.

Praca nad *Księciem* zmieniła moje życie, moje spojrzenie na świat. Nie mówię o tym, o czym napisał Barba, tylko o tym, co czuję. To, co robiłem przedtem, było robione w strachu. I nagle zrozumiałem, że nie ma się czego bać, że każdy jest, jaki jest, że nie ma sensu całkowicie siebie zmieniać, bo to nie jest dobre²⁵.

Praca z Grotowskim była bardzo szczególna. Często pracowaliśmy w nocy, sami, w ciszy. Pamiętam noc sylwestrową, wszyscy wspaniale się bawili, a my pracowaliśmy. Nad ranem poszliśmy przywitać Nowy Rok. I wtedy, w czasie tej nocnej próby, przez wiele godzin, może osiem czy dziesięć, nie padło ani jedno słowo z jego strony. Coś improwizowałem, używałem jakichś słów, ponieważ – a to jest bardzo istotne – nie mówiłem jeszcze wtedy tekstu ze scenariusza. Grotowski powiedział, żebym nie uczył się roli na pamięć, bo jeszcze nie nadszedł na to czas. Nie padło ani jedno słowo, dopiero na samym końcu zapytał, czy coś w ogóle pamiętam. Opowiedziałem, co zapamiętałem. Stwierdził, co powinienem ewentualnie z tego zachować do dalszej pracy. Później kazał mi tylko wielokrotnie czytać tekst i co z niego zapamiętam, włączać powoli do akcji. Tak się to rodziło. To, co zapamiętałem, było naprawdę istotne. Z kolei to, czego pamięć nie zarejestrowała, widocznie było jakby pasażem.

K.T.: Czy twoje improwizacje w pracy nad *Księciem* były związane z ćwiczeniami nad ciałem?

R.C.: Tak, praca nad *Księciem* dała mi prawdziwą wiedzę o moim ciele. Mogę powiedzieć, czego chyba dotąd nigdy nie mówiłem, że ostatni monolog w *Księciu* stał się – nie lubię tego słowa – bardzo słynny, znany, opisywany przez krytyków. Prawdą jest, że ludzie reagowali na ten monolog jak na coś szczególnego. Były różne opisy²⁶, że jestem w transie, że to iluminuje – bzdurne słowa. Otóż, jak ja to odkryłem? Ostatni monolog Księcia, Don Fernanda, jest monologiem poprzedzającym jego śmierć. Szukałem tego w pierwszej miłości mojego życia: przez dotyk, zapach, czucie ciała. Potem te dwie rzeczy zderzyłem, to był „eros” i „thanatos”. Było to prawdziwą eksplozją. Ludzie byli zaskoczeni: „On umiera, ale to jest dziwna śmierć, taka radosna, delikatna, coś iluminuje”. Mówię o prawdziwej, pierwszej miłości, kiedy jest lęk przed dotknięciem, kiedy wszystko jest takie delikatne, jakbyś leciał do nieba.

K.T.: Czyli to nie była tylko technika, byłeś też w transie?
R.C.: Na zewnątrz mogło to wyglądać jak rodzaj transu, ale to było połączenie spontaniczności z wiedzą o tym, co w danej chwili robię na scenie. Tak jak powiedział Grot, po wielu próbach połączenie „pamięć – ciało – pamięć” zaczęło być świadome, ale wychodziło z nieświadomości. To jest trochę skomplikowane psychologicznie, bo każdy człowiek ma gdzieś w mózgu taki mały punkt kontrolny. Na przykład, matka jest bardzo zmęczona, bo dziecko płacze całe noce, więc ona także nie śpi. Wreszcie dziecko zasypia i ona też może zasnąć. W tym czasie naokoło niej może być nieprawdopodobny hałas, ale jak dziecko tylko zakwili, to ona się zrywa. To jest taki punkt kontrolny, nastawienie się na coś. To znaczy, byłem w tym totalnie i całkowicie²⁷, ale wiedziałem, co mówię i robię – to jest ten punkt kontrolny.

Miało to też swoją strukturę, ale gdyby poprzestać tylko na niej, byłoby to suche. A za każdym razem musiało mieć „życie”. Zawsze po spektaklu miałem świadomość tego, co zrobiłem. To nie narodziło się od razu, nie jednej nocy, to były miesiące pracy.

W okresie *Księcia* Grotowski był dla mnie ojcem. Ale była to nie tylko praca; były momenty, kiedy trwaliliśmy w milczeniu. Nigdy nie mówił do mnie: „Ryszardzie, zaczynaj”.

K.T.: Czekał aż przyszło samo?

R.C.: Tak, aż przyszło samo. I zaczynałem, a on potrafił, nie ruszając się godzinami, siedzieć w ciszy, żeby nie przeszkadzać mi najmniejszym hałasem. To niesamowite! To niesamowite!

K.T.: To coś apokaliptycznego, dzięki czemu doszedłeś do „narodzenia się” w *Księciu Niezłomnym*. Czy później, w innej pracy lub w życiu, przeżyłeś coś tak wielkiego jak *Księżę*?

R.C.: Oczywiście, ale było to trochę inne. Na pewno inne!

K.T.: Czy miałeś w życiu niepowodzenia?

R.C.: I to nie raz! Niepowodzenia są rzeczą naturalną w życiu. Może nawet potrzebną, żeby znaleźć taki moment, w którym można sobie powiedzieć: „No, przecież, do diabła, stało się. Trudno, muszę iść dalej. Być może to również moja wina, a nie tylko fatum”.

K.T.: Jak zareagowano w teatrze na twój wielki sukces związany z *Księciem Niezłomnym* i jak to wpłynęło na pracę później, przy *Apocalypsis*, kiedy wszyscy mieli własną wielką chwilę?

R.C.: W *Księciu* była tylko jedna rola, a reszta grupy była ustawiona na coś pozornie sztucznego. Natomiast w *Apocalypsis cum figuris* prawie wszyscy przeszli na ten poziom, na tę drogę²⁸. A jak zareagowali? Rola Księcia była na pewno dla wielu szokiem, nie ulega wątpliwości, że była czymś zupełnie innym, niż sobie wyobrażali. Wszystko było inne, nawet ubiór. Przecież ja byłem

pótnagi, co potem wywołało wiele nieporozumień w świecie. Pisano, że Cieślak gra nago – nieprawda. Ale – to istotne – nasza grupa była bardzo skonsolidowana, na pewno wszyscy się cieszyli. Nie mogę mówić za innych, lecz tylko za siebie, ale jestem pewien, że się cieszyli. Grotowski nie raz podkreślał, gdy go pytano, czy gdyby pracował z kimś innym, nie ze mną, *Księżę* również byłby taki? Odpowiadał: „Nie wiem. Na pewno byłby inny, ponieważ każdy ma swój bagaż, swoją *personnalité*”. Niemniej zawsze podkreślał, że znaleźliśmy to razem. Twierdził: „Nie tylko ja, Grotowski, znalazłem to”. I ja mówię tak samo: „To nie ja, Cieślak, znalazłem to”, bo bez Grotowskiego, siedzącego w kącie jako „oko”, nie zrobiłbym tego. To stało się między nami. Jest taka lampa, nazywa się „łuk Volty”, to dwa ogniwa, które nie dają światła, gdy są daleko od siebie, ale kiedy się zbliżą, światło powstaje. Powiedzmy metaforycznie, że właśnie tak się zbliżyliśmy i tak zaistniało światło.

K.T.: Przejdźmy teraz do *Apocalypsis cum figuris*.

R.C.: Z *Apocalypsis* były wielkie perypetie. Zaczęło się w ogóle od tego, że Grotowski miał zamiar przygotować *Samuela Zborowskiego* Słowackiego. Tekst był już gotowy, zaczęliśmy próby, zrobiona była dekoracja – ogromny krzyż, na którym mieliśmy grać. Zaczęła się praca grupy. Rodziła się w nas świadomość, dokąd można zmierzać po *Księciu*. Grotowski, choć pracował dziewięć miesięcy nad tekstem *Samuela Zborowskiego*, powiedział pewnego dnia, że to jest sztuka polityczna. I jest to w dodatku utwór, którego Słowacki nie dokończył, że to bardzo trudne do grania. To jest cały Grotowski – jego wielkość. Po dziewięciu miesiącach stwierdził: „Widzę, że to idzie w innym kierunku”. Później zaczęliśmy pracę nad *Ewangelią*. Wtedy mieliśmy już międzynarodową grupę stażystów i oni też brali udział w naszych poszukiwaniach²⁹. *Ewangelie* zostały skończone jako przedstawienie. Zagraлиśmy to raz, wyłącznie dla przyjaciół³⁰. I potem – rzecz najdziwniejsza – Grotowski i ja zostaliśmy zaproszeni do Stanów Zjednoczonych, aby prowadzić staże teatralne na uniwersytecie w Nowym Jorku. Zauważyłem wówczas, że Grotowski jest dziwnie niespokojny. O nic nie pytałem, bo jeśli sam nie mówił mi czegoś, to nie lubiłem go indagować. Pewnego razu, późnym wieczorem, powiedział: „Wiesz, Ryszardzie, to nie jest to”. Minęły miesiące pracy, a on mówi: „Nie, to nie jest to. Kiedy wrócimy do Polski, zaczniemy wszystko od początku”³¹. Po powrocie Grotowski obwieścił tę hiobową wieść zespołowi. Wszyscy się załamali. No, bo co to znaczy – „od początku”? *Ewangelie* były jednak ważne, dlatego kilka scen zostało przeniesionych do *Apocalypsis*.

K.T.: Czy poprzednie próby też zaliczają się do trzyletniego okresu pracy nad *Apocalypsis*?

R.C.: Liczymy to razem, ponieważ droga do *Apocalypsis* prowadziła przez *Ewangelie*, włącznie z wcześniejszym *Samuelem Zborowskim*.

Zaczęliśmy pracę nad czymś niewiadomym. Pewnego dnia Grotowski powiedział, że to powinno iść nie w stronę dziejów z życia Chrystusa, jak poprzednio w Ewangeliach, ale Jego powtórnego przyjścia na ziemię. Jeszcze nie było tytułu. Najważniejsze było to, co by się stało, gdyby Chrystus wrócił na ziemię dzisiaj? Jak ludzie by na to zareagowali? Poznaliby go, przyjęli? To był klucz. Zaczęła się wspólna praca. Do *Apocalypsis* mieliśmy około siedmiu godzin różnych szkiców. Nie było jeszcze tekstów. Może różne tekściki, które ktoś przyniósł. Pewnego dnia połączyliśmy to w całość – trwało siedem godzin i dwadzieścia pięć minut. Grotowski wyznaczył kolejność scen i tylko dla niego zagraliśmy to jako spektakl. Był to ogromny materiał. Zaczął go montować, tak jak montuje się film. Wypadło kilka fragmentów, które były wspaniałe, ale po prostu nielogiczne. Wtedy dopiero zaczęło się szukanie tekstów. Grotowski powiedział, abyśmy spróbowali znaleźć dla siebie utwory, które czujemy. Antoś Jahońkowski wybrał fragmenty z Dostojewskiego, ja – z pomocą Grotowskiego – z Eliota, bo razem to znaleźliśmy. Inne teksty pochodziły z Simone Weil i Biblii. Tak się narodziło *Apocalypsis*. To już była praca grupy. Z siedmiogodzinnego materiału została tylko godzina. W programie do *Apocalypsis* nie jest napisane „reżyseria” (było tak tylko na początku), ale „współreżyseria”. Potem Grotowski dodał: „praca grupowa pod kierunkiem reżysera”. Tym razem był to przelomowy moment dla całej grupy.

K.T.: Jaką radę dałbyś młodemu aktorowi, który ze-
chciałby iść waszymi śladami?

R.C.: Pytanie jest niesamowicie trudne. Mogę odpowiedzieć: drogą negatywną – *via negativa* raczej. Na pewno nie wolno naśladować estetyki Grotowskiego – to byłby „Grotowski”. Żaden aktor nie powinien także naśladować – co nieraz widziałem – tego, co ja robiłem. To naprawdę było moje. Natomiast – chociaż zabrzmiało jak truizm, ale jest ważne – trzeba cały czas zadawać sobie pytanie: jak być w teatrze uczciwym do końca? To nie zawsze jest możliwe, ale należy próbować za wszelką cenę, nawet gdy w życiu nie zawsze jest się uczciwym. Trzeba wiedzieć również, że jest to droga trudna i nie załamywać się, jeżeli coś się nie uda. W naszym teatrze nie zawsze wszystko było wspaniałe. Mieliśmy chwile załamania. Ja o tym nie mówiłem, ale inni mówili. To nie było tak, jak ze mną na początku, kiedy zamierzałem odejść. Były takie chwile, kiedy rzeczywiście chciałem porzucić ten teatr, nawet już w dobrym dla mnie

okresie. Miałem chwile załamania. Z drugiej jednak strony, łatwo powiedzieć, że coś jest trudne, i nic nie robić. Pokonywanie trudności to życie, poddanie się to śmierć. Poza tym – i to jest najtrudniejsze – szukanie własnej drogi wymaga czasu i tego nie można się nauczyć. Nikt nas nie nauczy, czym jest prawda na scenie, czy nie jest ona tylko zachwytem nad samym sobą. To przychodzi z czasem, tego trzeba się nauczyć samemu. K.T.: Ale próbować można?

R.C.: Nie jest to łatwa droga, ale próbować trzeba.

Przypominam sobie, że czasem pracowaliśmy nie jak aktorzy, lecz jak górnicy. Ale nie żałuję tego. Gdybym miał zacząć życie jeszcze raz, to bym je powtórzył. I byłbym szczęśliwy, gdyby nasze ziarno zostało zasiane i gdyby rozwinął się z niego kwiat, ale inny od poprzedniego. Byłbym naprawdę szczęśliwy³².

K.T.: Gdybyśmy mogli zorganizować tutaj, w Grecji, studio czy ośrodek, w którym chcielibyśmy coś takiego robić, byłbyś z nami?

R.C.: Byłbym.

K.T.: Nawet dwa lata czy dłużej?

R.C.: Na pewno nie krócej! Bardzo dobrze czuję się w Grecji.

Opracowanie – Bruno Chojak i Włodzimierz Garsztka

Tekst wywiadu z września 1986 Konstantinosa Thelisa, greckiego aktora i publicysty, z Ryszardem Cieślakiem odtworzono na podstawie nagrania dźwiękowego, którego kopia znajduje się w zbiorach fonoteki Instytutu im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu (kasety nr 180 i 181). Rozmowa przebiegała po polsku i grecku, tłumaczem był Wasilis Lagos. Taśmy trafiły wkrótce do Thanasisa Tsoutsosa, tłumacza wydawnictw książkowych w Atenach, który z przerwami w latach 1979–83 pracował w Teatrze Laboratorium we Wrocławiu. Tsoutsos skopiował nagranie, a następnie przestał oryginał Cieślakowi (aktor przebywał już wtedy we Francji). Na początku lat dziewięćdziesiątych Tsoutsos przekazał kopię Lagosowi, który przywiózł ją do Wrocławia i wręczył prof. Zbigniewowi Osińskiemu, ówczesnemu dyrektorowi Ośrodka Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych. Prof. Osiński zlecił Brunonowi Chojakowi, pracownikowi archiwum, kolejne przegranie taśm na potrzeby ośrodka.

Fragmenty wypowiedzi Cieślaka z tego wywiadu ukazały się pod tytułem *Szaleństwo Benwolii* w wyborze i opracowaniu Zbigniewa Jędrzychowskiego w „Notatniku Teatralnym” z 1995, nr 10, s. 40-45. Był to numer monograficzny poświęcony Cieślakowi.

PRZYPISY

1. Ryszard Cieślak opuścił Polskę w grudniu 1982.
2. Pisz o tym, między innymi w swojej książce *Ziemia popiołu i diamentów. Moje terminowanie w Polsce* (Ośrodek Grotowskiego, Wrocław 2001, s. 91-99), Eugenio Barba, stażysta, współpracownik, później przyjaciel Jerzego Grotowskiego, założyciel w 1964 w Oslo (Norwegia) Odin Teatret, od 1966 działającego w Holstebro (Dania).
3. Ryszard Cieślak urodził się 9 marca 1937 w domu swojej babki przy ul. Winiarskiej w Kaliszu jako trzecie dziecko Józefa Cieślaka i Teodozji z domu Przekowski. Miał dwie starsze siostry – Zenobię i Jadwigę. Po wojnie urodził się jego przyrodni brat – Bogdan.
4. Po wybuchu wojny rodzina Cieślaków została przesiedlona przez Niemców do obozu w Chęcinach w Kieleckiem. Po ucieczce schroniła się w klasztorze Ojców Zmartwychwstańców w Krakowie, gdzie doczekała końca wojny. Po powrocie do Kalisza Cieślakowie zamieszkali w kamienicy przy ul. Targowej.
5. Cieślak ukończył I Liceum Ogólnokształcące im. Adama Asnyka w Kaliszu w 1954. W latach szkolnych miał przezwisko „Śliwa”, interesował się fotografią, jego przyjacielem był Zygmunt Samosiuk, przyszły operator filmowy.
6. Koledzy Cieślaka z lat szkolnych pamiętają natomiast, że przyszły aktor bardzo chętnie występował w młodości w różnych programach artystycznych. Leszek Tomalak w książce wspomnieniowej *Nokturn Polski* napisał: „«Śliwa» dodatkowo korzystał w klasie z autorytetu, jaki sobie wyrobił wśród nas, obsługując prawie wszystkie akademie, recytując różnego pokroju poezję (...)”. Zob. L. Tomalak, *Nokturn Polski II. Czterej z Asnyka*, Wydawnictwo Autorskie – Andrzej Dębkowski, Żelów 2008, s. 70.
7. Siostra aktora, Jadwiga Brodiewicz, sugeruje, że to ich ojciec zdecydował o kierunku i miejscu studiów Ryszarda. Na pewno po maturze rozpoczął naukę na Politechnice Łódzkiej, następnie przeniósł się na Wydział Mechaniczny Politechniki Krakowskiej. W lipcu 1956, czyli w okresie wakacyjnym, zagrał kilkakrotnie rolę Kirkora w *Balladynie* Juliusza Słowackiego na scenie Teatru im. Wojciecha Bogustawskiego w Kaliszu, przedstawieniu w reżyserii Szczepana Łyżwy, przygotowanym przez zespół amatorski przy Klubie Fabrycznym Kaliskiej Fabryki Pluszu i Aksamitu.
8. Cieślak został przyjęty w 1957 na Oddział Lalkarski w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej w Krakowie.
9. Jerzy Grotowski w latach 1956-1959 jako asystent w krakowskiej Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej prowadził zajęcia z gry aktorskiej.
10. Recenzji tej nie udało się dotychczas odnaleźć.
11. Grotowski objął kierownictwo artystyczne opolskiego Teatru 13 Rzędów w maju 1959. Na przełomie maja i czerwca tego roku doszło do spotkania Grotowskiego z przedstawicielami opolskich środowisk twórczych i władz miasta. Podczas spotkania reżyser zaproponował repertuar na sezon 1959/1960.
12. Ludwik Flaszen – pisarz, krytyk literacki, współzałożyciel i kierownik literacki Teatru 13 Rzędów, a następnie Teatru Laboratorium. W okresie parateatralnym inicjator „Dialogów w grupie”. Obecnie mieszka we Francji.
13. Od chwili objęcia przez Grotowskiego kierownictwa artystycznego Teatru 13 Rzędów w Opolu do momentu wstąpienia do zespołu Cieślaka Teatr 13 Rzędów trzykrotnie występował w Krakowie: 1-4 marca i 27-29 czerwca 1960 oraz 8-15 stycznia 1961 (por. Z. Osiński, *Teatr „13 Rzędów” i Teatr Laboratorium „13 Rzędów”*. Opole 1959-1964. *Kronika – bibliografia*, Opole 1997).
14. Pierwsza zachowana umowa o pracę w Teatrze 13 Rzędów w Opolu nosi datę 20 maja 1961; 25 września tego roku Cieślak złożył życiorys i podanie o zatrudnienie na etacie aktora, pracę rozpoczął 1 października 1961.
15. Dwa zdjęcia Leonarda Olejnika dokumentujące spektakl *Misterium buffo* wg Włodzimierza Majakowskiego w opolskim Teatrze 13 Rzędów potwierdzają występowanie w nim tego typu elementów akrobacyjnych (nr inw. 163, 184 w zbiorach ikonograficznych Instytutu im. J. Grotowskiego we Wrocławiu).
16. Premiera *Kordiana* wg J. Słowackiego odbyła się 13 lutego 1962 w Teatrze 13 Rzędów w Opolu. Cieślak wystąpił w tym przedstawieniu w wielu rolach: Pierwszego Wariata, Mefistofelesa, Grzegorza, Księdza, Imaginacji.
17. Premiera *Tragicznych dziejów doktora Fausta* na podstawie dramatu Christophera Marlowe’a odbyła się w Teatrze-Laboratorium 13 Rzędów w Opolu 23 kwietnia 1963. Cieślak zagrał role: Wagnera, Waldensa i Benwolia.
18. Cieślak miał tu zapewne na myśli ćwiczenia ruchowe, które rozpoczęły się w Teatrze 13 Rzędów dopiero po powrocie Grotowskiego z Chin. Reżyser przebywał tam na przełomie sierpnia i września 1962 jako delegat Zespołu ds. Teatru Ministerstwa Kultury i Sztuki. Wcześniej, już podczas pracy nad *Siakuntalą* wg Kalidasy, czyli niemalże od początku istnienia placówki, poza próbami przedstawień regularnie odbywały się ćwiczenia głosowe, aktorzy odgrywali także etiudy teatralne na temat zadany przez prowa-

- dzącego ćwiczenia. Sam Grotowski zwracał uwagę na zmienny charakter ćwiczeń: „Różnica między treningiem w latach 1959-1962 a następną jego fazą zaznacza się najsilniej w ćwiczeniach fizycznych i głosowych. Zachowano większość podstawowych elementów ćwiczeń fizycznych, zostały one jednak ukierunkowane na poszukiwanie kontaktu: odbieranie bodźców z zewnątrz i reagowanie na nie (...)”. J. Grotowski, *Trening aktora (1959-1962)*, [w:] idem, *Ku teatrowi ubogiemu*, op. cit., s. 129. Zob. też: B. Osterloff, *Pejzaż. Rozmowy z Mają Komorowską*, op. cit., s. 23.
19. Grotowski mówił o tym kilkakrotnie podczas publicznych wystąpień w latach 1972-1980.
 20. Chodzi tu o X Kongres Międzynarodowego Instytutu Teatralnego (ITI), odbywający się w czerwcu 1963 w Warszawie.
 21. Themelis, przeprowadzając rozmowę z Cieślakiem, przytoczył w języku francuskim fragment wypowiedzi Barby, która ukazała się drukiem w: E. Barba, *Il parco e la riserva* [w:] *Il libro dell’Odin*, ed. par F. Taviani, Feltrinelli, Milano 1975, s. 253. Tekst ten znalazł się później w książce: E. Barba, *Canoe z papieru*, przekład L. Kolankiewicz i D. Wiergowska-Janke, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2007, s. 128. Tu cytowany fragment podano w przekładzie H. Sudół za: „Notatnik Teatralny” 1995, nr 10, s. 33.
 22. Premiera *Studium o Hamlecie* opartego na tekstach Williama Shakespeare’a i Stanisława Wyspiańskiego odbyła się w Teatrze-Laboratorium 13 Rzędów 17 marca 1964 w Opolu.
 23. Według Zbigniewa Osińskiego: „[...] dla zespołu praca nad *Studium o Hamlecie* była doświadczeniem niezwykle ważnym, bez którego wręcz niemożliwe byłoby przygotowanie *Księcia Niezłomnego*, a zwłaszcza *Apocalypsis cum figuris*. Szkieletowość, krańcowa drastyczność szczegółów, próba stworzenia zespołowego «aktu całkowitego», bardzo daleko idące odektualizowanie – wszystko to nakazuje widzieć w *Studium o Hamlecie* wyraźną zapowiedź *Apocalypsis cum figuris*”. T. Burzyński, Z. Osiński, *Laboratorium Grotowskiego*, Warszawa 1978, s.35.
 24. Premiera zamknięta *Księcia Niezłomnego* wg tekstów Calderona – Słowackiego odbyła się w Teatrze-Laboratorium 13 Rzędów we Wrocławiu 20 kwietnia 1965, premiera otwarta – 25 kwietnia 1965.
 25. Peter Brook powiedział o Cieślaku z okresu *Księcia Niezłomnego*: „Można powiedzieć, że Grotowski docierał do aktorów poprzez Cieślaka, który był jakby ucieleśnieniem jego zamysłów. W pewnym sensie stanowili jedną, podwójną osobę. [...] Cieślak przez cały czas nakłaniał aktora, by ten przeżył coś nie poprzez swoją osobowość, nie poprzez swoje myśli, ale poprzez swoje ciało, czyniąc z nim rzeczy będące na granicy ludzkich możliwości lub nawet boleśnie je przekraczając.” *Całkowicie wrażliwy. Z Peterem Brookiem rozmawia Krzysztof Domagalik*, „Notatnik Teatralny” 1995, nr 10, s. 36.
 26. Świadczy o tym na przykład wypowiedź Jana Kreczmara po przedstawieniu *Księcia Niezłomnego*: „Niechęć moja do bluffu i nowatorstwa jest chyba dobrze znana. [...] Ale w *Księciu Niezłomnym* nie ma bluffu, nie ma nowinkarstwa. Jest budząca podziw heroiczna praca, która doprowadziła spektakl pod względem reżyserskim i aktorskim do najwyższej perfekcji. Jest też porywające przeżycie aktorskie, jest rzetelny wkład aktora-artysty. [...] Jestem pełen podziwu dla pracy kolegi Cieślaka i aktorskiego dzieła, które stworzył w *Księciu Niezłomnym*.” J. Kreczmar, *O Grotowskim – nieuczenie*, „Teatr” 1968, nr 23, s. 8-9.
 27. Grotowski wyjaśniał pojęcie „akt całkowity” w sposób następujący: „Domagam się od aktora pewnego czynu, w którym zawiera się stosunek do świata. W jednej reakcji aktor powinien jakby kolejno otworzyć różne warstwy swojej osobowości od biologiczno-instynktownej, poprzez myśl i świadomość, aż do jakiegoś trudnego do zdefiniowania wierzchołka, w którym wszystko zbiega się w jedno: jest w tym akt całkowitego odstąpienia się, oddanie, szczerość, która przekracza wszystkie potoczne bariery i w której zawiera się równocześnie «eros» i «caritas». Nazywam to «aktem całkowitym»”. Cyt. za: B. Czarmiński, *Laboratorium w teatrze. Rozmowa z Jerzym Grotowskim*, „Tygodnik Kulturalny” 1967, nr 17.
 28. Dotyczy to „aktu całkowitego” całego zespołu w *Apocalypsis cum figuris*, o którym mówił później między innymi Zygmunt Molik w filmie Krzysztofa Domagalika *Aktor całkowity*.
 29. Należały do nich: Sylvie Belai, Bernadette Landru oraz późniejsza aktorka Teatru Laboratorium – Elizabeth Albahaca.
 30. Próba otwarta *Ewangelii* zaprezentowana została w Instytucie Badań Metody Aktorskiej – Teatrze Laboratorium we Wrocławiu 20 marca 1967. Cieślak kreował postać Umiłowanego.
 31. Praca nad *Apocalypsis cum figuris* trwała z przerwami wiele miesięcy. Premiera zamknięta w Instytucie Badań Metody Aktorskiej – Teatrze Laboratorium

we Wrocławiu odbyła się 19 lipca 1968, oficjalna – 11 lutego 1969. Cieślak był współreżyserem oraz grał postać Ciemnego.

32. Ryszard Cieślak zmarł w Houston (USA) 15 czerwca 1990. Urna z jego prochami została wystawiona 9 lipca w sali byłego Teatru Laboratorium w Ośrodku Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych we Wrocławiu. Następnego dnia odbył się pogrzeb na Cmentarzu Osobowickim we Wrocławiu.

Włodzimierz Garsztka

Ostatnie spotkania

Z notatnika włóczęgi

STANLEY

Ze stanleyem się chodziło. Ze Stanleyem było miło. A dlaczego się chodziło. I dlaczego było miło. Bo to jakoś tak się stało. Raz się stało. I zostało. I nie ma się co rozwodzić. Bo dlaczego miał sam chodzić. I to różnie się

chodziło, byle tylko było miło. I na Krzyki się chodziło. Na Biskupin się chodziło. Na Sępólno się chodziło. Na Zacisze się chodziło. Popowice się schodziło. Po Śródmieściu się chodziło. Na Klenicę się chodziło. Ale tam nie było miło. Bo już w nogach zabolęło. Stanleyowi było mało. I do Buły się chodziło. Na stadionie się ćwiczyło. A jak już się poćwiczyło. To od nowa

STANLEY

Ze stanleyem się chodziło. Ze Stanleyem było miło. A dlaczego się chodziło. I dlaczego było miło. Bo to jakoś tak się stało. Raz się stało. I zostało. I nie ma się co rozwodzić. Bo dlaczego miał sam chodzić. I to różnie się chodziło, byle tylko było miło. I na Krzyki się chodziło. Na Biskupin się chodziło. Na Sępólno się chodziło. Na Zaci-sze się chodziło. Popowice się schodziło. Po Śródmieściu się chodziło. Na Klenicę się chodziło. Ale tam nie było miło. Bo już w nogach zabolalo. Stanleyowi było mało. I do Buły się chodziło. Na stadionie się ćwiczyło. A jak już się poćwiczyło. To od nowa się chodziło. Do Rury się też chodziło. Stanleyowi się wchodziło. Ale mnie się nie wchodziło. Byłbym żywcem wniebowzięty. Ale dla mnie wstęp zamknięty. I tak to już pozostało. Bo w Rurze się ciągle lało. A jak długo się chodziło. Od chodzenia głodno było. Wchodziło się do gospody. Która dawno wyszła z mody. W tej gospodzie jadł Wojaczek. A Wojaczek to przysmaczek. Ale na nic to się zdało. Bo Wojaczka już nie stało. Ze Stanleyem się gadało. Ze Stanleyem się milczało. Bo tak właśnie popadało. I do Joli się chodziło. Bo u Joli było miło. I u Joli się siedziało. I u Joli się gadało. I u Joli też się spało. Kiedy niebo rozkwitało. U Joli wszystkiego stało. I tam się nie głodowało. Chodziło się na Teatralną. Na kwaterę niemoralną. I na dworzec się chodziło. Na dworcu się piwo piło. Na dworcu się przysypiało. Kiedy niebo poszarzało. Później z Elą się chadzało. Ze Stanleyem nie starczało. Do Stanleya się chadzało. I tam się przesiadywało. Na plac Zgody się chadzało. Bo tam mu się zamieszkało. Stanleyowi tam się stało. Stanleyowi się siedziało. Stanleyowi tam się spało. Stanleyowi się leżało. Stanley leżał raz z niewiastą. Jakoś było przed szesnastą. Ze Stanleyem się gadało. I z niewiastą się gadało. Jak się stało. Tak przystało. Mnie się w Eli zakochało. Eli się nie zakochało. I tak to już pozostało.

Chodziło się do Teatru. Do Teatru się biegalo. Kiedy czasu brakowało. W Teatrze się harowało. Bo w Teatrze tak przystało. W nocy tam się harowało. Bo dnia już nie wystarczało. Od wieczora po poranek. W Sali wielkich niespodzianek. Ze Stanleyem się skakało. Ze Stanleyem się kulało. Ze Stanleyem się fikało. Ze Stanleyem się pływało. Ze Stanleyem się fruwało. Ze Stanleyem się krzyczało. Jakby ciągle było mało. Tam się wszystko dokonało. Bo dokonać się musiało. I tak to już pozostało.

Później mu się obwiesiło. I już nie było miło. Później już się nie chodziło. Później już się tylko cknio. Później się już tylko stało. I milczało. I płakało. I tak to już pozostało.

Stanley. Stanisław Ścierański. Aktor Teatru 13 Rzędów w Opolu, przemianowanego później na Teatr Laboratorium we Wrocławiu, od 1964. W *Apocalypsis cum figuris*

Jan. Był przygotowywany do aktu całkowitego, ale proces nie został ukończony, bo Grotowski ogłosił swoje wyjście z teatru. Mój przyjaciel z Teatru i Włóczęgi po Wrocławiu w czasie minionym. Jako aktor po raz ostatni wystąpił w *Thanatosie polskim. Inkantacjach*. Zmarł śmiercią samobójczą 11 lipca 1983. Miał 44 lata. Został pochowany w rodzinnym grobowcu w Lędzinach (obecnie dzielnica Tych). Po raz ostatni spotkaliśmy się w końcu czerwca lub na początku lipca 1983. Dokładnej daty nie pamiętam.

Buła. Bolesław Buła. Profesor w Akademii Wychowania Fizycznego we Wrocławiu. Zmarł we Wrocławiu 27 stycznia 2014 i tam został pochowany. Nigdy nie poznałem go osobiście.

Rura. Jazz Klub Rura we Wrocławiu przy Łaziennej 4. Założony w 1980. Z przerwami działał do 2009. Tam spotykało się wrocławskie środowisko artystyczne. Obecnie nieczynny. Czeka na reaktywację. Przychodziłem tam wielokrotnie w drugiej połowie lat osiemdziesiątych. Ale Stanleya już nie spotkałem.

Jola. Jolanta Szczerkowska. Moja przyjaciółka. We Wrocławiu mieszkała z rodzicami na Sępólnie. Mieli duże mieszkanie. Jak nie było co robić, to szło się do Joli. Na-leżała do kręgu przyjaciół Stanleya. Ostatni raz spotka-liśmy się we Wrocławiu pod koniec lat dziewięćdziesiątych. Była wtedy mężatką i mieszkała w jakiejś wsi, której nazwy nie pamiętam. Co dalej z Jołą. Nie wiem

Ela. Elżbieta Twarowska. Pochodziła ze Szczecina. Do Wrocławia przyjechała na polonistykę. Moja przyjaciółka. We Wrocławiu pomieszkiwała w różnych miejscach. Jakiś czas kochałem się w niej, ale bez wzajemności. Po raz ostatni spotkałem się z nią w drugiej połowie lat osiemdziesiątych. Wkrótce potem wyemigrowała do Francji i tam wyszła za mąż. Po śmierci męża powróciła do Polski. Co dalej z Elą. Nie wiem.

Wyszarpane z pamięci

KSIAŻĘ NIEZŁOMNY

Zacząłem się od *Apocalypsis cum figuris*. Wtedy zobaczyłem go po raz pierwszy i oniemiałem z zachwytu. *Ciemny* mnie poraził, rzucił na kolana. To nie była tylko wybitna rola teatralna, to było coś o wiele więcej. Coś, czego nie potrafię nazwać słowami, bo takich nie ma dla nazwania teatralnego przeistoczenia. Ryszard nie grał *Ciemnego*, on po prostu nim się stawał, aby w finale spektaklu przeistoczenie ostatecznie się dokonało. Wcześniej był *Księciem niezłomnym*. Dokonał tego, co Grotowski nazywał aktem całkowitym. Stanem Człowieka-Aktora, w którym to, co fizyczne i to, co duchowe stają się jednym. Wybitni krytycy teatralni próbowali to jakoś opisywać, ale język teatralnych

recenzji okazywał się w tym przypadku nieprzydatny. Pisali: aktor uduchowiony, aktor w stanie łaski. Jakby, siłą rzeczy, w swoich opisach przechodzili z profanum do sacrum. Grotowski w swoim wystąpieniu na Uniwersytecie Wrocławskim powiedział, że Ryszard stał się księciem zawodu, a jego rola przeszła do historii teatru. W paryskim Odeonie ludzie dosłownie bili się o bilety. Wszyscy chcieli go zobaczyć. I tak z dnia na dzień Ryszard stał się sławny i wielce pożądanym.

Księciem niezłomnym był ponad tysiąc dwieście razy. Wydawało się, że już nie można pójść dalej, że to kres aktorstwa absolutnego w tradycyjnym rozumieniu tego słowa. Tak się jednak nie stało. Rola **Ciemnego** w **Apocalypsis cum figuris** nie była taka efektowna jak w Księciu niezłomnym, ale co najmniej równie poruszająca i wstrząsająca. Co więcej, on powtórnie się przeistoczył, tym razem z **Księcia niezłomnego** w **Ciemnego**. Możliwe, że w **Księciu niezłomnym** Ryszard dojrzał do ofiary, jaką złożył z siebie w **Apocalypsis cum Figuris**. Możliwe również, że tym razem nie mógł już iść dalej jako aktor, bo ofiarę z samego siebie składa się tylko raz, ale nie ma takiej pewności. **Ciemnym** był ponad tysiąc pięćset razy.

Ryszard stał się postacią kultową, setki młodych ludzi, którzy w ogóle nie chodzili do teatru, chciało się z nim spotykać. Był rozchwytywany. Widocznie z jakichś powodów był im potrzebny. Ryszard nie odmawiał, ale z pewnością coraz bardziej mu to ciążyło. Kiedy wychodził po spektaklu z teatru, już na niego czekali. Oblegali go. Nie mógł wyjść innym wyjściem, aby wreszcie dali mu spokój, bo innego wyjścia nie było.

Ryszard był moim kolegą. Spotykaliśmy się wielokrotnie w większej czy mniejszej grupie, ale najważniejsze były te spotkania osobiste, na które on jakoś zawsze, choć z trudem, znajdował czas. O czym najczęściej rozmawialiśmy. Najmniej o teatrze, bo nie było już wtedy takiej potrzeby. Przede wszystkim o zwyczajnych, codziennych sprawach. Ważniejsze były same spotkania niż ich treści. Ryszard mieszkał w różnych miejscach i bywało, że trudno go było znaleźć. Któregoś dnia, chyba na początku lat osiemdziesiątych, zdobyłem jego kolejny adres. Poszedłem tam i zapukałem do drzwi. Otworzył je człowiek w czarnym szlafroku. Miał zmęczoną twarz. To był **Ciemny** przeniesiony z teatru do życia już nieteatralnego, ale takiego, jakim ono jest. Nie pamiętam, czy coś powiedział, ale pamiętam, że zamknął drzwi. Widocznie przyszedłem wtedy nie w porę. Ryszard coraz bardziej stawał się postacią tragiczną. Później było tak jak wcześniej, jakby tego, co wtedy się zdarzyło, w ogóle nie było. Nie wiem dlaczego, ale tamten dzień wyjątkowo utkwił mi w pamięci.

Kiedy Grotowski ogłosił swoje wyjście z teatru, dla Ryszarda to był cios, ale jednocześnie pogodził się z tym, bo uważał, że Grotowski zawsze wie, co robi. Tak zaczął się okres poteatralny Teatru Laboratorium. Terenem działań nie był już budynek przy wrocławskim rynku, ale stary młyn i przyległe do niego tereny w Brzezince pod Oleśnicą. Tam praktykowałem w **Special Project**, którym Ryszard kierował. Wtedy nasze więzi jeszcze bardziej się zacieśniły, bo jeszcze częściej niż przedtem byliśmy razem w grupie innych. **Special Project** był wówczas dla mnie doświadczeniem ekstremalnym, które potem będzie miało duży wpływ na moje pojmowanie teatru i życia. Potem Grotowski wyjechał. Potem Ryszard znów stał się aktorem w przedstawieniu, będącym wspólną kreacją. Był to **Thaanatos polski. Inkantacje**. Potem Ryszard wyjechał. Potem rak złamał **Księcia Niezłomnego**. Potem już nic. Po raz ostatni spotkaliśmy się jesienią 1982 w Teatrze, który na początku 1984 przestał istnieć.

Ryszard Cieślak. Aktor Teatru 13 Rzędów w Opolu, przemianowanego później na Teatr Laboratorium we Wrocławiu, od 1961. Z urodzenia kaliszczanin. Absolwent kaliskiego Liceum im. Adama Asnyka z 1954. W 1956 w zespole amatorskim zagrał rolę Kirkora w Teatrze im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu. Zachował się jeden plakat tego przedstawienia w archiwum Instytutu Grotowskiego we Wrocławiu. Konrad Swinarski proponował Ryszardowi rolę Konrada w krakowskich Działach Mickiewicza, ale on odmówił, ponieważ uważał, że teatralnie może pracować wyłącznie z Grotowskim. Grał również w filmach, ale rzadko. Raczej nie był aktorem filmowym. W **Apocalypsis cum figuris Ciemny**. Po wyjeździe z Polski prowadził staże na uniwersytetach europejskich i amerykańskich. W Europie wyreżyserował kilka przedstawień. W **Mahabharacie** Petera Brooka grał Ślepego króla. Czterogodzinne filmowe nagranie tego przedstawienia jest dostępne w Instytucie Grotowskiego. Później Ryszarda zastąpił Andrzej Seweryn. Ryszard zmarł w Houston w 1990. Urna z jego prochami została pogrzebana na cmentarzu Osobowickim we Wrocławiu.

Popowice

ANTEK

Z Antkiem po Wrocławiu się nie chodziło. Z Antkiem się we Wrocławiu spotykało. Zwykle na Popowicach się spotykało, gdzie mu się z rodziną mieszało, na piątym piętrze się mu mieszało. W dziesięciopiętrowcu mu się mieszało. Zanim się z Antkiem spotykało, na Popowice tramwajem się jechało i z Popowic tramwajem się wracało. Grotowski nazwał kiedyś Antka kilem zespołu,

który pomaga utrzymać równowagę arce kotylszącej się na wzburzonym morzu. Bo Antek był emocjonalnie stonowany, odporny na prowokacje, w sytuacjach spornych zachowywał powściągliwość. Zespół Teatru Laboratorium to nie była grupa flegmatyków. Przeciwnie, wrzało jak w garnku gorącej wody, emocje nie-rzadko sięgały szczytu. I inaczej być nie mogło. Wielkie indywidualności, różne charaktery, bardzo trudna praca na próbach, napięty czas. Spory były nieuniknione. Nie było poklepywania się po plecach, bo Grotowski stawiał twarde wymagania. I inaczej być nie mogło. Bez tego nie byłoby **Akropolis**, **Księcia Niezłomnego**, **Apocalypsis cum figuris**. I Antek w tym był. I Antek tym żył. I Antek mężem i ojcem był. I Antek rodziną żył. I Antkowi to się udawało. Antek skrobiący w kuchni marchewkę i Antek w **Apocalypsis cum figuris** to był ten sam Antek, tylko w dwóch odstonach. Z Antkiem spotykało się najczęściej w niedzielę na obiedzie w jego mieszkaniu. Najpierw przy rodzinnym stole się jadło, a potem się szło do drugiego pokoju. Drzwi się zamykało i się rozmawiało. Dużo paliliśmy (Antek miał z Pewexu albo z zagranicznych wojaży) i dużo się mówiło. I o wszystkim się mówiło. I o Teatrze się mówiło. I Antka to martwiło. I o Ryszardzie się mówiło. I Antka to martwiło. I o Stanleyu się mówiło. I Antka to martwiło. I którejś niedzieli Zygmuntovi się przyszło. I nas to nie martwiło. I tak w trójkę się mówiło. I o Teatrze się nie mówiło, by nie poruszać drażliwych tematów. Stanleyowi się nie przychodziło. I tak to było.

Po raz pierwszy widziałem Antka w **Apocalypsis cum figuris** w listopadzie 1970. Trzy lata później zaczęliśmy się kolegować, niedługo potem przyjaźnić. Tak jakoś wyszło. We wspólnej pracy spotykaliśmy się w **Special Project**. Po raz ostatni Antek był aktorem w **Thanatosie polskim. Inkantacjach**.

Antek opowiedział mi kiedyś zabawną historię. Pokazywali **Apocalypsis cum figuris** w Warszawie przy ulicy Boleść 2. Flaszen zarządzał wtedy przydziałem biletów na ten spektakl. Z ogólnej puli dwie trzecie były dostępne dla widowni młodzieżowej, jedna trzecia dla starszej. Kiedy widz młodzieżowy już młodzieżowym nie był, tego nie wiem, ale widocznie Flaszen to wiedział. Z tego powodu dochodziło do kłótni pomiędzy przydzielającym bilety i tymi, którzy chcieli je nabyć. Na jeden ze spektakli pan Ludwik Sempoliński w towarzystwie dwóch starszych pań na Boleść 2 przyjąć raczył. I pan Ludwik w towarzystwie dwóch starszych pań biletów nie mieć raczył. I pan Ludwik w towarzystwie dwóch starszych pań tłum przed wejściem na salę staranować raczył. I pan Ludwik w towarzystwie dwóch starszych pań **Apocalypsis cum figuris** obejrzeć raczył. I pan Ludwik w towarzystwie dwóch starszych pań z aktorami spotkać

się raczył (był pedagogiem Antka w Wyższej Krakowskiej Szkole Teatralnej). I pan Ludwik w towarzystwie dwóch starszych pań swoją recenzję wygłosić raczył. I recenzja pana Ludwika w towarzystwie dwóch starszych pań brzmieć raczyła: kapitalna! kapitalna! kapitalna! bzdura! I Pan Ludwik w towarzystwie dwóch starszych pań na Boleści 2 boleść poczuć raczył. I pan Ludwik w towarzystwie dwóch starszych pań obrazić się raczył. I pan Ludwik w towarzystwie dwóch starszych pań Boleść 2 opuścić raczył.

Ostatni raz spotkałem się z Antkiem telefonicznie w ostatnich dniach sierpnia 1981. Wróciłem właśnie z wakacji i zatelefonowałem do Antka. Nie wiedziałem wtedy, że do Jahołkowskich teraz się nie dzwoni. Antek odebrał i powiedział, że idzie na kilka dni do szpitala. Do szpitala nie poszedł. Kilka dni później zmarł na piątym piętrze dziesięciopiętrowca na wrocławskich Popowicach. Zabił go rak, z którym zmagał się od dłuższego czasu.

Żałobnicy niosą trumnę. Nagle z boku wybiega Stanley. Jakby wcześniej gdzieś się ukrył. Podbiega do konduktu, odtrąca jednego spośród żałobników i zajmuje jego miejsce. W kondukcje wraz z pozostałymi niesie trumnę do grobu. Nad grobem Antka Grotowski wygłasza jedno zdanie. To był jakiś cytat z Księgi Hioba. Treści nie pamiętam. O motyłu na trumnie Antka napisał Flaszen, więc za nim nie powtarzam.

Zapytałem później Stanleya co dalej z **Thanatosiem**. Odpowiedział, że ostatni **Thanatos** odbył się na cmentarzu i żadnego innego już nie będzie.

Antek. Antoni Jahołkowski. Aktor Teatru 13 Rzędów w Opolu, potem Teatru Laboratorium we Wrocławiu od 1959. Wystąpił we wszystkich przedstawieniach zespołu. W **Apocalypsis cum figuris Szymon-Piotr**. Prowadził staże na uniwersytetach europejskich i amerykańskich. W **Thanatosie** grał główną rolę. Pochowany na cmentarzu Osobowickim we Wrocławiu.

Zygmunt. Zygmunt Molik. Aktor Teatru 13 Rzędów w Opolu, później Teatru Laboratorium we Wrocławiu od 1959. Wystąpił we wszystkich przedstawieniach zespołu. Twórca treningu głosowego: *Głos i ciało*. Zmarł we Wrocławiu w 2010. Został pochowany na cmentarzu Osobowickim we Wrocławiu.

Flaszen. Ludwik Flaszen. Z pochodzenia był Żydem. Współzałożyciel Teatru 13 Rzędów w Opolu, później Teatru Laboratorium we Wrocławiu. Był tam kierownikiem literackim. Pisarz, dziennikarz, krytyk teatralny. Wyreżyserował kilka przedstawień w Polsce i za granicą. Twórca doktryny teatru ubogiego. Prowadził staże Spotkania mówione w grupach międzynarodowych, w których uczestniczyłem. Zmarł w Paryżu. Został pochowany na



Maciej Michalski

Teatr kaliski w okresie stanu wojennego

Po 13 grudnia 1981 r. obraz Kalisza nie różnił się od pozostałych miast kraju. W życiu obywateli zapanował strach. Gdy komunistyczna władza poczuła z czasem pozorne, jak historia pokazała, zwycięstwo, decydentom PRL zaczęło zależeć, aby stopniowo normalizować atmosferę w państwie. Najpierw odblokowano łącza telefoniczne, potem systematycznie znoszono godzinę milicyjną, a po jakimś czasie wznowiono działalność kin, teatrów, muzeów, szkół i wyższych uczelni.

Ten trudny dla polskiej kultury okres tak wspominała Romana Próchnicka, dyrektorka kaliskiego teatru w latach 1980-1981:

Wprowadzono stan wojenny. Gdy już Kalisz dostał pułkownika, a był to wyjątkowo niesympatyczny, żeby nie powiedzieć prymitywny człowiek, wtedy jako dyrektorka teatru odwiedziłam go. Podczas spotkania zaczął wygrażać mi palcem i mówił podniesionym głosem. Powiedział: „Kiedy słyszę słowo kultura, to odbezpieczam pistolet – tak powiedział Hitler i miał rację!” A ja mu na to: „Nie, panie pułkowniku! To powiedział Goebbels”. Odrzekł: „Nieprawda, ja wiem lepiej, tak powiedział Hitler!”

Po kontakcie z takim człowiekiem ręce opadają. Nie namyślając się długo, pobiegłam na spotkanie z I sekretarzem partii, panem Gawrońskim, który był – nawiasem mówiąc – kulturalną osobą. Powiedziałam mu, że pułkownik stwierdził, że w żadnym razie nie da mi zezwolenia na wznowienie pracy w teatrze. Wspomniałam, że tłumaczyłam pułkownikowi, iż w teatrze jest wielu młodych ludzi i niedobrze się stanie, jeśli nie dam im zajęcia.

Nigdy nie należałam do partii, ale mimo wszystko często chodziłam do Gawrońskiego. Mówiłam wprost, co myślę o tym wszystkim. Powiedziałam wtedy, że gdybym opisała komukolwiek, co wydarzyło się podczas rozmowy z pułkownikiem, to głosiłaby o tym Wolna Europa, komentowałyby to niezależne czasopisma i w efekcie byłaby to nieprawdopodobna „wpadka” człowieka, który w Kaliszu reprezentuje władzę. Kontynuowałam: „Chciałabym spytać się pana, panie sekretarzu, czy o to chodzi generałowi Jaruzelskiemu, żeby w ten sposób wykańczać ludzi, już niekoniecznie chodzi mi o kulturę, ale o nas – zwykłych ludzi?”. On zachował się spokojnie, widać było, iż zrozumiał mój problem. Później z jego inicjatywy przyjechał do mnie pewien pan z KC z Warszawy. Był to urzędnik o dużej kulturze osobistej. Przebywał ze mną w teatrze przez kilka dni. Było wtedy bardzo zimno. Przeglądał papiery, oglądał wnętrza teatru, rozmawiał. Cóż, gość z Warszawy był świadkiem nędzy, pauperyzacji tego teatru.

Po jakimś czasie Gawroński urządził zebranie w KW, byli na nim wszyscy najważniejsi ludzie kaliskiej władzy. Postanowiłam wtedy nie hamować emocji. Powiedziałam wszystko z wyjątkiem rozmowy z pułkownikiem. Spytałam się, czym należy tłumaczyć, że teatrowi nie pozwala się grać? No i wreszcie, po wielu walkach, dostaliśmy zgodę na otwarcie teatru.

A potem były inne problemy. „Procesu” Kafki nie można było wystawiać ze względu na pierwsze zdanie, które na scenie padało: „Jest pan aresztowany!” W efekcie cenzura nie zgodziła się na wznowienie tego spektaklu. A „Cień” Wojciecha Młynarskiego? „Chodzi cień, chodzi cień...” –

skojarzenia jednoznaczne z ówczesną sytuacją w Polsce. A szkoda, bo zwłaszcza „Proces” był ukochanym przez aktorów przedstawieniem¹.

Teatr kaliski otrzymał zgodę na wystawienie *Baśni jesiennej* Tadeusza Słobodzianka, *Romea i Julii* Williama Shakespeare’a oraz *Marii i Magdaleny* wg autobiograficznej powieści Magdaleny Samozwaniec. Obiecano także Próchnickiej, że od lutego będzie można wznowić *Mizantropa* Molière’a, *Co jest za tym murem* Jacka Stwory, a także początkowo kwestionowany przez cenzorów *Cień* Młynarskiego wg Jewgienija Szwarca. Prowadzone były próby *Osmędeuszy* Mirona Białoszewskiego i programu opartego na fragmentach *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza – widowiska przygotowywanego z myślą o środowiskach robotniczych i szkolnych.

6 stycznia 1982 r., po przerwie spowodowanej wprowadzeniem stanu wojennego, teatr wznowił działalność artystyczną (wystawiono *Baśń jesienną* Słobodzianka).

Jeszcze przed zawieruchą związaną z 13 grudnia część kaliskich aktorów oraz Słobodzianek rozpoczęli przygotowania spektaklu o mordzie katyńskim. Kształt widowiska oparty był na scenariuszu, który – wg autora Naszej klasy – nawet dobrze został ułożony przez nieznanego artystę z Gorzowa Wielkopolskiego. Tekst ten przywiózł ze sobą do Kalisza Jerzy Górny, wcześniej pracujący w teatrze zielonogórskim. Widowisko miało przypominać proces sądowy, który w finale jednoznacznie wskazuje winowajcę zbrodni, czyli NKWD. Kaliscy aktorzy porozumieli się z Bogusławem Śliwą z „Solidarności”, aby program ten pokazać w jednym z domów kultury. „Solidarność” zobowiązała się własnym kosztem przygotować dekoracje. Zanim przystąpiono do prób, Słobodzianek, który miał przedstawienie reżyserować, i Stokłosa pojechali do Warszawy spotkać się z Adamem Michnikiem. Chcieli dowiedzieć się, jakie jest jego zdanie na temat ich inicjatywy. Gdy kaliscy artyści przedstawili swoje plany, Michnik ich zbeształ. Był listopad 1981 i członkowie „Solidarności” obawiali się jakiegokolwiek prowokacji ze strony władz. Przyszły naczelny *Gazety Wyborczej* uznał, że kaliski program o Katyniu zostanie odczytany jako chęć konfrontacji z komunistami. Według Michnika, za wszelką cenę należało unikać jakichkolwiek zadrażnień z władzą, aby nie spowodować użycia siły. Czas pokazał, iż ostrożność ta i tak na nic się zdała.

Po powrocie do Kalisza artyści doszli do wniosku, że wbrew radom Michnika program zrealizują, acz dla mocno zawężonego grona obserwatorów. Postanowili jednak przedstawienie sfilmować, aby w przyszłości pokazać je szerszej widowni. Za kamerą miał stanąć Andrzej Titkow.

Na temat programu o Katyniu Słobodzianek powiedział:

Na początku grudnia odbyła się pierwsza próba. Zostały rozdane role, omówiliśmy problematykę sztuki. Niestety, do premiery nie doszło, bo wprowadzono stan wojenny. Okazuje się jednak, że na tym historia się nie kończy. Bodajże w lutym albo w marcu aresztowano Mariusza Saniternika, jednego z kaliskich aktorów. Wrócił wieczorem od znajomej i zatrzymała go milicja. Miał przy sobie książki, a w nich zakładki zrobione z deklaracji KPN. Kiedy go zatrzymano, wtedy wyszło na jaw, że SB wcale nie interesowały owe zakładki, tylko przygotowywany przez nas wcześniej program o Katyniu. W trakcie przesłuchania okazało się, że bezpieka doskonale była zorientowana o wszystkim, co dotyczyło scenariusza i wspomnianej próby. Wiedzieli, co miało być pokazane, kto miał kogo grać, kto reżyserował, jak miały być ustawione dekoracje. Byliśmy bardzo zaskoczeni, że potrafili tak precyzyjnie przedstawić przebieg tej próby².

W tym miejscu musi pojawić się dość ważne pytanie: jaką rolę w kształtowaniu oblicza teatru, zwłaszcza kaliskiego, odgrywała Służba Bezpieczeństwa.

Przedstawione poniżej informacje uzyskałem od funkcjonariusza SB odpowiedzialnego w czasie stanu wojennego m.in. za działalność Teatru im. Wojciecha Bogusławskiego. Trudno jednoznacznie orzec, w jakim zakresie jego słowa są wiarygodne, jednak porównując je z wypowiedziami osób, które miały wówczas przymusowe spotkania z SB, można z tego zestawienia wyciągnąć dość interesujące, a może nawet i zaskakujące wnioski.

Zgodnie z zaleceniami przełożonych funkcjonariusze SB przede wszystkim skupiali uwagę na ludziach zatrudnionych w danej instytucji. Interesowali ich wszyscy – od portiera aż po dyrektora. Podczas rozmów z pracownikami teatru dowiedziałem się, że odwiedzający ich oficerowie byli bardzo kulturalni i inteligentni. Podejrzewano nawet, że mają skończone studia polonistyczne, gdyż wykazali się ponadprzeciętną znajomością literatury. Faktem jest, że do infiltracji instytucji kulturalnych wysyłano osoby czytane, jednakże nie mogli być to ludzie, których wykształcenie prowokowałoby do skupienia się głównie na zagadnieniach artystycznych. Wiadomo, że teatrologa w większym stopniu pochłaniałaby praca sceniczna niż na przykład administracyjna czy problemy gospodarcze. Tym samym jego czujność na sprawy pozaartystyczne mogłaby stracić ostrość. Poza tym funkcjonariusze przychodzili do teatru nie po to, by oceniać efekty pracy twórczej, choć w jakimś zakresie to też należało do ich obowiązków. Na ogół cele ich wizyt były inne.

W okresie posierpniowej wolności gorliwość SB tylko pozornie była mniej intensywna. Pozornie, bo w środowisku aktorskim wrzało i należało postępować ostrożniej podczas wykonywania zadań. Przede wszystkim trzeba było wyselekcjonować osoby, które w pierwszym rzędzie po wprowadzeniu stanu wojennego powinny być internowane.

Po 13 grudnia decyzją władz spadła na barki funkcjonariuszy dodatkowa praca. Władze komunistyczne miały bowiem świadomość, że kłopoty gospodarcze mogą być dla nich równie niebezpieczne jak organizacje podziemne. Stąd należało reagować na wszelkie przejawy niegospodarności.

SB musiało również przez cały czas zbierać informacje o wyróżniających się młodych artystach, którzy mogliby w przyszłości stać się znani, czyli zostać osobami publicznymi, wyjeżdżającymi za granicę, reprezentującymi państwo etc. Gromadzono wszelkie, często nawet zupełnie bez znaczenia informacje. Dla funkcjonariuszy ważne były nie tylko poglądy polityczne delikwentów, ale także kto z kim się przyjaźni, kogo się w danym zespole nie lubi; jeśli artysta otrzymał nagrodę, to czy zdaniem innych członków zespołu, zasłużył sobie na nią. W okresie zimy próby w teatrze odbywały się w wyjątkowo złych warunkach, we wszystkich pomieszczeniach było bardzo chłodno i co rusz brakowało energii elektrycznej.

Urszula Zybura, znana kaliska poetka, która w tym okresie pracowała w Teatrze im. Bogusławskiego, powiedziała:

To było tuż po wprowadzeniu stanu wojennego, zanim się jeszcze rozpoczęły przedstawienia. Ciągłe było wyłączone światło i codziennie trzeba było napisać podanie do zakładu energetycznego i je tam zaność. W piśmie należało zaznaczyć, że dyrekcja Państwowego Teatru im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu uprzejmie prosi, aby w danym dniu od godziny takiej a takiej nie była wyłączana elektryczność. Ta sytuacja trwała na pewno dłużej niż dziesięć dni. Ponieważ to ja musiałam zaność to pismo, byłam ciekawa, kiedy im się wreszcie znudzi codzienne składanie tego podania. Pewnego dnia poinformowano mnie, że już więcej nie trzeba do nich przychodzić, że jest zgoda, aby nie wyłączać teatrowi prądu³.

W maju 1982 Teatr im. Bogusławskiego otrzymał podczas XXII Kaliskich Spotkań Teatralnych *Grand Prix* za inscenizację *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego. Premiera odbyła się kilka dni wcześniej, jeszcze w kwietniu. Związane z nią jest dość zabawne zdarzenie. Na bankiecie sporo pochwał otrzymali aktorzy, a byli to

w przeważającej liczbie ludzie młodzi i udane zmierzenie się z tak znaczącymi postaciami jak bohaterowie *Wesela* było dla nich zadaniem nietatwym. Panował nastrój radosny, jednak wynikał on nie tylko z sukcesu odniesionego na scenie. Tajemnicą poliszynela jest, że chętnie, z dużą gorliwością podczas tego typu spotkań wznosi się toasty. W tamtym okresie, w trwającym jeszcze stanie wojennym, alkohol był reglamentowany, na kartki, i nie można było go kupić w dowolnej ilości, a ze względu na sporą rzeszę zaproszonych gości spodziewano się, iż tym razem zapotrzebowanie na mocne trunki będzie większe niż zazwyczaj. Chcąc uniknąć ewentualnych kłopotów, organizatorzy wpadli na istic machiaweliczny pomysł. Zybura tak po latach to wspomina:

W stanie wojennym przystugiwała bodajże jedna butelka wódki na kartkę, którą dostawało się raz na miesiąc. Tylko w wyjątkowym przypadku, np. na uroczystość weselną, można było otrzymać dwadzieścia butelek. Postanowiliśmy wykorzystać ten przepis, aby alkoholu było nieco więcej. Napisaliśmy do Urzędu Miejskiego pismo, z pieczątką, że dyrekcja teatru prosi o wydanie zaświadczenia, umożliwiającego zakup dwudziestu butelek wódki na „wesele Stanisława Wyspiańskiego”. Wyraz „wesele” musiał być napisany małą literą. Każdy, co prawda, wiedział, o jakie to wesele chodzi, bo Kalisz jest niedużym miastem i wieść o teatralnej premierze była tu znana, ale musiała być podkładka. Wszyscy w tej sytuacji byli kryci – urzędnicy i my, pracownicy teatru. Zaświadczenie dostaliśmy i wesele na wódka znalazła się na bankiecie⁴.

Oprócz spotkań z przedstawicielami władz cywilnych i wojskowych Próchnicka miała również do czynienia ze Służbą Bezpieczeństwa. Pierwszy raz odbyło się to jeszcze przed 13 grudnia. Reżyserka powiedziała na ten temat:

Wcześniej nie miałam pojęcia o kontaktach z SB, z cenzurą owszem, ale z SB nie! Pewnego razu wróciłam do Kalisza z Krakowa, bo pojechałam tam na Święto Zmarłych. Janek Grygielski, zastępca dyrektora do spraw technicznych, powiedział mi, że był nasz „przyjaciół opiekun”, mówił to, śmiejąc się! Dalej nie rozumiałam, o co chodzi, więc wyjaśnił mi, że był funkcjonariusz SB i chciał dowiedzieć się coś na temat nowo zaangażowanych do teatru osób. Przeglądał dokumenty itd. Gdy to usłyszałam, wówczas zareagowałam ostro: jakim prawem oni mogą coś takiego robić! Bez mojej zgody zaglądają w papiery, które są objęte tajemnicą! Pobiegłam wtedy do I sekretarza PZPR, aby na skarżyć na tego człowieka z SB. Od tego czasu nie nachodzili teatru, chyba że mnie o tym nie informowano⁵.

Wydarzyło się to jeszcze przed wprowadzeniem stanu wojennego, w okresie posierpniowym, gdy SB starała się nie narzucać zbyt wiele ze swoją działalnością. Ale władze zapamiętały reakcję Próchnickiej:

Byłam przesłuchiwana, stwierdzono, że w teatrze są osoby, które sympatyzują z „Solidarnością”. Powiedziałam, że nic o tym nie wiem, a jeśli coś takiego ma miejsce, to jest tak w całym społeczeństwie⁶.

W tym czasie pracowała w kasie teatru Elżbieta Kramarska, dziewczyna związana z „Solidarnością”. Została zatrzymana przez SB. Próchnicka poszła do gmachu przy ulicy Jasnej (mieściła się tam Służba Bezpieczeństwa) i prosiła funkcjonariuszy o wypuszczenie Kramarskiej, tym bardziej że była ona kasierką i odpowiadała m.in. za pieniądze w teatrze. Trudno orzec, jaki wpływ na decyzję SB miało wstawiennictwo dyrektorki, w każdym razie Kramarską zwolniono. Wkrótce po tym zdarzeniu była kasierka wyjechała na stałe do Kanady.

Kramarska mówiła mi później, że kiedy przyszedłam do SB, to ona akurat siedziała obok, w pomieszczeniu przestuchań, i słyszała przez zamknięte drzwi, jak usilnie prosiłam, żeby ją zwolniono. Gdy odzyskała wolność, bardzo dziękowała mi za moją interwencję, gdyż w tych trudnych dla niej chwilach podniosło ją to na duchu!⁷

Sezon 1981/1982 był dla Sceny im. Wojciecha Bogusławskiego bardzo trudny. Oprócz trwającego stanu wojennego i nieprzychylnego klimatu panującego między lokalną władzą a kaliskim środowiskiem twórczym dołączyła się do tego nie najlepsza kondycja finansowa teatru. Odczuwano brak funduszy – tak bardzo potrzebnych na remont budynku – a już o niskich wynagrodzeniach dla pracowników lepiej nie wspominać.

Pełni inwencji, ciekawych pomysłów i zapału do pracy nie znaleźli tu jednak odpowiednich warunków do praktycznego sprawdzenia swoich aktorskich i twórczych umiejętności. Ciasno, zimno, na zniszczonej scenie nogi można połamować, o sali prób można tylko pomarzyć. Cały budynek teatru jest w bardzo złym stanie. Stropy wymagają wzmocnienia, dach kompleksowej naprawy (ostatnio częściowo połamany), poważnego remontu wymaga system grzewczy (żeby aktorzy nie szczękali zębami, a widzowie nie musieli oglądać przedstawienia opatuleni w palta i kożuchy). Konieczne jest wybudowanie nowego proscenium, które wykonane prowizorycznie przed 15 laty, z konieczności służy do dzisiaj. Ciągłe zdarzają się awarie starych urządzeń w maszynowni. Brak sali prób odczuwają boleśnie w swojej codziennej pracy.

Mimo trudności, z jakimi boryka się zespół, przygotowało siedem premier oraz uruchomiono scenę studyjną (sala na 50 miejsc), która ma już swoją statą publiczność⁸.

Wydarzenia po 13 grudnia 1981 spowodowały, że większość teatrów w Polsce nie zrealizowała swych wcześniejszych planów repertuarowych. Bodajże tylko Kazimierz Dejmek w warszawskim Teatrze Polskim konsekwentnie trzymał się ustaleń z początku sezonu i żadnych zmian ani skrótów nie wprowadził. Jednak dla kaliskiego teatru nie problemy z repertuarem były najważniejsze. Próchnicka oznajmiła, że zrywa swój kontrakt. Jak się okazało, decyzję tę podjęła znacznie wcześniej, bo w lutym 1982, ale wtedy nie mogła i nie chciała jeszcze tej informacji ogłaszać.

PRZYPISY

1. Fragment wypowiedzi Romany Próchnickiej podczas spotkania z Maciejem Michalskim w Krakowie w kwietniu 1999 roku (tekst autoryzowany 26.11.2011).
2. Fragment wypowiedzi Tadeusza Słobodzianka podczas spotkania z Maciejem Michalskim w Warszawie w maju 1999 (tekst autoryzowany 29.11.2011).
3. Wypowiedź Urszuli Zybury podczas spotkania z Maciejem Michalskim w maju 1999 roku (tekst autoryzowany 30.11.2011).
4. *Ibid.*
5. Fragment wypowiedzi Romany Próchnickiej, op. cit.
6. *Ibid.*
7. *Ibid.*
8. E. Osica, *Trudno i niewygodnie, ale co wieczór gramy*, „Kurier Polski” 1982, nr 56, s. 4.



Kaliski Konkurs Informatyczny

Kaliski Konkurs Informatyczny o zasięgu ogólnopolskim jest organizowany przez Ośrodek Doskonalenia Nauczycieli w Kaliszu oraz IV Liceum Ogólnokształcące im. Ignacego Jana Paderewskiego w Kaliszu. Konkurs odbywa się pod patronatem Marszałka Województwa Wielkopolskiego i Wielkopolskiego Kuratora Oświaty.



Wielkopolskie Seminarium Astronomiczne

Wojewódzki Konkurs Astronomiczny na referat z zakresu astronomii i astronautyki

W Ośrodku Doskonalenia Nauczycieli w Kaliszu, wyjątkowo w tym roku, odbędzie się Wojewódzki Konkurs Astronomiczny z zakresu astronomii i astronautyki dla uczniów szkół ponadpodstawowych oraz Wojewódzkie Młodzieżowe Seminarium Astronomiczne.

Organizatorem konkursu oraz seminarium jest Ośrodek Doskonalenia Nauczycieli w Kaliszu przy współpracy ze Szkolnym Planetarium im. Twórcy Andrzeja Owczarka w Potarzycy.

Organizatorem XLIX Ogólnopolskiego Młodzieżowego Seminarium Astronomiczno-Astronautycznego im. Profesora Roberta Głębockiego jest Planetarium i Obserwatorium Astronomiczne w Grudziądzu. Patronat merytoryczny nad przebiegiem konkursu i seminarium sprawują: Polskie Towarzystwo Astronomiczne, Polskie Towarzystwo Miłośników Astronomii oraz Polska Agencja Kosmiczna.

PLACÓWKI OŚWIATOWE I JEDNOSTKI PROWADZONE PRZEZ SAMORZĄD WOJEWÓDZTWA WIELKOPOLSKIEGO PODLEGŁE DEPARTAMENTOWI EDUKACJI I NAUKI

OŚRODEK DOSKONALENIA NAUCZYCIELI W KALISZU

pełna informacja na stronie:
www.odn.kalisz.pl

PUBLICZNA BIBLIOTEKA PEDAGOGICZNA KSIĄŻNICA PEDAGOGICZNA W KALISZU

pełna informacja na stronie:
www.kp.kalisz.pl

CENTRUM DOSKONALENIA NAUCZYCIELI W KONINIE

pełna informacja na stronie:
www.cdnkonin.pl

CENTRUM DOSKONALENIA NAUCZYCIELI W LESZNIE

pełna informacja na stronie:
www.cdn.leszno.pl

CENTRUM DOSKONALENIA NAUCZYCIELI W PILE

pełna informacja na stronie:
www.cdn.pila.pl

OŚRODEK DOSKONALENIA NAUCZYCIELI W POZNANIU

pełna informacja na stronie:
www.odnpoznan.pl

PUBLICZNA BIBLIOTEKA PEDAGOGICZNA W POZNANIU

pełna informacja na stronie:
www.pbp.poznan.pl

CENTRUM WSPARCIA RZEMIOSŁA, KSZTAŁCENIA DUALNEGO I ZAWODOWEGO W KALISZU

pełna informacja na stronie:
www.cwrkdiz.kalisz.pl

CENTRUM WSPARCIA RZEMIOSŁA, KSZTAŁCENIA DUALNEGO I ZAWODOWEGO W KONINIE

pełna informacja na stronie:
www.cwrkdiz.konin.pl

CENTRUM WSPARCIA RZEMIOSŁA, KSZTAŁCENIA DUALNEGO I ZAWODOWEGO W LESZNIE

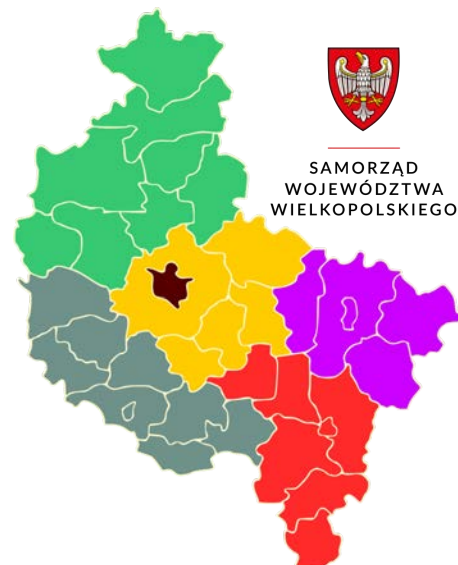
pełna informacja na stronie:
www.cwrkdiz.leszno.pl

CENTRUM WSPARCIA RZEMIOSŁA, KSZTAŁCENIA DUALNEGO I ZAWODOWEGO W PILE

pełna informacja na stronie:
www.cwrkdiz.pila.pl

CENTRUM WSPARCIA RZEMIOSŁA, KSZTAŁCENIA DUALNEGO I ZAWODOWEGO W POZNANIU

pełna informacja na stronie:
www.cwrkdiz.poznan.pl



SAMORZĄD
WOJEWÓDZTWA
WIELKOPOLSKIEGO

SZKOŁY

- Wielkopolskie Samorządowe Centrum Kształcenia Zawodowego i Ustawicznego w Gnieźnie
www.medyk.gniezno.pl
- Wielkopolskie Samorządowe Centrum Kształcenia Zawodowego i Ustawicznego w Koninie
www.medyk.konin.pl
- Wielkopolskie Samorządowe Centrum Kształcenia Zawodowego i Ustawicznego w Ostrowie Wlkp.
www.msz-ostrow.cba.pl
- Wielkopolskie Samorządowe Centrum Kształcenia Zawodowego i Ustawicznego nr 1 w Poznaniu
www.wsckziu1.poznan.pl
- Wielkopolskie Samorządowe Centrum Kształcenia Zawodowego i Ustawicznego nr 2 w Poznaniu
www.wsck.pl
- Wielkopolskie Samorządowe Centrum Kształcenia Zawodowego i Ustawicznego w Rawiczu
www.medyk-rawicz.com.pl
- Wielkopolskie Samorządowe Centrum Kształcenia Zawodowego i Ustawicznego we Wrześni
www.wscku-wrzesnia.pl
- Wielkopolskie Samorządowe Centrum Kształcenia Zawodowego i Ustawicznego w Złotowie
www.wsckziu-zlotow.pl
- Wielkopolski Samorządowy Zespół Placówek Terapeutyczno – Wychowawczych w Cerekwicy Nowej
www.cerekwica-mow.pl
- Specjalny Ośrodek Szkolno-Wychowawczy dla Dzieci Nieśłyszących im. Józefa Sikorskiego w Poznaniu
www.slysze.edu.pl
- Wielkopolskie Samorządowe Centrum Edukacji i Terapii w Starej Łubiance
www.zspstalarubianka.pl