

go, paradoksalnie wspiera się na otwarciu i nie na odstraszeniu i unikaniu tego, co „obce”, lecz na takim „stróżowaniu” temu, co „domowe”, by „dom” mógł stać się miejscem zapraszającym, oazą schronienia, otwartą na gości. Skoro człowiek jest, jak pisze Białoszewski, „drzewem chodzącym”, skoro etos wędrowca jest przesłaniem poety, zatem nie zdziwi nas to, że Białoszewski widzi się jako „latarnika” i „stróża” („ja / stróż / latarnik / nadaję / z mrówkowca / nie zabłądźcie. / Bądźcie”).

Lista wybitnych polskich artystów współczesnych, dla których problem świata i losu człowieka stanowi perspektywę, w której ujmują zagadnienie tego, co „domowe” zawiera wiele nazwisk. Wspomnijmy tylko niektóre: Magdalena Abakanowicz ze swymi rzeźbo-tkaninami, Tadeusz Kantor z działalnością happeningową i teatralną, Władysław Hasiór ze swoimi sztandarami procesyjnymi, Jerzy Nowosielski zafascynowany estetyczną i filozoficzną tradycją ikony, Roman Opałka i jego obrazy liczone, Leszek Mądzik ze swoją niezwykłą sceną plastyczną, w której główną rolę gra ciemność i światło, a aktorzy odgrywają jedynie rolę marionetek, Andrzej Szewczyk eksplorujący ideę pisma.

Ewa Wąchocka

Polski teatr współczesny: tradycja i awangarda

Teatr polski ma swoje osobliwości, które trudno zrozumieć bez pobieżnej choćby znajomości jego przeszłych dokonań i rozwoju. Silne tradycje teatru politycznego i filozoficzno-moralnego, słabsze – obyczajowego; bogata tradycja wiersza scenicznego, mocne związki dramatu i poezji, niemal zupełny brak rodzimych form salonowej komedii bulwarowej, która po dziś dzień ma poważne znaczenie w teatrze zachodnioeuropejskim; wreszcie wielki dramat romantyczny i symboliczny, bardzo odrębny, prawie nieporównywalny z dramatem innych krajów – oto kilka spośród tych polskich osobliwości. Ich wpływ na kształt i charakter poszukiwań sceny współczesnej jest niekiedy trudno uchwytne, choć niewątpliwy. Dzisiejszy rozkwit inscenizacji poetyckiej, umownej, operującej skrótem i metaforą, bogatej w elementy widowiskowe, łatwiej zrozumieć, gdy ma się w pamięci pewne istotne zjawiska i dążenia z przeszłości. Łatwiej też zrozumieć dość nikłe zainteresowanie teatrem werystycznym, a duże i wielorakie awangardą.

O stylu teatru w Polsce decyduje w ogromnej mierze inscenizator. Narodziny sztuki inscenizatorskiej liczy się na ogół od czasów działalności **Stanisława Wyspiańskiego**. Teatr inscenizatorski wiąże się u nas bowiem dość długo z określonym repertuarem: wielką literaturą romantyzmu i neo-romantyzmu.

Pszczyna (*Miasta polskie*)

Pszczyna to piękne, stare miasto w województwie śląskim, którego początki sięgają Polski Piastów. Pierwszy zamek stał tu już w XII w. Każdy Polak kojarzy Pszczynę z zespołem pałacowym oraz zamkiem książęcym w Promnicach, powstałym w XVI wieku. W zespole pałacowym mieści się Państwowe Muzeum Zamkowe z rokokową salą lustrzaną, słynną dzięki odbywającym się w niej corocznym koncertom. Wszystkich turystów urzeknie uroczy rynek z kamieniczkami z XVIII w. Entuzjastów historii innej, niż książęca zaprasza Zagroda Wsi Pszczyńskiej. Tutaj również znajduje się rezerwat żubrów.

Wyspiański, neoromantyk, podejmował problemy i poetykę polskiego romantyzmu jako – zarazem – kontynuator i polemista: w ideologii romantycznej szukał przyczyn upadku powstania 1830 roku (*Warszawianka, Noc listopadowa*), atakował Mickiewicza, ukazując bezsilność jego bohatera w nowym, współczesnym świecie (*Wyzwolenie* 1903), malował drwiąco-tragiczny obraz marazmu społecznego, poetyckich mrzonek i jałowości myśli wyzwoleniczej u progu stulecia (*Wesele* 1900). Jako inscenizator i reformator sceny nawiązywał do teatralnych idei Mickiewicza – „Teatr mój widzę ogromny...” pisał – snując projekty zbudowania plenerowego amfiteatru na wzór grecki, którego miejscem miało być wzgórze wawelskie.

Teatr inscenizatorski – czyli u swych narodzin teatr „ogromny”, ten, który wymarzył sobie w swych dramatach oraz w *Studium o Hamlecie* Wyspiański (1869–1907), a po nim przede wszystkim **Leon Schiller** (1887–1954), jedna z najwybitniejszych indywidualności naszego teatru: inscenizator, teoretyk, pedagog. Spopularyzował w Polsce idee Gordona Craiga, z którym przez dłuższy czas współpracował, i sformułował – pierwszy tak wyraźnie – koncepcję, zwaną „polskim teatrem monumentalnym”, który miał oznaczać dla niego nie tylko teatr nowej architektury i form, ale i określonego repertuaru. Myśl teatralna Schillera, czerpiąc impulsy z europejskiego ruchu Wielkiej Reformy, rozwijała się równoległe do poszukiwań ekspresjonizmu niemieckiego i konstruktywizmu rosyjskiego i miała z nimi wiele cech wspólnych. Pokrewna im była także ideologia Schillera, łącząca ostrą rewolucyjność społeczną i polityczną, niekiedy wyrażaną w formach agitacyjnych, gwałtownie emocjonalnych, z romantycznością wyobraźni

i akcentami chrześcijańsko-mistycznymi. Swe założenia teoretyczne potwierdził głośnymi w dwudziestolecium międzywojennym realizacjami: *Kordiana*, *Snu srebrnego Salomei*, *Samuela Zborowskiego* Słowackiego, *Dziadów* Mickiewicza (1932), najważniejszą swoją inscenizacją, *Nie-Boskiej komedii* Krasińskiego, *Achilleis* Wyspiańskiego, *Kniazia Patiomkina* Micińskiego, *Róży* Żeromskiego.

Twórczość sceniczna wielkiej trójki poetów romantycznych – **Adama Mickiewicza**, **Juliusza Słowackiego**, **Zygmunta Krasińskiego** – powstała prawie w całości po klęsce powstania 1830 roku, na emigracji; w kraju utwory te były zakazane, żaden nie przedostał się na scenę w pierwszej poł. XIX wieku. Klęska powstania podniosła gwałtownie temperaturę emocjonalną tej dramaturgii, a sytuacja pisarzy-emigrantów pozwalała mówić pełnym głosem, bez skrepowania cenzury; stąd wyjątkowa siła i ostrość polityczna ich dzieł. Te wielkie poematy dramatyczne, o luźnej budowie, pełne fantastyki i niezwykłych pomysłów scenicznych, podejmują podstawową problematykę polityczno-narodową, rewolucyjną i religijno-historiozoficzną: obok prometejskiego buntu przeciw uciskowi narodowemu (*Dziady* Mickiewicza 1823–1832), krytyki programów wyzwoleniczych (*Kordian* Słowackiego 1833), wizji przyszłego konfliktu między arystokracją a nadciągającą rewolucją (*Nie-Boska komedia* Krasińskiego 1835), zarysowuje się tu swoista historiozofia narodowa o akcentach mistycznych i mesjanistycznych.

Na teatrze monumentalnym, opartym na polskim dramacie romantycznym nie wyczerpywały się zainteresowania Schillera. Siegał po sztuki polityczne, zaangażowane wprost we współczesność, a jednocześnie po misteria i dramaty staropolskie (*Historia o Chwalebny Zmartwychwstaniu Pańskim*, *Pastorałka*, *Wielkanoc*); przygotowywał widowiska muzyczne (tzw. „obrazki śpiewające”), osnute na dawnych tekstach i folklorze – w jego własnym opracowaniu; po wojnie odkrył na nowo dla teatru twórczość Bogusławskiego. Podobny do schillerowskiego był program „polskiego teatru narodowego” **Wilama Horzycy** (1889–1959), który

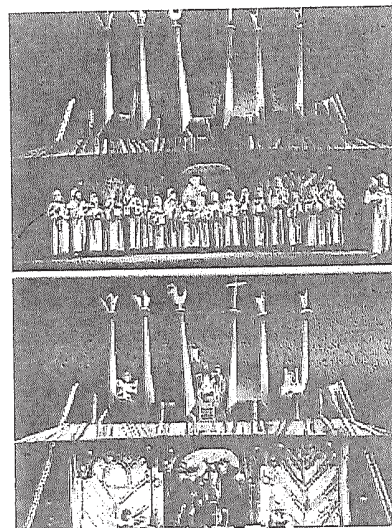
poszerzył jego repertuar o utwory sceniczne C.K. Norwida, późnoromantycznego poety, zbliżonego już do symbolistów.

Wojciech Bogusławski (1757–1829) był jednym z pierwszych dyrektorów, powstałego w 1765 roku Teatru Narodowego, i właściwym jego twórcą. Dzięki jego trzydziestoletniej pracy, uporowi, energii i talentowi organizacyjnemu teatr ten utrzymał się przy życiu w bardzo trudnych warunkach, w ostrej walce z konkurencją zespołów zagranicznych. Bogusławski sam był aktorem, reżyserem, tłumaczył sztuki, pisał też własne utwory na obcej kanwie. Jeden z nich, komedioopera *Krakowiacy i górale* odegrał dużą rolę polityczną w czasie powstania Kościuszki, podniecając aluzjami do walki z najazdem wojsk carskich. Do dziś sztuka ta pozostaje klasyczną pozycją polskiego repertuaru, a popularność jej ugruntowała pięknie stylizowana inscenizacja Schillera i Władysława Dąbrowskiego z roku 1946.

Tadeusz Rejtan (*Historia i mity narodowe. Postacie* 1742–1780. Poseł na sejm nadzwyczajny 1773 roku, konfederat barski. Podczas sejmku przeciwstawił się poczynaniom, które doprowadziły do zatwierdzenia I rozbioru Polski. Popęłił samobójstwo. Uwieczniony na obrazie Matejki (leży u drzwi z rozdartą na piersiach koszulą, zagradzając drogę zdrajcom Polski), stał się symbolem patriotyzmu i walki o wolność.

Z inspiracji Schillera wyrosły powojenne staropolskie inscenizacje **Kazimierza Dejmka**. Prymitywy dramatyczne Dejmek wykorzystywał jednak trochę inaczej niż Schiller: nie aktualizując tekstu, zwracał uwagę na jego znaczenie w określonej sytuacji współczesnej. Przygotowane najpierw w Teatrze Nowym w Łodzi, a następnie przeniesione do Teatru Narodowego przedstawienia *Historii... Mikołaja z Wilkowiecka* (1962), *Żywota Józefa* (1965) oraz późniejsze – *Dialogus de Passione*, poprzedzony *Grą o Herodzie* (1974), i *Uciechy staropolskie*, ukształtowały indywidualny, wyraźnie rozpoznawalny styl inscenizacyjny Dejmka.

Historyja o Chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim Mikołaja z Wilkowiecka (XVI w.) jest najdojrzałszym w języku polskim tekstem teatru liturgicznego. Na polski „złoty wiek” – okres



Historyja o Chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim (reż. Kazimierz Dejmek)

Renesansu – przypadają też początki teatru świeckiego. Ciekawe zjawisko stanowi tu utwór wybitnego prozaika Mikołaja Reja *Żywot Józefa*, zbliżony jeszcze do moralitetu, przez wiele lat zupełnie zapomniany i zlekceważony przez teatr, który osiągnął niespodziewany sukces w adaptacji Dejmka.

Inszenizując misterium Mikołaja z Wilkowiecka, kazał aktorom nie tylko grać tekst roli, lecz także wygłaszać naiwne i wzruszające didaskalia, uzyskując „efekty obcości” podobne do epickiego teatru Brechta. Nie był to paradoks, lecz tylko obnażenie ukrytych nici, jakie wiążą współczesne

Rolada (*Kuchnia polska*)

Przysmak mięsny, którego nie może zabraknąć w tradycyjnym – szczególnie niedzielnym – obiedzie w domach śląskich. Jest to zrolowane (zwinięte w rulon) mięso wołowe (od środka natarte czosnkiem i posmarowane musztardą), a wewnątrz znajduje się nadzienie z boczku wędzonego, kielbasy i ogórka kiszzonego. Rolada jest podawana zazwyczaj z kluskami śląskimi i „modrą” (czyli czerwoną) kapustą.

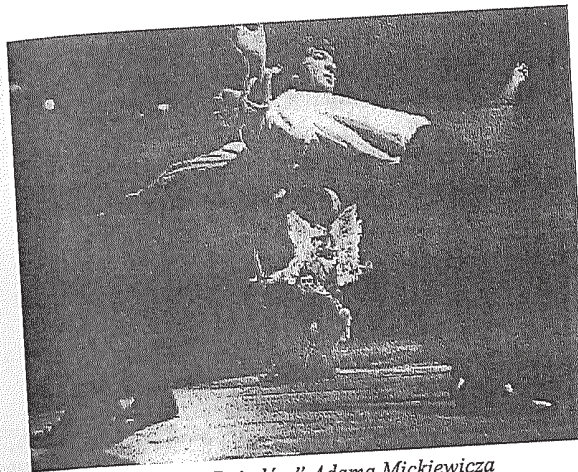
Rosół (*Kuchnia polska*)

Jest jedną z tradycyjnych polskich zup. Przyrządza się go z mięsa drobiowego lub wołowego (rosół ma wówczas ciemny kolor), gotowanego z pietruszką, marchewką, selerem i przyprawami. Rosół bywa dosyć tłusty, a specyficzny aromat uzyskuje dzięki przypalonej nad ogniem cebuli, którą dodajemy pod koniec gotowania. W wielu polskich domach rosół z makaronem jest podawany podczas niedzielnego obiadu. Należy pamiętać, by przed podaniem rosół miał odpowiednio wysoką temperaturę.

poszukiwania teatru z ową, wciąż żywą, tradycją staropolszczyzny. Widowisko typu misteryjnego, z architekturą sceny opartej na konstrukcji szopkowej zarazem najpełniej wyraża myślenie Dejmka o własnym stylu polskiego teatru – jego kształt został wpisany w inscenizację *Dziadów* (1967) oraz *Słowa o Jakubie Szeli* według Jasińskiego. Z drugiej strony kładzie on nacisk na społeczną aktualność problematyki, dając niezmiennie wyraz przekonaniu, że teatr powinien mieć swój udział w kształtowaniu poglądów i ogólnonarodowych dyskusjach politycznych, co znajduje zwłaszcza odzwierciedlenie w realizacjach utworów o silnym wydźwięku moralnym.

Kontynuatorem i nowatorskim reinterpretatorem tradycji romantycznej stał się **Konrad Swinarski** (1929–1975), z pewnością centralna postać teatru polskiego w okresie powojennym. Był reżyserem wszechstronnym: dramatycznym, operowym, telewizyjnym, filmowym, wystawiającym wiele, i z powodzeniem, również za granicą; był także scenografem, zwłaszcza w pierwszych latach pracy często łączył te dwie funkcje. Równie rozległe, choć wyraźnie sprecyzowane były jego zainteresowania repertuarowe. Pierwsze dziesięciolecie twórczości inscenizacyjnej Swinarskiego minęło pod znakiem dramaturgii współczesnej, głównie niemieckojęzycznej (Brecht, Dürrenmatt, Weiss), drugie – określiły przede wszystkim inscenizacje polskiego dramatu romantycznego i Shakespeare'a. Styl, w którym krzyżowały się różne doświadczenia teatru europejskiego – teatru epickiego i teatru okrucieństwa najsilniej – okazał się bezpośrednią konsekwencją stosunku reżysera do świata, a spektakl – odbiciem procesu myślenia o świecie ze wszystkimi tego procesu sprzecznościami. Subiektywizm potrafił jednak Swinarski łączyć z dążeniem do prawdy w sztuce, stąd tekst literacki traktował jako zapis rzeczywistości, którą trzeba rozszyfrować,

dotrzeć do wszystkich jej warstw. W repertuarze romantycznym Swinarskiego widoczne są dwie linie: *Fantazy* Słowackiego (1967), *Sędziowie* i *Kłątwa* Wyspiańskiego (1968) ukazywały problematykę moralną w zobiektywizowanej sytuacji historyczno-społecznej; *Nie-Boska komedia* Krasińskiego (1965), *Dziady* Mickiewicza (1973) i *Wyzwolenie* Wyspiańskiego (1974) były spojrzeniem na historię i politykę z punktu widzenia ścierającej się



Scena z „Dziadów” Adama Mickiewicza
(reż. Konrad Swinarski, Teatr Stary w Krakowie)

ze światem jednostki, dotyczyły sensu działań indywidualnych. Wszystkie te przedstawienia powstały w Starym Teatrze w Krakowie, który zaczynał wtedy zyskiwać opinię jednej z najciekawszych scen w kraju. Były manifestacją wyraźnie określonej postawy reżysera wobec polskiego romantyzmu, a także wyrazem buntu przeciwko dawnej patetycznej tradycji scenicznej (nie wyłączając teatru monumentalnego Schillera), stawiającej autorów i bohaterów ich dzieł na koturnie. Swinarski nie godził się z widzeniem „bohaterów romantycznych w konwencji od głowy do pępka”, starał się pokazywać ludzi, nie symbole, jego przed-

Róg (*Mitologia polska. Symbole*)

Miałeś chamie złoty róg,
miałeś chamie czapkę
z piór:

czapkę wichur niesie,
róg huk po lesie,
ostał ci sie ino sznur,
ostał ci sie ino sznur.

(S. Wyspiański: *Wesele*,
w. 1164–1169)

Rzeszów (*Miasta polskie*)

Miasto (prawa miejskie od 1354 roku) nad Wisłokiem. Wśród najważniejszych zabytków miasta znajdują się barokowe zespoły klasztorne Bernardynów i Pijarów, barokowa wieża dawnego zamku i fortyfikacje bastionowe z XVII wieku. W okresie międzywojennym teren działalności partii lewicowych.

Samosierra (*Mitologia polska. Symbole*)

Wąwóz w Hiszpanii, gdzie 30 listopada 1808 roku jedna hiszpańska dywizja, dysponująca szesnastoma armatami, zagroziła drogę Napoleonowi, broniąc dostępu do Madrytu. Po bezskutecznych próbach przełamania oporu obrońców, do ataku rzuciono oddział trzystu jeźdźców z Księstwa Warszawskiego pod wodzą Jana Kozietulskiego („A wtem Napoleon na Polaków skinął, skoczył Kozietulski, w czwórki jazdę zwinął” – brzmią słowa popularnej piosenki). Polacy usłuchali rozkazu, a ci z nich, którym udało się przeżyć ten atak i przedrzeć się przez pozycje Hiszpanów, utorowali drogę dla napoleńskiej armii.

cdn.

stawienia były – jak to ujmował – „czytaniem romantyzmu przez Marksa i Freuda”. Spraw natury, jako drugiego obok historii czynnika decydującego o życiu ludzkim, dotykały spektakle szekspirowskie, *Sen nocy letniej* i *Wszystko dobre, co się dobrze kończy*. Swinarski tworzył teatr bogatej inscenizacji, o estetycznym wyrafinowaniu dopełnionym programowym antyestetyzmem. Niezwykła plastyczność obrazu jako całości kontrastowała tu często z brzydotą szczegółu. W najgłośniejszej swojej inscenizacji, *Dziadach* oraz w nieukończonym *Hamlecie* burzył tradycyjną scenę pudełkową, wybierając na miejsce spektaklu cały budynek teatralny.

Obok narodowej klasyki oblicze polskiego teatru kształtuje dramaturgia współczesna. W latach tuż powojennych żywe są przede wszystkim tradycje realizmu: poetyckiego u Jerzego Szaniawskiego (*Dwa teatry*, 1946), bądź łączącego się z problematyką polityczną, jak dzieje się np. w twórczości Leona Kruczkowskiego. Rozwój innej linii dramatu, nawiązującej do S.I. Witkiewicza, obserwuje się w drugiej połowie lat pięćdziesiątych. Z racji jego szczególnej poetyki nazywa się go nie raz dramatem groteskowym, ze względu na pewne pokrewieństwa z ówczesnymi tendencjami na Zachodzie – rzadziej – polską wersją teatru absurdu bądź antyteatrem. Debiutują wtedy, między innymi, dwaj najwybitniejsi dziś dramaturgowie: Sławomir Mrożek i Tadeusz Różewicz. Obu łączy ambicje awangardowe, skłonności do satyrycznej groteski i silne zaangażowanie we współczesność, ale poza tym ich drogi pisarskie, widzenie teatru, sposób potraktowania formy dramatycznej – z perspektywy lat blisko czterdziestu – przedstawiają się już odmiennie.

Mrożek uprawia formy satyrycznej groteski absurdalnej, chłodnej i wystudowanej, gdzie absurd wyrasta z sytuacji pozornie fantastycznych i paradoksalnych, doprowadzonych z nieodpartą logiką do krańcowych konsekwencji (*Policja*, jednoaktówki: *Karol*, *Strip-tease*, *Zabawa*). Dokonuje obrachunku z balastem zakłamanych tradycji narodowych i społecznych (*Indyk*, *Śmierć porucznika*), a także ze współczesnymi sprzecznościami (*Męczeństwo Piotra Oheya*, *Portret*). Wysnuwając z przesłanek ostateczne konsekwencje, uzyskuje efekty nieoczekiwane komiczne, ale ukazany obraz świata nabiera w końcu cech humoru okrutnego i makabrycznego. Tak dzieje się np. w sztuce *Tango*, która dramat idei – historię polskiej inteligencji od lat dwudziestych po sześćdziesiąte – wydobywa z mieszaniny elementów komediowych, farsowych i tragicznych. Różewicz z kolei nie interesuje wyłącznie pisanie dramatów, lecz tworzenie teatru, nie tego konwencjonalnego jednak, z akcją, bohaterem i całą masą słów. Różewicz eksperymentuje z dramatem, rozbija tradycyjną formę i jej reguły, stosuje luźny montaż scen pozornie bez związku i zakończenia. Jego utwory przypominają raczej scenariusze albo szkice, biografie sztuk teatralnych, i tak jak partytury wymagają wypełnienia sceniczną materią. Występując przeciw zastanemu teatrowi, od klasycznego po niektóre dzisiejsze awangardy, formułuje on coś na kształt własnego programu – teatru realistycznego i poetyckiego, najpełniej przedstawionego w *Kartotece* i *Akcie przerywanym*. W tej jakby nie wykończony, odwołującej się do techniki collage’u formie, stawia poeta diagnozę rozpadającej się cywilizacji (*Stara kobieta wysiaduje*), prowadzi dialog z europejską kulturą (*Grupa Laokoona*) i z literaturą (*Na czworakach*, *Białe małżeństwo*), rozważa kwestie moralności (*Świadkowie*), a nade wszystko problem wyobcowania człowieka we współczesnym świecie.

Dramaturgią najnowszą interesuje się szczególnie Jerzy Jaroński – jeden z nielicznych polskich reżyserów, którego nazwisko zrosło się z sukcesami scenicznymi współczesnego dramaturgii. Unika sztuk obyczajowych zbudowanych w myśl konwencji życiowego prawdopodobieństwa, chętnie natomiast inscenizuje utwory, które nazwać można raczej scenariuszami, których materia bliższa jest logice snu, a więc dramat poetycki, surrealistyczny, posługujący się środkami groteskowymi. Swoją teatr otworzył dla młodych, debiutujących autorów, jak Helmut Kajzar (*Paternoster* 1970), ale na trwałe związał się z kilkoma: Witkacym (*Szew-*

cy 1971, *Matka* 1972), Mroźkiem (*Tango* 1965, *Rzeźnia* 1975, *Garbus* 1975), Gombrowiczem, którego *Ślub* wystawiał wielokrotnie, ostatnią, najdojrzałą wersję pokazał w Starym Teatrze w Krakowie (1992).

Witold Gombrowicz – prozaik i dramaturg, podobnie jak Witkiewicz i Mrozek zalicza się do rodziny wielkich szyderców, pod maską drwiny i przekory kryjących twarz myśliciela i sędziego wypaczeń, śmieszności i antynomii w relacjach międzyludzkich. Tak samo jak tamtych pisarzy, mniej zajmuje go psychologia postaci, zaś najbardziej ich wzajemne uzależnienia, warunkujące sposób bycia i działania. Wyraża to swoiście przez niego rozumiana kategoria Formy – przeszerzeni międzyludzkiej, zarazem kształtującej i zniekształcającej, określającej i zniewalającej. W trzech utworach scenicznych – *Iwona, księżniczka Burgunda*, *Ślub* (1946), *Operetka* – zawarł zasadnicze dla całego swego pisarstwa doświadczenie: poczucie wyobcowania w konfrontacji z potężnym ciśnieniem kultury, jak również krytykę jej zasadzek. W *Ślubie*, jednym z najważniejszych dzieł w powojennej polskiej dramaturgii, wizualizacji i hiperbolizacji dyktatu Formy służy poetyka snu, w przedziwny sposób wykoślawiająca słowa, gesty, zachowania postaci.

Na osobny rozdział w dorobku Jarockiego złożyły się inscenizacje sztuk Różewicza – *Wyszedł z domu* (1965), *Moja córeczka* (1968, adaptacja opowiadania), *Stara kobieta wysiaduje* (1969), *Na czworakach* (1972). Utwory poety znalazły tu bodaj swego najtrafniejszego interpretatora: metaforyka teatralna stanowiła równowartość obrazowania poetyckiego. Jarocki tworzy spektakle zwarte, niezwykle zdyscyplinowane, a równocześnie pełne teatralnej inwencji. Zajmują go bohaterowie o psychi-

cd.

Historię tę opowiadano jako przykład brawurowej odwagi polskiej młodzieży, która bez wahania rzuciła się na pewną śmierć dla jednego bohaterskiego gestu. W rzeczywistości jednak poświęcenie Polaków umożliwiło przemarsz całej armii. Ten dramatyczny moment został utrwalony w pamięci Polaków także dzięki obrazowi Piotra Michałowskiego *Szarża w Wąwozie Samosierry*.

ce pokrętej, żyjący w świecie tajonych namiętności, obsesji, koszmaru. Analizuje świetnie ich podświadomość, zachowując jednak wobec postaci wyraźny dystans. To powoduje, że jego teatr może wydać się „chłodny”, „wyrozumowany”, choć określenia te nie oddają rzeczywistej atmosfery jego przedstawień, które – jakoś zracjonalizowane – wyrastają przede wszystkim z bogatej wyobraźni.

Tendencje awangardowe w polskim teatrze wiążą się mniej z dramaturgią, bardziej natomiast z poszukiwaniami w zakresie aktorstwa oraz z nurtem teatru, wyrastającego z plastyki. Można tu wręcz mówić o „odłączaniu się” teatru od literatury. Zrywając z zasadą wizualnego ilustrowania literatury dramatycznej, teatr ten sięga na nowo do tworzywa, jakim jest aktorstwo, aby odnaleźć właściwą ekspresję – takie ludzkie działanie, które stanie się podstawowym budulcem widowiska; sięga po przedmiot, aby określić w inny sposób funkcję elementów plastycznych, lepiej przekazać rzeczywistość świata, odnaleźć materiał do stworzenia właściwego rytmu i tempa sytuacji scenicznych.

Twórczości aktora i nowym formom kontaktu aktora i widza poświęcił całkowicie swoją działalność Jerzy Grotowski (1933–1999), najpierw w Teatrze 13 Rzędów w Opolu (1959–1964), następnie – po przeniesieniu do Wrocławia w 1965 roku – w Teatrze Laboratorium. Grotowski sformułował ideę dialogu między twórcami i widownią, który stać się miał nowym rodzajem intelektualnego i emocjonalnego uczestnictwa w teatralnym spotkaniu. Początkowo realizowano ją jeszcze trochę mechanicznie: w *Dziadach* aktorzy grali w przejściach pomiędzy widzami, w *Kordianie* publiczność usadowiona była na szpitalnych



Jerzy Grotowski

Sandomierz (Miasta polskie)

Miasto leży nad Wisłą u stóp Gór Świętokrzyskich. Należy do niewielu polskich miast, które uniknęły zniszczeń podczas wojen. Wpisany do rejestru zabytków jako zespół urbanistyczno-architektoniczno-krajobrazowy o światowej randze. Niespotykaną atrakcją są trasy turystyczne, biegnące wielopiętrowymi podziemiami kamieniczek.

Władysław Sikorski
(*Historia i mity narodowe. Postacie*)

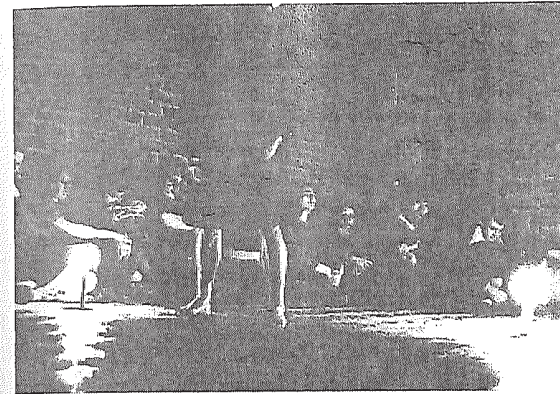
(1881–1943), generał. W latach 1908–1914 był współtwórcą organizacji niepodległościowych, należał do Legionów Polskich. W latach 1922–23 premier i minister spraw wewnętrznych, 1924–25 minister spraw wojskowych, 1939–1943 premier rządu RP na emigracji. Od 1941 r. podejmował próby trwałego, równoprawnego ułożenia stosunków z ZSRR. Zginął nad Gibraltarem w katastrofie lotniczej, której okoliczności do dziś nie zostały jednoznacznie wyjaśnione.

łózkach. Później doszedł do przekonania, że sprzeczność, którą narzuca element inscenizacji można przezwyciężyć tylko wtedy, gdy relacja aktor–widz zastąpiona zostanie kontaktem człowiek–człowiek. Dokonać tego może tylko „teatr ubogi”, oczyszczony z wszelkiego udawania i pozorów. Od początku sprawą centralną dla Grotowskiego (podobnie jak niegdyś dla Osterwy) była sprawa odrodzenia aktorstwa.

Juliusz Osterwa, wybitny aktor, w 1919 roku założył teatr Reduta, pierwsze w Polsce laboratorium teatralne. Obok celów estetycznych – odnowienie stylu gry aktorskiej w duchu realizmu, psychologizmu, naturalności – teatr ten stawiał sobie cele etyczne – pracę nad doskonaleniem osobowości aktorów w połączeniu z doskonaleniem religijnym. Miał być nie tylko miejscem, gdzie przygotowuje się przedstawienia, ale też ustala nowe zasady zespołowości – i w życiu, i w sztuce scenicznej. W swoich założeniach programowych pokrewny był Stanisławskiemu, opracowanym przez niego metodom wypróbowanym w Moskiewskim Teatrze Artystycznym (rozbudowane próby analityczne, „przeżywanie” roli). W dziedzinie repertuaru i reżyserii wysuwał Osterwa zasadę, że aby dojść do teatru monumentalnego, trzeba najpierw przejść przez realizm, by zdobyć i udoskonalic rzemiosło.

Wprowadzanie stworzonej przez niego metody gry oznaczało stopniowe zrywanie z literaturą jako materiałem do interpretacji, z inscenizacją, z zewnętrznością form wynikłych z poszukiwania rytuału „bez wspólnej wiary”. Nie można już właściwie mówić o przygotowywaniu przedstawień, raczej o prezentacji wyników „badań”, które w efekcie prowadzić mają do wspólnego *katharsis*: akto-

ra i widza, do przezwyciężenia gry na rzecz aktu – odsłonięcia się, „ofiарowania” istoty ludzkiej. Oznacza to również rezygnację ze „spektaklu”, wypieranego przez rytuał, ceremoniał, obrzęd. Realizacją tych założeń były dwie ostatnie, legendarne już premiery – *Księżę Niezłomny* (1965) i *Apocalypsis cum figuris* (1968). Po roku 1970 Grotowski, który już wcześniej wywierał ogromny wpływ na cały ruch nowego teatru, stał się przewodnikiem duchowym i partnerem swoich współpracowników w poszukiwaniach pozateatralnych.



Apocalypsis cum figuris
(reż. Jerzy Grotowski w Laboratorium Grotowskiego)

Szeroki i niezwykle bogaty nurt tworzy w Polsce teatr, który – w znacznym lub nawet przeważającym stopniu – narrację sceniczną opiera na środkach plastycznych. Wśród inscenizatorów zbuntowanych przeciw tradycyjnemu teatrowi literackiemu są artyści prezentujący bardzo różne koncepcje plastyczne i o bardzo różnym podejściu do samej literatury – Kantor, Szajna, Grzegorzewski, Lupa. Poszerza się pogranicze teatru. Na obszary sztuki widowiskowej dość chętnie wkraczają artyści uprawiający do tej pory inne dyscypliny twórcze, a teatr ze swej strony w poszukiwaniu nowych

Skarbnik (*Mitologia polska. Legendy*)

Groźny duch kopalni strzegący podziemnych skarbów, opiekun górników zmarłych podczas pracy; bohater cyklu opowieści ludowych. Pierwszy zapis, poświadczający istnienie Skarbnika, jest autorstwa W. Rożdżeńkiego i pochodzi z 1612 r. (*Officina ferraria*), zapis podania ludowego z okolic Bytomia datuje się na 1875 r. Skarbnik przedstawiany jest jako starzec z siwą brodą w płótnicy, przewiązanej cumą. Górnikom ukazuje się pod postacią białej myszy, czarnego kota czy psa, daje także znać o swej obecności przez dzwonienie, stuki. Jego pojawienie się jest zapowiedzią niebezpieczeństwa. Czasem obdarowuje górników bogactwem lub pomaga im w pracy w zamian za wykonanie przez nich trudnego zadania.

Smok wawelski (*Mitologia polska. Legendy*)



W Krakowie w Smocznej Jamie pod Wawelem mieszkał smok, który zjadał wszystkie okoliczne owce, a w końcu i młode dziewczyny. Król Krak ogłosił, iż kto zgładzi smoka dostanie rękę jego córki. Wielu rycerzy próbowało tego dokonać, ale smok zjadał wszystkich. Wreszcie podjął taką próbę młody szewczyk zwany Dratewką. Wiedząc, iż smok lubi owce, wziął owczą skórę, napęłnił ją siarką i położył przed jamą smoka. Smok połknął owcę natychmiast. Po chwili jednak siarka zaczęła go tak palić, że ogień buchnął mu z pyska. Smok pobiegł do Wisły i zaczął pić wodę z rzeki. Wypił jej tak dużo, że w końcu pękł. Dratewka ożenił się z królewną i chociaż został królem, miał swój szewski warsztat pod tronem.

i lepszych środków wyrazu, a także formy bardziej odpowiadającej współczesności, równie chętnie opuszcza swoje terytorium. Nieraz – tak jak w happeningu – włącza się w ramy przedstawienia „rzeczywistość gotową”, wziętą wprost z życia, innym razem struktury happeningowe stają się podstawą budowy spektaklu.

W teatrze Tadeusza Kantora – *Cricot 2*, którego nazwa przywołuje tradycję przedwojennej scenki plastyków *Cricot* – zupełnie inaczej niż u Grotowskiego, aktor stał się zaledwie elementem, zaś do roli aktora urasta przedmiot. Ale podobnie jak twórca Laboratorium Kantor wystąpił przeciw literackim fabułom, anegdotcie, iluzjonizmowi, na rzecz własnej kreacji. Przez długie lata związał się ściśle z dramaturgią Witkacego – związał, a nie inscenizował, gdyż teksty, traktowane dość swobodnie, były tu tylko impulsem do aranżowania sytuacji, do wprowadzania luźnych, niespodziewanych skojarzeń.



Tadeusz Kantor



Umarła klasa (reż. Tadeusz Kantor)

Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885–1939) to najciekawszy dramaturg okresu międzywojennego. Wyrastając z secesji, tworzył osobliwy teatr filozofującego nadrealizmu (*Metafizyka dwugłowego cielęcia, Wariat i zakonnica, Matka, Szewcy*, i wiele innych sztuk). Wybitny malarz, podobnie jak Wyspiański, był także Witkiewicz ciekawym powieściopisarzem, filozofem i teoretykiem awangardy w malarstwie i teatrze. Związany z grupą malarską formistów krakowskich, reprezentujących polską odmianę kubizmu, głosił teorię Czystej Formy, „fantastyczności psychologii i działania” oraz deformacji rzeczywistości dla wywołania u widza metafizycznego przeżycia istnienia. Twierdził, że zbliża się kres kultury europejskiej i zanik wielkich indywidualności wskutek postępującej mechanizacji życia, jaką niesie nadchodząca cywilizacja mrowiskowa. Jego absurdalno-makabryczne dramaty niezwykłością pomysłów i czarnym humorem przypominają wczesne sztuki Ionesco. Niewątpliwy prekursor, niezbyt serio traktowany za życia, długie lata zapomniany, Witkacy – takiego pseudonimu używał Witkiewicz – budzi dziś ogromne zainteresowanie w świecie.

Od inauguracyjnej premiery *Mątwy* (1956) Kantor pozostawał w kręgu utworów tego pisarza, znajdując w nich inspirację w każdej fazie swych doświadczeń – teatru „informel”, „zerowego”, „teatru wydarzeń”, „teatru śmierci”. Cała jego działalność zmierzała od początku do włączenia teatru w rytm przemian sztuki nowoczesnej, a zwłaszcza przechodzącej do działań parateatralnych plastyki (*emballage, assemblage*, cykle happeningów). Kantor zazwyczaj brał udział w swoich przedstawieniach, łącząc rolę reżysera z rolą mistrza ceremonii, tak przy zabawie (*Nadobnie i koczodany* 1973), jak w seansie dramatycznym,

Sopot (Miasta polskie)

Pod koniec XIX wieku stał się znanym i modnym kurortem europejskim. Sopotkie moło, plaża i główny deptak – ul. Bohaterów Monte Cassino – nadal są chętnie odwiedzane przez turystów i polskie gwiazdy muzyki, teatru i filmu. Od 1961 r. w Operze Leśnej odbywa się Międzynarodowy Festiwal Piosenki (obecnie pod nazwą „Sopot Festiwal”). W latach sześćdziesiątych festiwal miał być dowodem istnienia „światowego życia nad Wisłą” i przyciągał polskich i zagranicznych artystów. Wielu Polaków doskonale pamięta festiwalowe koncerty prowadzone przez najpopularniejszych wówczas konferansjerów: Irenę Dziedzic i Lucjana Kydryńskiego.

Stańczyk (*Historia i mity narodowe. Postacie*)

Najśłynniejszy polski błazen królewski. Podobno nazywał się Staś Gąska. Żył w dobie renesansu – najprawdopodobniej w latach 1480–1560. Bawił dwór trzech władców z dynastii Jagiellonów: Aleksandra, Zygmunta Staroego i Zygmunta Augusta. Słynął z ostrego dowcipu politycznego. Był humanistą – stanowczo piętnującym złe posunięcia polityczne dygnitarzy oraz samych władców. Uwieczniony przez polskich artystów jako mędrzec zatroskany o losy kraju. Jego portret odmalowany został przez J. Matejkę (*Hołd pruski*), pojawia się u J. Kochanowskiego we *Fraszkach*, J. Szujskiego (*Teka Stańczyka*), S. Goszczyńskiego (*Król Zamku*), St. Wyspiańskiego w *Weselu*.

określającym wartość życia „skalą śmierci” (*Umarła klasa* 1975). Jego rzeczywista obecność służyła przełamaniu iluzji, a w konsekwencji miała dawać poczucie realności świata sceny. Ostatnie przedstawienia – *Wielopole, Wielopole...*, *Niech szczerą artyści, Dziś są moje urodziny* – budował ponadto otwarcie na motywach autobiograficznych.

W odróżnieniu od Kantora Józef Szajna, jeden z najciekawszych scenografów, kształtuje swój teatr, wykorzystując obficie różnorodną literaturę, nie tylko dramatyczną – Dantego, Cervantesa, Goethego (*Faust* 1971), Kafkę, Witkacego. Przetwarza jednak całkowicie jej materię, podporządkowując ją każdorazowo podobnym obsesjom tematycznym, wspieranym przez zespół rekwizytów, jak dziwaczne kostiumy z obwisłymi piersiami i „łyse” peruki, chodaki, taczki, tarcze strzelnicze, opony samochodów, obnażone mechanizmy zegarów, kukły, atrapy zwierząt itp. Formuła „reżyseria” w odniesieniu do tego teatru nie jest nawet zbyt trafna. Idzie tu raczej o inscenizację plastyczną, gdzie wyobraźnia malarsko-teatralna zagarnia wszystko, tworząc monotematyczne wizje „świata, który wypadł z orbity”, „komentarzyska kultury”. Przedstawienia Szajny to seria obrazów o znaczeniu metaforycznym, autonomiczna kreacja rzeczywistości, której częścią są przedmioty i zdeformowani kostiumem aktorzy. Zdarzają się obrazy wielkiej piękności, jak w *Dancem* (1974), *Cervantesie* (1976), ale zasadą dominującą jest antyestetyzm, konkretność collage’u, agresja form przestrzennych, co najlepiej uzmysławia słynna *Replika* (1973).



Dante (reż. Józef Szajna)

Jerzy Grzegorzewski, również scenograf, konsekwentnie wprowadza na scenę nietradycyjną dramaturgię, operującą luźnym tokiem skojarzeniowym, materializującą wizje senne, która pozwala na kreowanie niezależnej rzeczywistości scenicznej. W jego inscenizacjach obraz ma wyraźną przewagę nad słowem, pozbawiony jest jednak charakteru malarskiego: jest to raczej zdynamizowana ruchem realnych postaci i przedmiotów przestrzeni. Grzegorzewski wykorzystuje konkretne przedmioty – pudło fortepianu, skrzydło samolotu, instrumenty muzyczne w roli rekwizytów – pozbawiając je naturalnych funkcji, deformując oświetleniem. Eksperymentuje z przestrzenią teatru, dążąc do rozszerzenia pola gry scenicznej: *Ameryka* Kafki (1973) rozgrywała się w szatni, foyer, palarni; *Bloomsalem* wg *Ulissesa* Joyce’a na scenie teatru,

Stefan Starzyński (*Historia i mity narodowe. Postacie*)

(1893–1944), bohater-ski prezydent Warszawy. Był politykiem i ekonomistą, należał do Legionów Polskich. Od 1934 komisarz prezydent Warszawy, przyczynił się do rozbudowy i modernizacji miasta. Od września 1939 roku komisarz cywilny obrony miasta. Podczas obrony stolicy wstąpił się gorącymi przemówieniami radiowymi, które podtrzymały wiarę w sens walki. Aresztowany i zamordowany przez hitlerowców. Symboliczne stały się jego słowa wypowiedziane w radiu, gdy wojska hitlerowskie zaatakowały Warszawę: „Ogłaszam alarm dla miasta Warszawy”.

cdn.

cd.

Zostały one zacytowane w jednym z najpiękniejszych wierszy o obronie Warszawy, jakim jest *Alarm* Antoniego Słonimskiego:

„Uwaga! Uwaga! Przeszedł!

Koma trzy!”

Ktoś biegnie po schodach.

Trzasnęły gdzieś drzwi.
Ze zgiełku i wrzawy
Dźwięk jeden wybuch
i rośnie,

Kołuje jękliwie,

Głos syren – w oktawy
opada – i wznosi się jęk:

„Ogłaszam alarm dla
miasta Warszawy!”

[...]

Słyszę szum nocnych
nalotów.

Płyną nad miastem. To
nie samoloty.

Płyną zburzone kościoły.

Ogrody zmienione
w cmentarze,

Ruiny, gruzy, zwaliska,
Ulice i domy znajome
z dzieciennych lat,

Traugutta i Świętokrzyska,

Niecała i Nowy Świat.

cdn.

w szatni, na schodach i w przejściach, co sprawiało, że widz pozostawał w ruchu w stosunku do aktorów; w *Śmierci w starych dekoracjach* Różewicza nastąpiło odwrócenie zwykłego porządku – sceną stała się ogromna sala teatru, widownią – wewnątrz właściwej sceny.

Najbardziej może malarski sposób kształtowania spektaklu spotyka się w teatrze Krystiana Lupy, teatrze głęboko zanurzonego w historię kultury i sztuki, ukazującym w synkretycznie komponowanych obrazach pogranicza epok kulturowych, stylistycznych. Fascynuje Lupa wtajemniczenie w naturę ludzką, której największym przekleństwem (i świętością) jest istnienie innej ludzkiej natury. Kolejne progi tego wtajemniczenia odnajduje u Witkacego, Kubina, Musiła, Dostojewskiego. Jedyną w swoim rodzaju atmosferę jego przedstawień, nastrój ciszy, intymności, niemal senności – stwarza niezwykle spowolnione tempo gry. Fundamentalnym nośnikiem znaczeń bowiem jest tu trwanie. Nie akcja; nie to, co kieruje uwagę obserwatora stale ku przyszłości, ale trwanie, łańcuch chwil, minut, godzin płynących niespiesznie, bo nie wyznaczanych linearnie rozwijającą się fabułą.

Przez wiele lat odrębny puls życia teatralnego wyznaczały teatry studenckie. W okresie, gdy sceny zawodowe poddane były większemu naciskowi cenzury, rola ich i charakter były w Polsce szczególne, niepodobne do scen studenckich Francji czy Stanów Zjednoczonych. Dziś, niestety, rola ta zmalała, a niektóre zespoły, najprężniejsze, profesjonalizowały się. Nie gra się tu prawie klasyki, panującym rodzajem jest poetycki kabaret satyryczny, formy często krańcowo eksperymentalne i awangardowe, a zakres działania i problemów daleko wykracza poza mury uczelni. Pierwsze powstały w latach pięćdziesiątych: warszawski STS, skupiający młodych dziennikarzy i poetów, Bim-Bom (Gdańsk), który oparł się głównie na

młodych plastykach. Później, w latach sześćdziesiątych i, zwłaszcza, siedemdziesiątych, nastąpił prawdziwy rozkwit studenckich grup teatralnych, nawiązujących czasami do doświadczeń Grotowskiego czy – kiedy indziej – do ruchu kontrkultury: Teatr STU, Teatr Ósmego Dnia, Teatr 77, Kalambur.

Za swój cel zespoły te uznały kwestionowanie ogólnikowych haseł, mitów i zbiorowych wiar; stałe przymierzanie marzeń, wyobrażeń na temat rzeczywistości do istniejącego stanu rzeczy. Idea „demaskowania fałszu” i „zdzierania masek pozorów z tego, co wobec nas zewnętrzne i własnych twarzy” znalazła wyraz w spektaklach opartych na własnych scenariuszach, wykorzystujących współczesne teksty poetyckie, fragmenty znanej literatury i materiały prasowe. Z dużym zaangażowaniem uprawiały one formy teatru publicystycznego, mówiącego o polskim stosunku do historii, tradycji i wydarzeniach aktualnych (*Spadanie* Teatru STU, *Koło czy tryptyk?* w „Siódmkach”), będącego rozrachunkiem z mitologią narodową (*Sennik polski* w STU), jak też teatru posługującego się bardzo zmetaforyzowanym językiem przekazu (*Jednym tchem* do wierszy S. Barańczaka w Teatrze Ósmego Dnia). Spektakle, tworzone na ogół przy użyciu skromnych środków, cechuje intensywne napięcie emocjonalne, gwałtowność przy dążeniu do nawiązania bezpośredniego kontaktu z publicznością.

cd.

I płynie miasto na
skrzydłach sławy,

I spada kamieniem na
serce. Do dna.

Ogłaszam alarm dla
miasta Warszawy.

Niech trwa!