

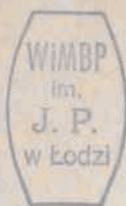
Kronika miasta Łodzi



kwartalnik ● 4/2007

Czy kontestacja jest energią, która musi towarzyszyć działaniom każdej grupy, która powstaje poza instytucją? Nie sądzę, aby należało szukać dzisiaj nowego wroga. Takiej ściany, z którą trzeba by się mierzyć i zwalczać. Jest oczywiście bardzo dużo powodów, dla których teatr mógłby wziąć na warsztat temat społeczny czy polityczny oraz krytykować rzeczywistość. Sytuacja nie jest jednak tak prowokująca jak w tamtych latach, kiedy nie było właściwie możliwości na szczerą wypowiedź. Dzisiaj opinie polityczne można usłyszeć w parlamencie, w mediach, piszą o tym gazety, ludzie swobodnie mówią i za to nie idzie się już do więzienia. Nie ma zatem takiego ciśnienia, takich okoliczności, w których trzeba zakładać jakąś scenę, po to tylko, aby wypowiedzieć się i skontestować rzeczywistość.

15,



ci 115642 / 2008



EX LIBRIS
WOJEWÓDZKIEJ I MIEJSKIEJ
BIBLIOTEKI PUBLICZNEJ
IM. MARSZAŁKA
JÓZEFA PIŁSUDSKIEGO
W ŁODZI

iw / dk / 74 / 2008

Kronika miasta Łodzi



kwartalnik • 4/2007

Łódź 2007

REDAKCJA:

Gustaw Romanowski – redaktor naczelny
Marek Strąkowski – sekretarz redakcji
Mieczysław Gumola

ZESPÓŁ:

Małgorzata Golicka-Jabłońska, Barbara Gortat

Projekt typografii i okładki – Andrzej Chętko
Skład – Jerzy Ledzion

Druk: Drukarnia offsetowa 2K
93-134 Łódź, ul. Płocka 35/43

Wydawca: Urząd Miasta Łodzi

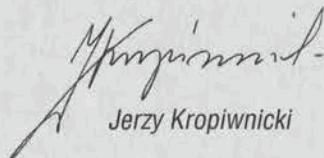
Adres redakcji:

Kronika Miasta Łodzi, 90-004 Łódź, ul. Piotrkowska 113 (IIp.)
tel. (42) 638-44-39
e-mail: kronika@uml.lodz.pl

ISSN 1231-5354

Wszystkim mieszkańcom naszego Miasta a także tym Łodzianom,
których różne losy i życiowe wyzwania rozrzuciły po świecie,
życzę w 2008 roku spełnienia wszelkich ambitnych zamierzeń,
wiele twórczej energii oraz zdrowia i dobrej nadziei.
Oby nie zabrakło nikomu życzliwości drugiego człowieka,
a Boże Błogosławieństwo niechaj dodaje siły i odwagi
w pokonywaniu trudów codzienności.

Prezydent Miasta Łodzi

A handwritten signature in dark ink, appearing to read 'Jerzy Kropiwnicki', with a stylized flourish at the end.

Jerzy Kropiwnicki

Spis treści

Nieinstytucjonalny, niegażowy, offowy	7
pierwsze kolumny	9
<i>Michał Świderski, Grupa Teatralna „Apeiron”</i>	
<i>Arkadiusz Rogoziński, Stowarzyszenie Teatralne „Chorea”</i>	
<i>Barbara Gortat, Grupa Teatralna „Dziewięcił”</i>	
<i>Marcin Kieruzel, Teatr Fabryczny</i>	
<i>Monika Wasilewska, Teatr „Logos”</i>	
<i>Grzegorz Dębowski, Teatr of Manhattan</i>	
<i>Piotr Majcher, Teatr „Officium”</i>	
<i>Dorota Piekacz, Teatr Ognia i Papieru</i>	
<i>Cezary Strąkowski, Teatr „Pod Lupą”</i>	
<i>Piotr Zawłocki, Teatr „Pracownia”</i>	
<i>Monika Wąsik, Teatr „PUCK”</i>	
<i>Jadwiga Janik, Teatr im. Róży van der Blaast</i>	
<i>Małgorzata Wysocka, Studio Teatralne „Słup”</i>	
nauka	133
<i>Marek Strąkowski, Kondycja alternatywy</i>	
<i>Anna Maria Dolińska, Dzieje teatru bezinteresownego</i>	
kultura	149
<i>Gustaw Romanowski, Rzeźbiarka dobrej pogody</i>	
<i>Marek Strąkowski, Pop-art masowego zużycia</i>	
historia	165
<i>Magdalena Żeno, Przyczółek społeczeństwa obywatelskiego</i>	
<i>Tomasz Bieszczad, Czyste intencje</i>	
<i>Anita Naumiec, Nie tylko miąższ z pestkami</i>	
<i>Justyna Krakowiak, W dwóch odsłonach</i>	
<i>Barbara Gortat, Barometr sceny alternatywnej</i>	
<i>Marcin Wartalski, Festiwal dla początkujących</i>	

z cyklu: czarne dziury, białe plamy	225
<i>Mieczysław Gumola, Pokutnik</i>	
Łodzianie	233
<i>Gustaw Romanowski, Bronił prawdy, wierzył ludziom</i>	
osiedla, domy, ulice	239
<i>Dariusz Kędzierski, Najbardziej „łódzka” ulica</i>	
z łódzkiego raptularza	257
contents	274

Nieinstytucjonalny, niegażowy, offowy

Działanie teatralne jest jedną z najczęściej ujawnianych aktywności artystycznych przez ludzi różnych profesji i różnego wieku. Ta aktywność coraz rzadziej jest tylko amatorską zabawą w teatr, stając się wielkim obszarem żywej i różnorodnej twórczości wnoszącej do kultury poważne dokonania. Łódzki teatr nieprofesjonalny – choć to określenie na pewno nie odpowiada grupom artystycznym, które współpracują na bieżąco z profesjonalnymi reżyserami, scenografami, kompozytorami i aktorami – jest zjawiskiem niezwykle bogatym. Tworzą je zespoły pracujące od wielu lat i grupy zawiązane niedawno. Kreują je także wybitne osobowości proponujące oryginalną wizję artystycznego przekazu, jak i sprawni organizatorzy – prawdziwi pasjonaci tej szlachetnej i bezinteresownej działalności. Warto zwrócić uwagę na tradycję, której na imię Łódzkie Spotkania Teatralne i ich twórca Mariana Glinkowskiego, wielce zasłużonego dla tego ruchu.

Omówienie całego zjawiska teatru offowego w Łodzi – czy jak kto woli „teatru niegażowego” – w jednym numerze „Kroniki Miasta Łodzi” nie jest możliwe. Bo jest to zjawisko nazbyt szerokie, a dzieje choćby ostatnich pięćdziesięciu lat działań w sferze wolnej sceny w naszym mieście wykraczają znacznie poza możliwość ogarnięcia ich jedną edycją kwartalnika. Próbowemy dokonać zaledwie wstępnego bilansu zjawiska teatru nieinstytucjonalnego, poświęcając łamy „KMŁ” inicjatywom teatralnym wszystkich środowisk. Przybliżamy historię najważniejszych scen studenckich, jak: „Pstrąg”, „Cytryna” i Teatr 77. Prezentujemy działania teatrów eksperymentalnych jak Teatr Róży van der Blaast czy dokonania postawangardowe reprezentowane chociażby przez Stowarzyszenie Teatralne „Chorea” czy Teatr of Manhattan. Analizujemy pierwsze lata twórczości Teatru „Logos”, znanej sceny odwołującej się do etosu chrześcijańskiego, i pierwsze dokonania poszukującego Teatru Fabrycznego, próbującego przekładać pytania filozofów na język sceniczny. Przywołujemy dokonania ludycznego Studia Teatralnego „Słup” – teatru, który ma duże zasługi w eksponowaniu aktywności kulturowej przeciętnego „człowieka ulicy”. Nie zapominamy też o teatrach działających w środowisku uczniowskim i związanych z domami kultury, jak Grupa „Apeiron” czy Teatr „PUCK”, które sięgają do dydaktyki społecznej, poszukując form wieloznacznych i poetyckich.

Mamy nadzieję, że ta próba przybliżenia ważnego obszaru kultury teatralnej pomoże wrócić – może już z innej perspektywy – także do tego tematu w przyszłości.

Redakcja „KMŁ”

WEDNESDAY, JULY 26, 1906

WENT TO A. C. COOPER'S

AND SAW THE

REMAINS OF

THE

REMAINS OF

THE

REMAINS OF

THE

REMAINS OF

THE

REMAINS OF

THE

REMAINS OF

THE

REMAINS OF

pierwsze kolumny

Szkoła rozbudzonej wyobraźni

Grupa Teatralna „Apeiron”

Michał Świdorski

str. 11

Od Gardzienic do Łodzi

Stowarzyszenie Teatralne „Chorea”

Arkadiusz Rogoziński

str. 18

Nieskończona amfilada

Grupa Teatralna „Dziewięćsił”

Barbara Gortat

str. 31

Puls awangardy

Teatr Fabryczny

Marcin Kieruzel

str. 39

Słowo, sens, wspólnota

Teatr „Logos”

Monika Wasilewska

str. 47

Ruch i ekspresja

Teatr of Manhattan

Grzegorz Dębowski

str. 69



W poszukiwaniu drogowskazów...

Teatr „Officium”

Piotr Majcher

str. 80

Ogień Kwiecińskiego

Teatr Ognia i Papieru

Dorota Piekacz

str. 86

Refleksja i dystans do siebie

Teatr „Pod Lupą”

Cezary Strąkowski

str. 96

Na Żubardzkiej

Teatr „Pracownia”

Piotr Zawłocki

str. 102

Sztuka jest baśnią

Teatr „PUck”

Monika Wąsik

str. 108

Niedokończona improwizacja

Teatr imienia Róży Van Der Blaast

Jadwiga Janik

str. 114

Totalny happening

Studio Teatralne „Słup”

Małgorzata Wysocka

str. 124

Szkoła

rozbudzanej wyobraźni

Grupa Teatralna „Apeiron”

pierwsze kolumny

W kulturowym, społecznym i emocjonalnym procesie rozwoju młodego człowieka niezwykle istotnym elementem jest odpowiednie wykorzystywanie wolnego czasu pozaszkolnego. Czas ten oraz forma jego spędzania pełni fundamentalną funkcję modelującą psychikę nastolatka, równoległe z jego edukacją szkolną. Trzeba więc zadać sobie pytanie: jak ten wolny czas właściwie wykorzystać, ażeby posiadał czynny element dydaktyczny, a jednocześnie pozwalał młodej osobie na odpoczynek i „odetchnięcie” od aktywności kojarzącej się ze szkołą i cyfrowym systemem oceniania?

Doskonałym środkiem jest działanie jednocześnie relaksujące, z drugiej zaś strony korzystające z obfitych zasobów energii młodych ludzi. Idealnym zaś rozwiązaniem stają się takie, które przy okazji pokazuje świat funkcjonujący na zgoła innych zasadach, niż ten szkolny i domowy. Jedną z takich szans integracji pozaszkolnej przynosi idea teatru młodzieżowego.

Zasługującym na uwagę reprezentantem teatru młodych adeptów sztuki jest mieszczący się w gmachu Pałacu Młodzieży im. Juliana Tuwima Teatr „Apeiron”. Jego nietypowa, grecka nazwa pochodzi od filozoficznego określenia bezgranicznej, wiecznej pramaterii, będącej elementarnym tworzywem i praszubstancją rozpoczynającą serię rzeczy i zjawisk, pierwiastkiem, z którego następnie rozwinęła się przyroda. Teatr „Apeiron” zainicjował swoją działalność w 2004 r., a pomysłodawczynią koncepcji scenicznej grupy i reżyserem została Jowita Popow, zawodowa aktorka, absolwentka łódzkiej Filmówki. To ona wprowadza liczącą dziesięć osób grupę ludzi w wieku gimnazjalnym i licealnym w arkana sztuki aktorskiej. Na odbywających się dwa razy w tygodniu zajęciach Jowita Popow doskonali warsztat aktorski swoich podopiecznych. Młodzi ludzie zaczynają od podstaw: doskonałą aparat mowy, ćwiczą oddech i impostację i pod wpływem instruktorki uczą się umiejętności dostrzegania istoty zjawisk i ich artykulacji za pomocą form metaforycznych. Kolejnym stadium pracy jest nauka sztuki wyrażania uczuć i nastrojów oraz rozbudzanie wyobraźni opartej na skojarzeniach. Kiedy ten etap zostanie pokonany, grupa przystępuje do prób realizacji form scenicznych.

Do tej pory „Apeiron” opierał swoje spektakle na koncepcji teatru ruchu. Kluczową rolę odgrywały w przedstawieniach działania fizyczne, w niewielkim



zaś stopniu wykorzystywano słowo. Nie można jednak zamykać „Apeironu” w sztywnej ramie klasyfikacyjnej, gdyż – jak podkreśla reżyserka – grupa wciąż się zmienia, a pomysły na realizację przedstawień ewoluują. Przekształceniom podlega także skład grupy – każda nowo przyjęta osoba wnosi dużo zdrowego dystansu do zgranego już zespołu.

Teatr ma za sobą realizację czterech spektakli, co daje wynik powstawania jednej sztuki w czasie roku. Są to scenariusze pisane od początku do końca przez grupę, posiłkującą się i korzystającą z gotowych już dramatów, bądź prozy. Specjalizacją „Apeironu” są krótkie formy teatralne, trwające nie dłużej niż 35 minut. Dotychczasowe przedstawienia grupy to: *Powidoki* (czerwiec 2004 roku), *Czas i bezczas* (grudzień 2005 roku), *Historia jednej miłości* (czerwiec 2006 roku) oraz *Błaganie* (grudzień 2007 roku).

Powidoki to kompilacja tekstów zaczerpniętych z *Parawanów* Jeana Geneta. Przedstawienie sprowadzało się do poszukiwań odpowiedzi na pytanie: czy istnieje jakaś wyraźna granica pomiędzy życiem a śmiercią oraz dobrem a złem? Grupa miała rozwikłać zagadkę tajemnicy przejścia pomiędzy światem rzeczy materialnych, a rzeczywistością spraw eterycznych.

Spektakl *Czas i bezczas* kontynuował ten temat. Wyłonił się on w kształcie montażu poetyckiego, opartego na metafizycznych wierszach Bolesława Leśmiana. Ta mała forma teatralna stanowiła refleksję na temat kruchości ludzkiego życia i tego, co się z człowiekiem dzieje po przejściu w inny wymiar, do sfery ducha.

Rok 2006 zaowocował scenariuszem napisanym przez uczestników warsztatu, będącym kompilacją tekstów Williama Blake’a, Edwarda Stachury i Ericha

Fromma. Przedstawienie to odcinało się swoją tematyką od poprzednich prezentacji „Apeironu”. Przywołany został wątek miłości jako szczególnej wartości w dzisiejszym świecie. Spektakl nosił nazwę *Historia jednej miłości* i stanowił opowieść o poszukiwaniu głębokiego uczucia w rzeczywistości pełnej pośpiechu, w której brakuje czasu, ażeby się zatrzymać i dostrzec drugiego człowieka i utworzyć bliską relację pomiędzy kobietą a mężczyzną. „Apeiron”, posługując się formą opartą przede wszystkim na teatrze ruchu i obrazu, zadaje pytanie, czy czasem miłość nie jest dla współczesnego człowieka czymś anachronicznym i nudnym.

Najnowszy projekt teatru nosi tytuł *Blaganie*. To adaptacja prozy Tadeusza Różewicza, która opowiada historię człowieka dotkniętego nieuleczalną chorobą, mówi o rozpacz i samotności oraz oczekiwaniu na kogoś, kto będzie chciał z nim być w ostatnich chwilach życia. Spektaklem tym teatr włączył się do Światowego Dnia Walki z AIDS. Obecnie „Apeiron” tworzy scenariusz do nowej sztuki. Spektakl będzie dłuższy, bo ma trwać godzinę. Jowita Popow zaproponowała młodzieży pracę nad tekstem Juliusza Słowackiego. Premiera planowana jest na Dzień Teatru w 2008 roku.

Działalność teatralna Pałacu Młodzieży jest znakomitym sposobem na wypełnienie wolnego czasu dla młodych ludzi. W ogólnym ujęciu, jego celem jest szeroko rozumiana edukacja. „Apeiron” stymuluje rozwój osobisty aktorów, który odbywa się na poziomie wrażliwości, możliwości wyrażania ekspresji, doskonalenia wszelkich technik wymowy, jak również spełnia swoją funkcję terapeutyczną poprzez „otwieranie się” uczestników, pozbywanie ich kompleksów, uczenie akceptacji siebie i drugiego człowieka. Jowita Popow przekonuje, iż fantastycznym doświadczeniem jest obserwowanie, jak osoby ciche i zamknięte w sobie, pod wpływem zajęć rozwijają się i zaczynają „kwitnąć”.

pierwsze kolumny



Obcowanie ze sztuką jest cenną i kształcącą alternatywą dla popularnych sposobów spędzania wolnego czasu, takich jak gry komputerowe czy telewizja. Co więcej, spotkania grupy mają również charakter kursów przygotowujących do egzaminów na studia aktorskie. Są to rzetelnie prowadzone lekcje, po których już kilku osobom współpracującym z „Apeironem” udało się wejść na profesjonalną drogę kształcenia aktorskiego.

Rozmowa z Jowitą Popow, twórczynią Grupy Teatralnej „Apeiron”.

*– Czy ma pani konkretną wizję kształtowania tej grupy?
Czy prowadzi ją pani w określonym programowo kierunku?*

– Moja osobista wizja tego teatru dopiero zaczyna się kształtować. Sposób uzewnętrzniania się zbiorowej formy naszych działań artystycznych nie ma skryształowanej postaci, czy określonego rysu, ma raczej charakter fluktuacyjny. W toku żmudnych prób natrafiamy na konwencje coraz to lepiej potrafiące eksponować fascynacje tej młodzieży, ale na dłużej nie zostajemy przy żadnej z nich. W prowadzeniu teatru staram się trzymać zasady, że forma musi się cały czas zmieniać, bo inaczej staje się martwa, a jej wartość symboliczna się wypala. Dlatego grupa na drodze poszukiwań nieustannie wchodzi w nowe kształty teatralnego istnienia. Oscylujemy między teatrem nasyconym manicheistyczną duchowością, a teatrem chrześcijańskim wykorzystywanym do ewangelizacji. Sądzę, że w przyszłości nasze spektakle mogą być także zaproszeniami do wspólnej modlitwy. Byłoby to w ramach poszukiwań różnych form teatralnego misterium.

*– Pani adepci wynoszą z tych zajęć wiele elementów
edukacyjnych, są uczeni czynnego uczestnictwa w kulturze.
A co pani jako zawodowa aktorka czerpie z kontaktów z młodymi
ludźmi?*

– Radość z tego, że się rozwijają, że zostaje w nich cząstka mnie. Satysfakcja z tego, że moja dłoń odcisnęła swoje piętno na ich artystycznych początkach. Pokazuję im, jak można twórczo spędzać czas, jak aktywnie uczestniczyć w recepcji kultury. Nie chce być w tym miejscu opacznie rozumiana, że chcę kształtować młodzież na swoje podobieństwo. To nie jest moja rola. Nie chcę też określać się mianem reżysera, bo z uczestnikami tych warsztatów egzystuję na stopie przyjacielskiej. Zwracamy



się do siebie po imieniu, rezygnując z form grzecznościowych, które w swej istocie zwiększają tylko dystans społeczny. Najważniejsze dla mnie, jako inicjatora kolejnych działań artystycznych, jest to, żeby moi aktorzy znaleźli w sobie swoją wewnętrzną prawdę i w przyszłości zmierzali w kierunku jej uzewnętrzniania dla dzielenia się nią z odbiorcami sztuki. Mam nadzieję, że moja działalność odwodzi ich choć w części od ludyzmu, jaki proponuje w formie wysoce zwulgaryzowanej współczesna kultura masowa. Nie ukrywam, że daje mi to wiele satysfakcji i przyjemności.

Niezwykłą radość daje mi też dzielenie się z nimi nowymi ćwiczeniami, umiejętnościami, jakie wynoszę ze swojego uczestnictwa w parateatralnych działaniach w Centrum Grotowskiego.

– Jak określiłaby pani swoją funkcję w tej grupie wrażliwych młodych ludzi?

– Przede wszystkim jestem nauczycielem-instruktorem. Myślę, że mam też zadatki na bycie człowiekiem-orkiestrą, gdyż oprócz wprowadzania młodych ludzi w arkana sztuki teatralnej, sama tworzę scenografię, czasem zajmuję się też muzyką.

– Czy oprócz specjalności aktorskiej, ma pani za sobą szkolenia reżyserskie?

– Tak, ponieważ uczestniczyłam w kursach organizowanych przez Wojewódzki Ośrodek Doskonalenia Nauczycieli. Były one prowadzone przez profesjonalnych reżyserów, na wysokim poziomie rzetelności warsztatowej.

– Jak znalazła się pani w tej sferze kultury, której istotą jest kształtowanie młodych ludzi do pracy artystycznej?

– Moja droga zaczęła się w PWSFTviT na wydziale aktorskim, jednakże teatrem interesowałam się już dużo wcześniej. Co ciekawe, moje pierwsze plany zawodowe były skierowane w stronę medycyny, lecz ten pomysł nie wypalił. Muszę z przykrością przyznać, że organizacja toku studiów, czy swoisty klimat, jaki panował wówczas w Filmówce, rozczerował mnie. Może dlatego, że przed pójściem na te studia miałam wyidealizowany obraz teatru jako instytucji, która odrywa ludzi od codzienności i proponuje im magię sztuki. W aktorze widziałam uduchowioną personę wprowadzającą publiczność w inną rzeczywistość, a w szkole okazało się, że mój obraz stoi w ostrym konflikcie ze stanem faktycznym. Po latach udało mi się spojrzeć na to wszystko inaczej, bo przecież oprócz pewnych niesmaków są też i pozytywne wspomnienia związane z atmosferą studiowania. Dobrze wspominam kadrę dydaktyczną, która potrafiła być dla nas bardzo surowa i wymagająca, ale byłam świadoma tego, że poświęcenia muszą kiedyś zaowocować i działać na korzyść mojego artystycznego rozwoju. Jak się okazało, nie pomyliłam się w moich przypuszczeniach, bo już na trzecim roku zaczęłam współpracę z Teatrem Studyjnym i innymi łódzkimi teatrami repertuarowymi. Po studiach współpracowałam z Teatrem Nowym i Teatrem Muzycznym, jednakże to nasze wspólne koegzystowanie nie trwało zbyt długo. Godziło ono w moje przekonania, co do wizji teatru w ogóle, który w moich oczach nie może iść nurtem instytucjonalnym, tylko trzymać się obrzeży awangardy i nurtów parateatralnych. Jak mawiała moja pani profesor: *Jowita, ty to nigdy nie lubiłaś po bożemu, jak to Stanisławski nakazywał*. W szkole lubiłam iść pod prąd. Robiłam coś innego, czasem nawet kontrowersyjnego, często nierozumianego przez profesorów, którzy są tak przesiąknięci teatrem repertuarowym, że nie mogą wyjść poza schematy myślenia o sztuce i nie potrafią dostrzec czegoś dobrego w czymś odmiennym od standardów. Moje prawdziwe uczestnictwo w kulturze zaczęło się od warsztatów z Reną Mirecką, aktorką Jerzego Grotowskiego,

oraz od spotkań z grupami międzynarodowymi, które miały charakter warsztatowy, laboratoryjny. Dziś taka forma uczestnictwa w kulturze jest mi najbliższa, a moim marzeniem na przyszłość jest wzięcie udziału w obchodach rocznicy Jerzego Grotowskiego, które mają się odbyć w 2009 roku.

– Przechodząc do spraw bardziej ogólnych, jaki pani zdaniem powinien być teatr awangardowy?

– Teatr awangardowy musi mówić prawdę. Każdy reżyser awangardowy powinien opowiadać historie o własnych światach w sposób prawdziwy dla siebie, bo ma być mistrzem wewnętrznej szczerości.

– Czy to znaczy, że teatr awangardowy powinien relacjonować indywidualne wyobrażenia rzeczywistości, czy odnosić się do prawdy dnia codziennego?

– Nie jestem zwolenniczką pokazywania szarej rzeczywistości w teatrze, mam ją na co dzień! Teatr ma być miejscem, które ma nas oderwać od powtarzalnych sekwencji powszedniego dnia. Ma nas przenosić do innej formy wcielenia rzeczywistości, tam, gdzie niepodzielnie rządzi idea, muzyka, duchowość, a uczestnictwo w sztuce w swoim typie idealnym jest jak rytuał religijny skracający dystans do Boskiej Istoty. Tematem awangardy jest coś ładniejszego niż to, co świat ma nam do zaoferowania na co dzień. Coś, co upaja naszą wrażliwość, coś, co daje siłę do walki z każdym dniem.

– Czy przedstawienia „Apeironu” potrafią już wskazać, jak najlepiej zmagać się z tą mizérią codzienności?

– Myślę, że dla młodych ludzi każda próba przełożenia swego potencjału, swojej wrażliwości i naiwności na twórczą ekspresję jest pomysłem na indywidualne zwycięstwo. Dlatego także moja, raczej idealistyczna, wizja sztuki napędnia mnie optymizmem podczas zmagania się z bezapelacyjnym charakterem tej codzienności, w której przychodzi nam realizować nasze plany i nadzieje.

*Rozmawiał: Michał Świdorski
– student socjologii UŁ*

Zdjęcia pochodzą z archiwum Pałacu Młodzieży.

Od Gardzienic do Łodzi

Stowarzyszenie Teatralne „Chorea”

Stowarzyszenie Teatralne „Chorea” powstało w roku 2004 z połączenia „Orkiestry Antycznej” Tomasza Rodowicza i Macieja Rychłego z „Tańcami Labiryntu” Doroty Porowskiej i Elżbiety Rojek. „Chorea” ma w swoim dorobku następujące spektakle: *Muzyka i ruch Antycznej Grecji, Hode Galatan, Tezeusz w labiryncie, Po ptakach, Taniec lasu, Bakchus, Wiatr w sosnach, Szczeżli, Śpiewy Eurypidesa, Odpoczywanie.*

Rozmowa z Tomaszem Rodowiczem, prezesem ST „Chorea”.

– Jak „Chorea” czuje się w Łodzi? Czy udało się wam już zdomować w nowym miejscu?

– Spotkała nas bardzo wyjątkowa sytuacja, że mogliśmy zaczynać od początku w bardzo dogodnych warunkach, a Łódź zaproponowała nam warunki, których gdzie indziej nie chciano nam dać. Radni, miasto, prezydent zawierzili nam jako pewnego rodzaju zjawisku. Nie tylko dzięki naszym sukcesom poza granicami kraju i tradycji za nami stojącej od Grotowskiego poprzez Gardzienice, a także zapalowi ludzi, którzy postanowili właśnie tu pracować. Jest to więc na mapie Polski bardzo wyjątkowe wydarzenie. I to, że udało się w tak krótkim czasie powołać instytucję, to już jest rekordem i przejdzie do historii. Nie znam – a bardzo bym chciał poznać – krótszej historii powołania nowej placówki kultury. Było to zrobione błyskawicznie, z wiarą i przekonaniem. I trzeba to podkreślić, że takich warunków nam nikt nie zaproponował. Ani Wrocław, ani Warszawa, gdzie wcześniej prowadziłem rozmowy. Tym bardziej przekonało mnie to o dynamice i potencji tego miasta. Ale w tym dobrym początku jest też pewna pułapka. Chcąc realizować w pełni projekty artystyczne i edukacyjne w tym mieście, powinienem mieć na miejscu minimalny skład dwunastu osób. Mam w tej chwili cztery osoby. Pozostali są gotowi przeprowadzić się do Łodzi, ale nie mamy na to środków. Dojeżdżają z odległych miast na wszystkie próby i spektakle. Nie mamy

też sali teatralnej z wyposażeniem, w której moglibyśmy grać nasz obecny repertuar. Perspektywa remontu jednej z hal fabrycznych jest, ale odległa. Mimo entuzjazmu i twórczego zapału sytuacja ta grozi rozpadem zespołu. Praca wyrывkowa od zjazdu do zjazdu, od projektu do projektu w dalszej perspektywie jest zabójcza. Spektakle, które gramy, wymagają wysokiej predyspozycji fizycznej i ciągłej pracy. W perspektywie najbliższego roku musimy ten problem rozwiązać.

– *Co w takim razie udało się zrobić w ciągu minionego roku?*

– Udało się powołać cykliczne spotkania wtorkowe w Fabryce Sztuki, która została stworzona po to, żeby „Chorea” mogła realizować z „Łódź Art Center” program artystyczno-edukacyjny dla miasta. Za każdym razem są to inne, niepowtarzalne wydarzenia. Miewają one charakter raz bardziej edukacyjny, innym razem tylko artystyczny. Raz są to opowieści, kiedy indziej projekcje, dyskusje i warsztaty teatralne.

– *To jest wątek, dla wielu osób szczególnie ciekawy.
Czy są jakieś plany powołania przy „Chorei” nowej grupy
z rodowodem już tylko łódzkim?*

– Nie ma konkretnych planów. Ważne, żeby sposób pracy był na tyle cykliczny, rozwojowy, silny i dynamiczny, aby mógł wygenerować grupę ludzi, którzy mogliby pracować tu na miejscu. To się okaże, ponieważ jest to proces żywy, on będzie się formował sam. Jeżeli się wykreuje taka silna, kreatywna grupa, to wtedy od razu będzie można myśleć o budowaniu systematyczności spotkań. Chcemy też wchodzić w miasto, tak jak robiliśmy to do tej pory. Takie „Manewry Patriotyczne” i inne tego typu działania artystyczne, które by zawierały rodzaj rozmowy z tradycją, z wybitnymi twórcami, dramaturgami, można byłoby skonfrontować z ulicą Łodzi. Jakies teksty, słowa, idee przenieść między domy tego miasta i włączać w to młódzież, która być może Słowackiego, Mickiewicza czy Wyspiańskiego będzie inaczej czytała, jeśli będzie mogła ich zaśpiewać, wykrzyzczeć, wyskandować ludziom na ulicy. W przyszłości też chcemy powołać coś w rodzaju nieformalnej szkoły muzyczno-teatralnej, która opierałaby się na systematycznych zajęciach, otwierając perspektywę twórczą. Nie chodzi tu o uzyskanie papieru, tylko o kwalifikacje. Myślimy teraz o działaniach międzykulturowych; sprowadzaniu artystów, muzyków, którzy mogliby w nich uczestniczyć i podzielić się swoim doświadczeniem i skonfrontować je ze współczesnością. Jednym z takich dużych projektów w 2008 r. są „Psalm Świata”. To wydarzenie pozwoliłoby wyśpiewać wszystkie psalmy w różnych językach i z różnych tradycji. Najpierw trzeba by odwiedzić różne miejsca, sprowadzić ludzi, zrobić z nimi wspólną akcję, a potem zaprezentować to szerokiej publiczności po to, żeby te pięć, sześć godzin – bo tyle trwa wykonanie wszystkich psalmów – mogło zająć całą noc. To jest wielki projekt i mam nadzieję, że

uda nam się zdobyć środki na jego realizację. Wydaje mi się, że to ciekawa i mocna propozycja, takie sięgnięcie do tradycji starotestamentowej.

– Wasza nazwa odwołuje się jednak do innej tradycji. „Chorea” to starożytna Grecja, to antyk...

– Chciałbym, żeby antyk był dla nas drogą i sposobem myślenia o teatrze współczesnym. *Chorea* – zasada dotycząca funkcjonowania chóru greckiego – jest po prostu dla mnie i dla naszego teatru najważniejsza. Określa wszystkie możliwe środki wyrazu, jak operowanie tekstem, ruchem, śpiewem, muzyką, tańcem, gestem – to wszystko jako jedność. W trakcie rozwoju cywilizacji to się rozczłonkowało, dzieląc się na osobne gatunki, jak balet, opera i teatr dramatyczny. Te drogi, które się kiedyś rozeszły, teraz może zbliżają się znowu do siebie. Szukamy zatem czegoś, co by połączyło te trzy gatunki w metodzie pracy.

– Chodzi o aktora?

– Tak, ale także i o teatr. Nie chodzi tutaj o środki techniczne, rozbudowane konstrukcje, scenografie, technologie, czy projekcje, tylko o to, żeby wszystko się znalazło w wyrazie aktora lub grupy aktorów na scenie. Nie odrzucając żadnych wysokich technologii i ich używania, to wszystko jest drugorzędne wobec tego pierwotnego zjawiska, jakim jest aktor. Między aktorami a widzami musi nastąpić spotkanie – totalnie, mocno, prawdziwie i czysto.

– Spotkanie aktorów z widzami?

– Tak, to jest ten rodzaj żywego spotkania, kiedy opowiada się jakąś historię, używając jakiegoś języka, żeby przekazać określony komunikat, kiedy się zadaje jakieś pytanie w sposób mniej lub bardziej abstrakcyjny, bardziej dosłowny lub poetycki. To są trudne pytania i nie zawsze ostateczne uzasadnienie religijne, społeczne, czy jakiegokolwiek inne jest satysfakcjonujące. Chodzi o to, żeby zrobić pewnego rodzaju założenie, które nie jest ani tanią publicystyką, ani kabaretem, ani śpiewogrą, ani rodzajem zabawowego spędzania czasu, tylko stawianiem wyzwań, które pozwolą przekroczyć własne ograniczenia i pokazać widzowi pewne przestrzenie do wspólnego spenetrowania.

– To jakie jest zadanie teatru?

– Zadaniem teatru nie jest zadawanie samych pytań, jak również z drugiej strony nie jest nim moralistyka. Chyba jest nim próba określenia tej przestrzeni, tej szerokiej odpowiedzi, szkicu na temat: kim tak naprawdę jesteśmy? Co w nas



jasnego i ciemnego tworzy tę wspaniałą konstrukcję, jaką jest człowiek? Jeżeli się nie postawi tego problemu ideologicznie, tylko metodologicznie, czyli nie teza, którą się chce za wszelką cenę udowodnić, a raczej sposób – jak nie oszukiwać, jak budować siłę wyrazu, która wciąga widza, zabiera w jakąś przestrzeń, aby poczuł się on trochę mądrzejszym – to jest to już bardzo dużo.

– Wracając do pytania o antyk...

– Antyk jest tutaj bardzo dobrym pretekstem. Nie zamierzamy ani rekonstruować teatru antycznego, ani odtwarzać tamtych historii, wydarzeń i rytuałów, ani tamtego życia. To byłby absurd. Żyjemy w epoce postindustrialnej i informatycznej. Istnieje już pokolenie, czy część tego nowego pokolenia, która woli funkcjonować w rzeczywistości wirtualnej, a realną traktuje jako zło konieczne. Następuje głębokie przewartościowanie sposobu życia, myślenia, funkcjonowania wyobraźni i komunikacji. Nie mamy dystansu do tego, bo to się dzieje z roku na rok, to jest okres ostatnich dziesięciu lat. Jeżeli chce się obejrzeć coś w czym się tkwi teraz, lub w czym jesteśmy tutaj, to trzeba gdzieś albo zrobić krok w bok, albo do tyłu, albo umieć wziąć w nawias to wszystko i spojrzeć z jakiejś innej perspektywy. I antyk daje taką perspektywę, bardzo ciekawą, daje bardzo dobre odbicie od tego, co jest dzisiaj. Oczywiście nikt nie będzie udawał starożytnych Greków. Ale perspektywa antyku jest zdrowa, ponieważ w tamtej cywilizacji zawierały się wszystkie elementy, wobec których stał człowiek. Wobec Boga, sił przyrody, wobec przeznaczenia, pogubienia, wobec emocji, konfliktów z sobą samym, z otoczeniem, kary, odpowiedzialności – indywidualnej i zbiorowej. W tej chwili to zderzenie fundamentalnego islamu i kruszącego się chrześcijaństwa, zindywidualizowanego, osłabionego, czy konsumpcyjnego jest bardzo ważnym iskrzeniem. Myślę, że perspektywą dla „Chorei” jest tworzenie nowych sposobów komunikacji w teatrze i nowego języka dla teatru, który byłby językiem współczesnym, przede wszystkim docierającym do ludzi młodych. Ponieważ nadzieją i zadaniem dla teatru jest to, co teraz nasza cywilizacja przechodzi, bo nie jest to ani ewolucja, ani rewolucja, tylko jakby uskoki tektoniczne, niespodziewanie pojawiające się na różnych poziomach. Dlatego myślę, że ten antyk jest dobrym pretekstem dla analizowania tego zjawiska. Myślę, że finałem tego zmagania się będą *Bachantki Eurypidesa*, które chcę zacząć robić w przyszłym roku. Zobaczymy, kiedy się uda je skończyć.

– Czy „Chorea” nie przeszła już drogi odejścia od antyku?
„Śpiewy Eurypidesa” bardzo się różnią od tego, co robiła
„Orkiestra Antyczna” i „Tańce Labiryntu”.

– Mam nadzieję, że się bardzo różnią. To dobrze, że nie powtarzamy się, a po trzech latach można tę różnicę wyłowić. To był początek – pierwszy odruch



artystyczny po wyjściu z Gardzienic. Wcześniej to było *Hode Galatan* we współpracy z Earthfall, które było spektaklem zmontowanym błyskawicznie, w niezwykle krótkim, żywiołowym procesie. To było dla mnie takie przebudzenie jeszcze w Gardzienicach. Ale jako „Chorea”, pierwszy był *Tezeusz w labiryncie*, później było – *Po ptakach* (*After the birds*) również w koprodukcji z Earthfall. Sięgnęliśmy po Arystofanesa. Z tej komedii zostało niewiele, jeśli chodzi o śmiech, ale i u Arystofanesa też było go niewiele i to był raczej gorzki i ironiczny śmiech – w końcu pisał tę komedię w czasach, kiedy Ateny były w ogromnym kryzysie, po kilku wojnach, kiedy i korupcja i rozpad społeczny były zaawansowane – stąd ucieczka do utopijnego raj. Gdy w Nałęczowie pracowaliśmy nad *Po ptakach* dotarło do nas, że w Londynie wybuchła seria bomb. Nie można było na to nie zareagować i to weszło do spektaklu na samym końcu, jako sygnał, cień, zadr. Jest to więc spektakl właściwie wręcz dramatyczny. Krytykę społeczeństwa, którą Arystofanes zawarł w swoim dramacie, sprowadziliśmy do kryzysu najniższej jednostki społecznej, czyli tego, co jest związkiem kobiety i mężczyzny, małżeństwem, parą. Trzeci etap to sięgnięcie po Bachantki, czyli wątek Dionizosa, który wkracza w rzeczywistość dzisiejszą, współczesną. Rzecz się dzieje w tancbudzie, dziwnym, podejrzanym miejscu, gdzie jest jakieś niby-wesele i przychodzi obcy, który zaczyna emocjonalnie manipulować grupą ludzi. Podaje się za Boga, bo czy on jest Bogiem, czy nie jest, tego nie wiemy, jest bardzo podejrzaną postacią, ale nie udaje mu się zmanipulować tych ludzi. Pyta: czego chcecie wy, którzy ciągle pragniecie nowych dóbr, nowego kupowania, sięgacie po swoje laptopy, telefony komórkowe, a ja żądam krwi...? To kim wy jesteście? Marnymi istotami. I jest to oskarżenie mocne, tylko, że nikogo to nie wzrusza. Ludzie schodzą ze sceny. Idą do swoich małych spraw i to jest pozytywny przekaz Bakchusa. Nie damy się zwariować, żaden wielki wódz, rewolucjonista, ideolog, który karze nam zabijać w imię wielkich spraw, nie będzie nami rządził. Zostaniemy sobą, choćby nie-dużymi ludźmi, ale zostaniemy ludźmi.

– Wspomniat pan o rozwoju, który nastąpił na przestrzeni ostatnich trzech lat.

– Drogą, czy środkiem jest poszukiwanie sposobu rozwijania się. Aktor, który tworzył *Tezeusza*, jest zupełnie inny niż ten, który tworzy *Śpiewy Eurypidesa*. Dla niego jest możliwe śpiewanie na ścianie, w ruchu, w bezruchu itd. Aktor musi działać w zbiorowości, ale i indywidualnie, musi umieć zachować dystans, a jednocześnie nie tracić poczucia humoru. Wiarogodność zyskuje się przez mieszanie formalne, wychodzenie z konwencji, po to, żeby móc spojrzeć na siebie oczami widza. Widz w tym momencie, nagle, razem z nami nabiera perspektywy do tego, co się dzieje i zaczyna nam wierzyć. Bez dotknięcia, bez poruszenia widza, teatr staje się pustym przekazem, pewnego rodzaju ideologicznie sformułowanym programem lub zabawą.

– *Wróćmy jeszcze na chwilę do początków, do Gardzienic.*

– Oczywiście, ta przygoda z antykiem i z teatrem w ogóle, zaczęła się w Gardzienicach, które zakładałem razem ze Staniewskim i grupą przyjaciół. Postanowiłem robić teatr po obejrzeniu w Warszawie *Apocalipsis cum figuris* Grotowskiego. W Gardzienicach, gdzie realizowałem się przez 27 lat, staraliśmy się stworzyć pewnego rodzaju grupę, która idzie własnym torem, bo się programowo wyizolowała. To, co było bardzo dobrym pomysłem na początek, przez jakieś pierwsze 10–15 lat, później już mnie uwierało, szczególnie, gdy zaczęło się już żyć w normalnym kraju, choć przemiany, których nie rozumiałem, zaczynały mnie niepokoić. Niepokoić w tym sensie, że nie wiedziałem, co się dzieje. Najbardziej właściwie było bolesne to, że zaczynałem nie rozumieć młodych ludzi, ich języka, muzyki, której słuchają. I wtedy przypominało mi się, że mój przyjaciel, Jan Kelus – bard i legenda polskiego podziemia – powiedział, że dopóty będziesz młody, dopóki będą wokół ciebie młodzi ludzie, jak zaczniesz tracić z nimi kontakt i będziesz się już obracał w kręgu rówieśników, to w zasadzie już się szybko starzejesz. Postanowiłem, że to jest najwyższy czas, żeby wydostać się do świata rzeczywistego i pracować. Tym bardziej, że dużo młodych ludzi szukało tego kontaktu, ale praca z nimi na miejscu, tam w Gardzienicach okazywała się coraz bardziej niewygodna, trudna i w jakiś sposób fałszywa. Dobrze jest mieć coś świeżego w zanadrzu i funkcjonować bez własnej legendy. To były powody, które złożyły się na to, że taką decyzję podjąłem, tym bardziej, że wspierali mnie ludzie, którzy tworzyli „Orkiestrę Antyczną”. Do tego pojawiła się grupa, działająca na podobnych zasadach – Doroty Porowskiej i Elżbiety Rojek – „Tańce Labiryntu”, która też miała kłopoty. Trochę zmuszeni, a trochę z własnego wyboru postanowiliśmy więc zaczynać od nowa. Nawet żałuję, że tak późno. Uważam, że można było tę decyzję podjąć co najmniej pięć lat wcześniej dla szukania nowego języka teatru, który jest dla ludzi młodych, żyjących w mieście i niezamierzających zmieniać tempa swego życia, twórczym pytaniem, kim są naprawdę.

– *I tak znów wracamy do Łodzi...*

– Wydawała mi się ta Łódź najszcześliwszym miastem. Miastem, które jest na początku swojej dynamiki rozwojowej, a nie jak Wrocław u jej szczytu. I ten potencjał ogromnie silny, jeśli chodzi o młodych ludzi. I swoisty głód na tego rodzaju działanie, który, jeśli się nie wyczerpie przez najbliższe lata, stworzy nową energię i nada jej właściwszy sens. Jeżeli oczywiście uda mi się ściągnąć cały zespół do Łodzi i będziemy mieli prawdziwą salę teatralną.

– *A co z pozalódzką działalnością „Chorei” w Srebrnej Górze i projektem „neTTheatre”, o którym ostatnio coraz głośniej?*

– W Srebrnej Górze, naszej filii, będzie powstawało w 2008 r. centrum informacji teatralnej. Chcielibyśmy mieć łączność i przekaz na cały świat różnych wydarzeń teatralnych, które będziemy powoływać sami i które będziemy za pomocą zaprzyjaźnionych i wartościowych zjawisk teatralnych sprowadzać do Srebrnej Góry i do Łodzi... Tak żeby nie zamienić teatru na Internet, tylko zachować przekaz informacji. Internet jest takim środkiem, który działa jako najszybszy, najpewniejszy sposób komunikowania się między ludźmi. Dostęp do niego jest właściwie już powszechny, przynajmniej w tej części świata i wydaje się, że on za chwilę ogarnie cały świat. Niewykorzystywanie tego jako pomostu, czy przewodu komunikacyjnego do zapraszania ludzi byłoby błędem. Internet i systemy komunikacyjne świata stały się częścią naszej świadomości i trzeba poprzez nie przekazywać informacje o sobie i tym, co jest w świecie najwartościowsze.

– A czy idea spotkania się w teatrze widza i aktora nie kłóci się z Internetem?

– Już mi ktoś zadał to pytanie. Nie, nie chodzi o zamienianie teatru na Internet, wręcz przeciwnie. W momencie, w którym robimy teatr i nie udaje się zaprosić nikogo poza grupą przyjaciół, a mamy świadomość, że chcielibyśmy się tym podzielić nie ze 150 ludźmi, ale z 5 tysiącami, to trzeba tę informację wysłać w świat. Myślę, że w tym natłoku informacyjnym, który, mam nadzieję, zostanie w przyszłości zastąpiony innym rodzajem technologii, będzie można o sobie wiele powiedzieć. Ważne, żeby nie dać się zepchnąć w niszę i nie dać sobie założyć knebla, tylko dlatego, że się nie uczestniczy w głupocie świata. Wykorzystać to, co jest wysoką technologią, obowiązującym dziś środkiem komunikacji ze światem i znaleźć sobie kanał przekazu do innych ludzi, którzy dzięki temu będą o sobie wiedzieć, że wartości warto kultywować, że coś takiego dzieje się w świecie, że warto w tym uczestniczyć i warto iść swoją drogą.

Tomasz Rodowicz – historyk filozofii, reżyser, aktor, muzyk. Współtwórca pierwszego w Polsce ośrodka socjoterapii dla młodzieży uzależnionej. Współpracował z Teatrem „Laboratorium” w latach 1974–1976. Współzałożyciel Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice”, współzałożyciel „Orkiestry Antycznej”, Prezes Stowarzyszenia Teatralnego „Chorea”.

Rozmowa z Pawłem Passinim, reżyserem.

– Skąd pomysł na coś tak przedziwnego jak „Manewry Patriotyczne”?

– To mi się wzięło z *Kordiana*. Robiłem go w Teatrze Polskim w Warszawie. Ściągnąłem tam np. Ignacego Gogolewskiego, był też Andrzej Pieczyński, choreografię przygotował Jarek Staniek, jeden z najlepszych choreografów w Polsce, muzykę stworzył Tomasz Gwinciński. Bardzo zróżnicowane pokoleniowo towarzystwo. Okazało się, że wszystkich strasznie inspirują te teksty emocjonalnie, ale nie poruszają w teatrze. I mam wrażenie, że z tą literaturą narodową jest tak, że jak aktor ze sceny zaczyna mówić tego *Kordiana*, to wszyscy mówią ble, ale potem nagle siadasz z kimś, pijesz herbatę z rumem i zaczynasz mu mówić monolog z *Kordiana* albo z *Dziadów* i okazuje się, że to działa, realnie działa. Jest w tym coś z Gombrowicza, ten mechanizm – jest mi wstyd. I wszystkim jest „wstydno”. Ale jak się robi np. nową aranżację, to okazuje się, że ludzie kochają te teksty, bo wszyscy je mają we łbie. Ja sobie ukulem taki termin, że jest coś takiego jak „kulturowe DNA” – coś, z czego jesteśmy zrobieni, co jest w podświadomości zbiorowej i teraz, czy chcesz, czy nie chcesz, to cię to dotyczy, kształtuje.

– Co jest takiego w polskiej klasyce, że młody reżyser wybiera ją zamiast tekstów pisanych współcześnie?

– Klasyka polska jest świetna! Uważam, że Wyspiański jest świetny, że Słowacki jest świetny, że Krasiński, który jest pokręcony, jest genialny w tym swoim pokręceniu i to na najwyższym europejskim poziomie. Co do Mickiewicza zawsze miałem obiekcje, ale na szczęście Mickiewicz ma wielu innych zwolenników. Kompletnie nieprzeczytany Schulz, który jest moim światem. Poza tym Wyspiański to jest taki twórca, któremu w ciemno można ufać. Nie ściemnia, zero kabotyństwa. To, za co ja kocham Wyspiańskiego, to jest *Wyzwolenie*. Ten dramat uczy myślenia na scenie. A Wyspiański to jeszcze wszystko palcem pokazuje – daje nam czytelny sygnał, czym działa. Gdyby nie to, nie byłoby pewnie Gombrowicza. Gombrowicz jest cały z Wyspiańskiego. To jest dla mnie następny król po Wyspiańskim. Jak to jest, że coś widać dopiero z dystansu? A skoro tak, to jak my powinniśmy tego dystansu w sobie samych szukać? W *Odpoczywaniu* na przykład wydobywamy taką kategorię – dzieci Wyspiańskiego i hasło „my, dzieci wyspy”. Zapytajmy, czy my nie jesteśmy dziećmi Wyspiańskiego? To jest jedna z niewielu wskazówek, jakie są nam dane.



– *My? Teraz? Sto lat po Wyspiańskim?*

– Tak, myślę, że tak. To jest cały czas ta sprawa drugiego pokolenia po gigantach. Norwidowy „późny wnuk” wydziubuje z bruku klawisze fortepianu Chopina... i zamieszcza ich zdjęcia w necie. Ale do czego to jemu jest potrzebne – nie wie.

– *Co w takim razie z prawdziwym „drugim pokoleniem”?*

– *pytam o „Odpoczywanie”.*

– *Z Odpoczywaniem* sprawa jest bardzo prosta. Powstało z dwóch impulsów: z zaskoczenia i zachwyty. Z zachwyty tym, co wprowadza Wyspiański przez obrazy dzieci, całym tematem dzieciństwa. Wprowadza dziecko z myślącą twarzą do kultury. To nie pojawia się nigdy przedtem. I one wszystkie pozornie odpoczywają, są w trakcie jakiejś drzemki – sjęsty. Ale jest coś poza tym – jak na obrazach van Gogha – niby świeci słońce i jest ciepło, ale słyszysz, że cykady tak krzyczą, że to jest na granicy ludzkiej wytrzymałości, że kolejnym krokiem jest szaleństwo. W momencie, w którym Wyspiański umiera, w życiu jego dzieci momentalnie kończy się idylla, a zaczyna tragedia. Po pierwsze, przyjeżdżają koledzy, przyjaciele, krewni i znajomi, i wszystko zabierają, wszystko, co należało do ojca. Następnie Teodor, najstarszy, dowiaduje się, że nie był tak naprawdę jego synem i trafia do domu wariatów. Dalej, dzieci zostają odbierane matce, bo ona rzekomo niedobrze je wychowuje. W następnym ruchu Helenkę

wysyłają do pensjonatu, do szkoły przyklasztornej w Szwajcarii. Ona się tam cały czas modli żeby wrócić – są listy. Potem Mietek zakochuje się w Żydówce, matka się nie zgadza na ślub, Mietek idzie na front – ginie. Potem Staszek idzie do szpitala dla obłąkanych, w którym spędza trzydzieści lat – w tym obie wojny – i żeni się z kobietą, którą tam poznaje. Trzydzieści lat w szpitalu psychiatrycznym! I to wszystko dotyczy tych samych słodkich dzieci z obrazów Wyspiańskiego. Po pierwsze jest tak, że ich ojciec nie jest opłakany; to jest nasz problem narodowy, że my mamy wszystkich nieopłakanych. W tradycji teatralnej najbardziej nieopłakany jest Grotowski i to jest problem tych wszystkich naśladowców Grotowskiego. Nikt nie powiedział: on odszedł, jego nie ma i my nie wiemy, co dalej. Bo tak naprawdę nikt nie wie.

– *Co to jest „neTTheatre”?*

– Teatr Internetowy to jest prowokacja. Po pierwsze to jest absolutnie nowy pomysł, wykorzystujący pewien ruch, który został kiedyś wykonany w Polsce, a ten ruch wykonał Teatr Telewizji. Kiedy powiedzieli tak: to, co tu się dzieje, to jest przed kamerami „na żywo”. I tak było przez jakiś czas i widzowie w to wierzyli. Teraz jest już montaż. Teraz Teatr Telewizji to jest kompletny margines, a kiedyś wszyscy go oglądali i to było święto. Generalnie teatr na tym polega, że dzieje się w jednym czasie i jest adresowany do ludzi, którzy chcą doświadczyć tej szczególnej współobecności. „NeTTheatre” to taka próba nazwania, określenia kategorii „sceny”, która już funkcjonuje w Internecie. A więc na przykład: ustawiamy aktora przed kamerą i mówimy, to teraz państwo będą wysyłać do ciebie maile ze wskazówkami, co masz robić. A państwu mówimy: on czeka na wskazówki. I on stoi i czeka na wiadomość. Mnie interesuje to, jak widz zaczyna wyciągać z ciemności dłoń i przesuwac ją na tamtą stronę. Bo dziś najczęściej widz nie jest już widzem Grotowskiego, który mógł siedzieć w scenografii, wewnątrz akcji. Widz się zrobił widzem kinowym, który się wycofuje, nie zgłasza swojego akcesu. Bo kiedyś, to można było być zanotowanym przez ubecję, że się poszło na pewne spektakle, na które nie powinno się pójść i to też było zgłaszanie swojego akcesu do sprawy. A dziś widz-użytkownik stał się potwornie anonimowy, bez twarzy. Kinowy widz ginie w ciemnościach. Chciałbym więc, żeby „neTTheatre” to był taki specyficzny label, pojawiający się w różnych kontekstach eksperymentalnego, doświadczalnego traktowania teatru.

– *Siedziba będzie w „Łódź Art Center”, czy w Srebrnej Górze?*

– W Srebrnej Górze, ale Srebrna to jest kolejna prowokacja, bo co tam znajdujemy? Największy budynek w centrum miasteczka – protestancki kościół z XIX wieku. Po wojnie przez 30 lat był tam dancing-burdel, w samym środku miasta – nie do pomyślenia. No i w tym byłym dancingu, w tym buduarze, w eks-kościelce, teraz

jest teatr – to jest cudowne, to jest czysty Gombrowicz. Potem nagle okazało się, że tam na wieży są serwery, jest niezły przesył danych, jest granica blisko: ciekawe rejony, niesamowite historie. Odsłaniamy taką nasyconą przestrzeń w tym sprofanowanym kościele, która stanie się teraz oczyszczoną przestrzenią teatralną z wirtualnym oknem na świat. Poezja.

– Na ile to jest powrót do tradycji Gardzienic, znów z miasta na prowincję, do jakiejś kościelnej przestrzeni?

– Nie, to jest raczej kontestacja tej tradycji. Gardzienice zajmują się kulturą tradycyjną, która wcześniej była nazywana kulturą ludową. I ta kultura miała być tym linkiem w stronę autentyzmu. W Srebrnej Górze autentyzm to jesteśmy my i to, co my przynosimy z całą naszą niefrasobliwością. Bycie tam jest związane przede wszystkim z higieną pracy, nie jesteś w mieście, gdzie czeka na ciebie milion billboardów i ten cały szum, który jest okropny dla praktykujących teatrów. My musimy samych siebie słyszeć – chociaż tyle. A tam, gdy wychodzisz na ulicę, czytając książkę – cały czas jesteś w tej książce. Nie wiem, jak dla aktorów, ale dla reżysera to jest na wagę złota. Ja się tam czuję świetnie.

– Jak dogadują się tak różniący się temperamentem ludzie jak Paweł Passini i Tomasz Rodowicz?

– Tomek Rodowicz, to jest mój wielki mistrz i – jestem dumny, że mogę to powiedzieć – przyjaciel. Chcę to podkreślić – to jest dla mnie postać emblematyczna. To jest jeden z niewielu ludzi, którym ja na tym łez padole ufam.

– A jak się czujesz w Łodzi? Odpowiada ci to miasto ze swoją specyfiką?

– Łódź działa na mnie bardzo mocno. Miałem historyka w liceum, który zabrał nas na pierwszą szkolną wycieczkę do wielkiego polskiego miasta, przez które nie przepływa rzeka i nie przechodzi kolej. Obejrzelśmy *Ziemię obiecaną* i on nas zabrał na miejsce akcji. Wysiedliśmy na dworcu i pokazał nam: proszę bardzo to jest główny dworzec w mieście, a nazywa się Łódź Fabryczna i tory kończą się w środku miasta. Żadna rzeka tu nie płynie, a paradoksalnie nazwa miasta jest od rzeki. I tak dalej. Do tego ten cały wątek z przecinaniem się szlaków, że Łódź jest tak pośrodku między Berlinem, Moskwą, Wiedniem. Dla mnie tutaj jest strasznie dużo związków i kontekstów. Tylko boję się jednej rzeczy – że znowu jest coś takiego w powietrzu, że szybko chce się to przehandlować. To, co się stało z „Manufakturą”, to jest jeden z przykładów. Największym budynkiem okazuje się być hipermarket. Naprawdę, są ogromne moż-

liwości w Łodzi. Ale gdyby w Warszawie było takie „Łódź Art Center”, to już wszyscy dawaliby na to pieniądze i miasto popisywałoby się, gdzie tylko można. Mnie w Łodzi jest dobrze, bo tu jest szansa na dobrą lokalność: coś się dzieje tu na miejscu i z drugiej strony nie jest zaściankowe. A poza tym w Łodzi publiczność jest hardcorowa. I wszyscy muzycy to mówią. W wielu miastach jest tak, że istnieje pewna wąska przestrzeń i jak się w niej zmieścisz – to jest jedwabście, a jak nie – ludzie pozostają obojętni. A w Łodzi wszystko jest czytelne od razu – albo się podoba, albo wyjazd. Nie da się ukryć, że teatr, który jest pogardzienicki, to jest post-postmodernizm.

– *Ale to działa w Łodzi...*

– I ja uważam, że to jest jedyne, co się liczy.

Paweł Passini – reżyser, muzyk. Studiował reżyserię w Akademii Teatralnej w Warszawie oraz w Akademii Praktyk Teatralnych w Gardzienicach i kulturoznawstwo oraz filozofię kultury na Uniwersytecie Warszawskim. Zdobywca nagrody głównej XXIX Opolskiego Festiwalu „Konfrontacje Klasyki” za reżyserię spektaklu *Kłątwa* wg St. Wyspiańskiego. Zdobywca Złotej Maski za najlepszy spektakl sezonu 2005/2006, za spektakl *Ifigenia w Aulidzie* wg Eurypidesa.

Rozmawiał: Arkadiusz Rogoziński
– student teatrologii UŁ
Zdjęcia: Tomasz Krukowski

Zdjęcia zostały zrobione 30 października 2007 roku w „Łódź Art Center”, w czasie próby otwartej *Po ptakach*.

Nieskończona amfilada

Grupa Teatralna „Dziewięćsił”

pierwsze kolumny

*Czy wiesz hołoto, kto jest twoim bohaterem? Twoim bohaterem, hołoto, jest Nuda przynosząca Nieszczęście. To najpotworniejszy wróg człowieka, zbrukany i plugawy Lewiatan, skalany rozpustą, bezecnymi gwałtami i krwią poetów – mówi bohater spektaklu Grupy Teatralnej „Dziewięćsił” z 1994 r. pt. *Słońce szyjo ścięta* wg Guillaume’a Apollinaire’a. Z tym właśnie wrogiem teatr walczy już od dwudziestu lat. Grając i wygrywając. Mierząc się z tekstem literackim, własnymi słabościami, ścierając widza z teatralną rzeczywistością i przenikając do niego z wartościami wyznawanymi przez mistrzów pióra, ale także przez samych twórców. Walczy z wszechobecną bylejąkością, dając dla niej alternatywę. Bo, jak mówi twórca „Dziewięćsiłu” – *teatr w odniesieniu do otaczającej rzeczywistości jest dzisiaj sam w sobie alternatywą.**

Teatr narodził się w jesienią 1987 roku w Bałuckim Ośrodku Kultury „Na Żubardkiej” jako Grupa Teatralna „Dziewięćsił”, przenosząc w 2000 r. działalność do Śródmiejskiego Forum Kultury i jednocześnie zmieniając nazwę na Grupę Teatralną „Dziewięćsił”. Początkowo funkcjonowała w ramach zajęć teatralnych, bez ambicji zmiany statusu. Nikt z ówczesnych uczestników kursu nie przypuszczał, że przerodzi się on w trwałe, teatralne działanie, które można obserwować w dzisiejszym kształcie. Sam Andrzej Czerny, kierownik i twórca grupy, mówi o niej jako o *rzeczy niezaplanowanej*, a doskonale określają początki – choć nie tylko – grupy, ostatnie słowa wypowiedziane w przedstawieniu pt. *Fasolka po bretońsku* Andre Bretona (1993) *Piękno jest w tym, co niespodziewane.*

Można je jednocześnie odnieść do założeń działania zespołu. Nie wydał on typowego manifestu, choć Andrzej Czerny skonstruował charakteryzującą jego teatr ideę jako zasadę amfilady. Mówi ona o przechodzeniu z pokoju do pokoju, z sali do sali, gdzie każdy kolejny pokój jest pewną niespodzianką; jest nieskończonym odkrywaniem nowego.

Andrzej Czerny – ukończył wydział filozoficzno-historyczny Uniwersytetu Łódzkiego oraz reżyserię teatralną. Zaczynał swoją działalność teatralną w uniwersyteckim teatrze studenckim; wspólnie ze Zdzisławem Hejdukiem i Ryszardem Bigosińskim założył i na początku współtworzył Teatr 77, później przez wiele lat był związany z nieistniejącym już Teatrem Ziemi Łódzkiej. Przez kilka lat pracował w Teatrze Lubuskim w Zielonej Górze, jednocześnie reżyse-

rując gościnnie w innych teatrach; współpracował z Teatrem Polskiego Radia. W 1987 r. podjął się prowadzenia zajęć teatralnych w Bałuckim Ośrodku Kultury, które dały początek istnieniu Grupy Teatralnej „Dziewięćsił”.

Od Apollinaire'a do Gałczyńskiego

Dla oddania tego, co dla członków grupy istotne, posługuje się ona w swoich zdarzeniach teatralnych literaturą, jak ją określa Czerny, najwyższego lotu – *żadnych śmieci literackich, żadnej bylejakości*. W swojej historii prezentowali na scenie spektakle oparte na twórczości Philipa Rotha, Guillaume'a Apollinaire'a, Michaiła Bułhakowa, Tadeusza Różewicza, Samuela Becketta, Brunona Schulza, Fiodora Dostojewskiego, Stanisława Ignacego Witkiewicza, Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, Franza Kafki i wielu innych mistrzów pióra. Ta właśnie podstawa wyróżniająca grupę spośród innych teatrów offowych, staje się niekiedy zarzutem pewnej konserwatywności repertuaru. Wyjście z dobrej literatury od początku stanowi o głównym nurcie działalności zespołu; jednak w żaden sposób go nie ogranicza. Świadczy o tym również zainteresowanie współczesną dramaturgią. Grupa w swoim dorobku ma realizacje spektakli opartych na tekstach laureatów konkursu prowadzonego przez Śródmiejskie Forum Kultury i Teatr 77 pn. „Projekt dramaturgiczny – My na progu nowego wieku”. W tym nurcie „Dziewięćsił” pokazał sztukę *Kefir* łódzkiego dramaturga Mateusza Sidora oraz *Tokowanie* – mono-





pierwsze kolumny

dram Rafała Lato. Aktor zespołu Marcin Wartalski, zrealizował przedstawienia autorskie wg własnych tekstów: *Trójkąt* i *Wariaci*.

Sięgając po prozę, zamierzeniem Czernego nigdy nie jest streszczanie książki na scenie. *W teatrze, jako sztuce autonomicznej, tekst służy skonstruowaniu spektaklu, przekazaniu istotnych treści zawartych w dziełach Bułhakowa czy Kafki* – mówi kierownik teatru. Adaptując dzieło nigdy nie używa oryginalnego tytułu, tłumacząc to „pewną przyzwoitością”, wynikającą właśnie z przeniesienia na scenę tylko tego, co najistotniejsze. Stąd *Opowieść o Mistrzu i Małgorzacie* czy *Urodziny Józefa K.*

Pasja

Tak jak w przypadku większości teatrów nieinstytucjonalnych, tak i w „Dziewięćsił”, tym, co motywuje do współtworzenia jest przede wszystkim pasja, chęć kreowania istotnych dla aktorów idei poprzez sztukę. Rekrutują się oni głównie spośród młodzieży

licealnej i studentów. Obecnie trzon zespołu stanowią ludzie związani z grupą od kilkunastu lat, którzy – mimo że są już po studiach i często pracują, niekoniecznie związani z teatrem i dziedziną kultury w ogóle – cały czas realizują przedstawienia. Jednocześnie prowadzona jest grupa adeptów, która dopiero zaczyna swoją przygodę z teatrem od działań i zajęć podstawowych. Później zazwyczaj z grupy adeptów, w miarę możliwości i w zależności od potrzeb, niektórzy przechodzą do tzw. zespołu zasadniczego. Ten organizacyjny podział również stanowi o specyfice teatru. Na początku jest etap nauki, sprawdzenia umiejętności, który może – bo nie zawsze jest tym zwieńczony – zaowocować zaistnieniem w spektaklu realizowanym przez doświadczonych aktorów. Zapobiega to z pewnością ewentualnemu dysonansowi, który mógłby wybrzmieć na scenie przy zgromadzeniu na niej aktorów z bardzo rozwiniętym warsztatem, i tych z niewielkim doświadczeniem. Pojawienie się na scenie nowych twarzy jest więc pewnego rodzaju awansem, którego nie wszyscy dostępują.



Teatralne dzieci

Działalność w „Dziewięcile” niewątpliwie kształtuje drogę życiową jej twórców. Są osoby, które skończyły szkoły teatralne, pracują w teatrach lub realizują inne działania artystyczne. Tomasz Boruszcak i Tomasz Lasota w tej chwili pracują w telewizji. Więzy, jakie się tworzą podczas wielu godzin spędzanych na próbach, na scenie, spajają na długo. Gdzie indziej, jeżeli nie w teatrze człowiek obnaża siebie tak dalece przed innymi. Godziny dyskusji, debat, wnikliwych analiz – przez pryzmat dramatów, powieści, postaci, docieranie do nieujawnionych jeszcze własnych emocji i możliwości, pokonywanie granic. Nawet chwilowe zetknięcie się z teatrem pozwala zasmakować w poznawaniu siebie. Poza oddziaływaniem na podopiecznych samego reżysera, wzajemnie oddziałują na siebie sami aktorzy – dzieląc się swoimi spostrzeżeniami, doświadczeniami, na temat tego, co przeczytali, zobaczyli w kinie czy w teatrze. Czerny określa swoją funkcję jako *dyskretne podsuszanie tego, co warto zobaczyć, przeczytać, czym się zainteresować*. Jego dobroczynny pedagogiczny wpływ jest niewątpliwym. Jak mówi Piotr Błaszczuk: *Andrzej nie tylko wychował pokaźne grono teatralnych dzieci, ukształtował naszą wrażliwość estetyczną, gusty i preferencje, ale także wywarł ogromny wpływ na to, kim każdy z nas jest dzisiaj*. Pozytywne oddziaływanie teatru pozostaje w ludziach na zawsze, także w tych, którzy przestają sztukę czynnie uprawiać. Nie do przecenienia okazują się być te *pewne wartości, których się gdzie indziej nie spotka, bardzo istotne w kształtowaniu się osobowości, w budowaniu sobie pewnej hierarchii pryncypiów*.

Śledząc obsadę kolejnych spektakli, nie trudno zauważyć jak dalece teatr Czernego uzależnił wielu spośród aktorów. Od niemal dwudziestu lat w „Dziewięcile” tworzą Adam Wrzesiński i Sebastian Kotliński. Nieco krótszą drogę przeszli Kinga Zajdel-Karasińska, Dorota Radzewicz, Piotr Błaszczuk i Marcin Wartalski. I to oni tworzą dzisiaj podstawowy skład grupy. Na przełomie dwóch dekad mocno zaznaczyli swój udział w teatrze również Tomasz Boruszcak i Tomasz Lasota. W sumie pod okiem Czernego z teatrem zetknęło się już ponad 70 osób.

Z drozdem w tle

Obok oryginalnego scenariusza istotna rola w przedstawieniach grupy przypada muzyce. Stanowiąca przez wiele lat silną stronę przedstawień, budująca dramaturgię, będąca integralną częścią każdego spektaklu. W tym zakresie do 2006 r. teatr współpracował z Barbarą Grive (wł. Drózd) i ceniąc jej ogromną wagę, ma nadzieję na przywrócenie tej współpracy w przyszłości. Aranżacje i kompozycje Grive w dużym stopniu określają styl i charakter spektakli, doskonale oddając atmosferę wykorzystywanej literatury. Muzyka „Dziewięcili” jest tak jednoznacznie kojarzona z tą osobą, że widzowie niekiedy przypisują jej stworzenie dzieł słyszanych w czasie spektaklu, a będących innego autorstwa.



De mode

Na swojej drodze twórczej zespół nie dąży do przypodobania się ogółowi. Są „niemodni z wyboru”. Są ponad tym. Ponad modami które się przetaczają przez teatr offowy. Stanowi to kolejny powód do stawiania zarzutów, że twórczość grupy zatrzymała się w miejscu. Ale „Dziewięćsił” po prostu realizuje taki teatr jaki uznają członkowie grupy. Czerny w swoich spektaklach stara się unikać obsceniczności i wulgarności, czyli tego co obecnie jest „trendy” w teatrze. Jedno niecenzuralne słowo padające ze sceny potrafi wywołać ogólne zdziwienie. Reżyser akceptuje istnienie nurtu nowych brutalistów, tego jak określa „mięsa na scenie”; świat jest też taki. Hołduje jednak potrzebie dostrzegania w świecie rzeczy dobrych, do których – nad czym ubolewa – dzisiaj nikt nie tęskni. Ceni siłę różnorodności – bo siła sztuki m.in. teatru tkwi właśnie w niej: w istnieniu rzeczy które się biorą z rynsztoka współczesnego świata, równoległe z tymi, które widzą jeszcze jakąś nadzieję, które dają nadzieję. Jego zdaniem jednak, niekwestionowaną potrzebę

dramaturgii, akcji, mierzenia się, można osiągnąć, niekoniecznie korzystając ze skrajnie drastycznych środków.

Po pierwsze człowiek

Dorobek teatru to już ponad 40 rozpraw na temat człowieka; jego lęków, obaw, nadziei, emocji. Ujmowane były nie tylko w typową formę teatralną, ale prezentowane również jako akcje happeningowe czy film. Na scenie operując środkami metafory poetyckiej, „Dziewięcisił” dotyka spraw uniwersalnych, stojąc na straży humanistycznych wartości. Cel, któremu służy rozwój świadomości teatralnej, warsztatu, własnego metajęzyka grupy to nawiązanie dialogu z widzem świadomym kontekstów literackich i kulturowych przedstawień. Na tym polega elitarność grupy i teatru jako medium estetycznego wyrafinowania, czego brak w teatrze – według Czernego – prowadzić może jedynie do degradacji tej dziedziny sztuki.

Spośród zrealizowanych przez grupę spektakli z wielką estymą i sentymentem wspominane są m.in. *Słońce szyje ścięta* na podstawie Guillaume’a Apollinaire’a, *Akt przerywany* wg Tadeusza Różewicza i szczególnie często wracający w rozmowach *Tunel*. Ostatnie przedstawienie zbudowane z twórczości wielu autorów, m.in. Beketta, Czechowa i Konwickiego, było krytycznym spojrzeniem na XX w., w którym *Wiśniowy Sad powaliły pily mechaniczne, a na jego miejscu urządzono parking*. Sugestywne porównanie schyłku ubiegłego wieku – przesiąkniętego egzystencjalnym niepokojem, lękiem, zagrożeniem – do tunelu, mrocznej czeluści z jednej strony, nadziei na światło na jego końcu z drugiej. Bohaterowie świadomi przemijania, zatracenia znaczenia jednostki w konsumpcyjnej rzeczywistości, ukazują jak dalece doświadczenia niweczące poczucie człowieczeństwa wpłynęły na moralną degenerację ludzi.

Łódzka rzecz

Teatr funkcjonuje w Łodzi już od dwudziestu lat. Zdaniem kierownika artystycznego miasto nie wychodzi jednak naprzeciw tego rodzaju działaniom. Dotkliwie odczuwana jest marginalizacja kultury, która wypierana ustępuje miejsca taniej sensacji. Znikome zainteresowanie ze strony mediów, brak informacji o tym, co się dzieje lub sprawozdanie jej do absolutnego minimum powoduje, że nawet potencjalnie zainteresowani mają problemy z odnalezieniem informacji o tym, co warto ich uwagi. Media zwyczajnie lekceważą sobie działalność pozaoficjalnego nurtu teatralnego, wywołując wśród niezależnych twórców odczucia przesiąknięte goryczą.

Funkcjonowanie teatru offowego od zawsze jednak trafiało na przeszkody, z którymi jednostki instytucjonalne nie musiały się zmagać. Wartością, którą ta forma wygrywa, jest samostanowienie o kierunku i funkcji własnych działań. „Dziewięcisił” wyznaczył sobie ambitny cel i konsekwentnie go realizuje. Jak wyobraża sobie przyszłość? *Dopóki steruję, będziemy płynęli aktualnym nurtem. Dopóki załoga chce tak płynąć, tak bę-*



dziemy płynęli – mówi Andrzej Czerny. Więc wiatru w żagle na drodze humanizowania ludzkości. Tego nigdy, szczególnie w dzisiejszych realiach, zbyt wiele.

Działalność Grupy Teatralnej „Dziewięcił”

Etiuda I 1987, *Posłuchaj Eddie* 1988, *Etiuda II* 1989, *Basiarek* 1990, *Tomasz Boruszcza live in concert* 1991, *Etiuda III* 1991, *W diamentowym blasku na niebie* 1992, *Pierś* 1992, *Fasolka po bretońsku* 1993, *Słońce szyjo ścięta* 1994, *Dzidek, rura i sens życia* 1994, *Jajo* 1995, *Mewa* 1995, *Listy z tamtej strony* 1995, *Akt przerywany* 1996, *Pompa mundi o amici* 1996, *Płynie gondola* 1997, *Tunel* 1997, *Może w końcu Łódź stanie się innym miastem* 1997, *Czas* 1997, *Trójkąt* 1998, *Rozmowy przy jasnym księżycu* 1998, *Ciepło-zimno* 1998, *Wariaci* 1999, *Gorzkie żale* 1999, *Kefir* 2000, *Świadkowie albo nasza mała stabilizacja* 2001, *Tokowanie* 2001, *Tockett* 2001, *Opowieść o Mistrzu i Małgorzacie* 2002, *ZDI-DKO-WIENIE* 2002, *Narkotyki – niemyte dusze* 2003, *Wjazd na wielorybie* 2003, *Czas nielegalny* 2004, *Sta(gna)cja* 2004, *Śmierć i spółka* 2005, *Urodziny Józefa K.* 2005, *Moskiewskie przypadki Ottona von F.* 2006, *W drodze* 2007, *Zapiski oficera Armii Czerwonej* 2007.

Barbara Gortat

Puls awangardy

Teatr Fabryczny



pierwsze kolumny

Teatr offowy, działający ze swej definicji poza obszarem instytucjonalnym, aby zapewnić sobie trwanie i artystyczną ciągłość, musi przede wszystkim zmierzyć się z kilkoma podstawowymi problemami. Pierwszy – to naturalna entropia wynikająca z charakterystycznego dla tej formy sztuki permanentnego braku środków materialnych. Drugi – to trudności związane z utrzymaniem w miarę stałego składu. Trzeci – to kłopoty z motywacją zespołu. Wydaje się, że offowość dla teatru oznacza właśnie nieuchronną przygodność. Ten status przewy-

ciążyć można bądź poprzez jego instytucjonalizację, bądź poprzez wymierne sukcesy artystyczne wynikające ze szczególnie jasno określonego profilu artystycznego, czyli innymi słowy „dorobienia” się własnego stylu. Teatr offowy jest bowiem przede wszystkim ideą estetyczną. Owszem, ulegającą zmianom w różnych konfiguracjach, ale przede wszystkim ideą, która wobec braku instytucjonalnego podłoża, staje się jednocześnie jego główną strukturą organizacyjną.

Kiedy w 2005 roku Marek Strąkowski i Mateusz Sidor zakładali Teatr Fabryczny, nie było inaczej. Fabryczny pomyślany był jako teatr, który charakteryzować miały trzy określenia: awangardowy, modernistyczny i ontologiczny. To właśnie potrzeba znalezienia nowej formy wyrazu dla nawiązania żywego kontaktu z rzeczywistością stała się motorem powstania przedsięwzięcia. Jak do tej pory zespół Strąkowskiego konsekwentnie realizuje swój program i to właśnie konsekwencja, pomimo nie zawsze dostatecznej zachęty ze strony krytyki i publiczności, jest – paradoksalnie – największym atutem Fabrycznego. Niewątpliwie jest to teatr odważny, często idący w poprzek podziałów współczesnych tendencji estetycznych. Stawia widza przed koniecznością zmierzenia się z trudną, często kontrowersyjną problematyką filozoficzną i społeczną. Na pewno więc Teatr Fabryczny nie jest sceną dla wszystkich; istotnie sam zespół liczy raczej na uwagę wąskiej, ale wiernej publiczności, która będzie potrafiła oswoić się z jego oryginalną estetyką.

Fabryczny rozpoczął swoją działalność w listopadzie 2005 roku od wystawienia polskiej prapremiery sztuki Rona Harta pod tytułem *Stolik na pięć osób*.

Dzisiaj, pomimo sporego zainteresowania premierą spektaklu, Marek Strąkowski raczej odżegnuje się od tamtego doświadczenia. W swoim myśleniu o rzemiośle scenicznym postanowił radykalnie odejść od klasycznego modelu aktorstwa, które nie ma być wcielaniem aktora w graną postać, ale daleko bardziej jej kreowaniem wynikającym z intelektualnego poznania podmiotu dramatu. Zgodnie ze znanym stwierdzeniem Meyerholda: *Nie ma pożytku z aktorów, którzy wiedzą, jak się ruszać, ale nie potrafią myśleć*. Stąd nieporozumienia z zawodowymi aktorkami *Stolika na pięć osób* i decyzja, by zacząć pracę z amatorami.

Po rozwiązaniu grupy profesjonalnej Fabryczny natychmiast rozpoczyna próby do sztuki *Homo*, na podstawie *Księżnej Zubaroff* mało u nas znanego brytyjskiego dramaturga Ronald Firbanka. Praca nad spektaklem przybiera, wraz z pojawieniem się nowego zespołu specyficzną formę. Z założenia Fabryczny chce być teatrem słowa, a więc zadanie aktorskie to przede wszystkim praca nad tekstem, jego intelektualne opracowanie. Na drugi plan schodzi ruch i choreografia. Są w tym jakieś echa idei wczesnego teatru Grotowskiego, tyle że Strąkowski główny nacisk kładzie na słowo – na siłę jego oddziaływania ze sceny, a nie na fizyczność aktorów.

Homo w interpretacji Fabrycznego to przede wszystkim sztuka o potrzebie miłości, która nie może wyrwać się z towarzyskiego i manierystycznego konwenansu. Miłości przegadanej, upragnionej, ale nigdy niezrealizowanej. Nie było to jeszcze przedstawienie tak silnie odwołujące się do wątku filozoficznego, jak kolejne



przedsięwzięcie zespołu, a mianowicie *Witkacy Niedokończony*, ale już w nim zaznacza się charakterystyczne dla teatru podejmowanie tematów prawdy i wolności. Ukazanie społecznego i obyczajowego konwenansu trochę w krzywym zwierciadle jest nie tylko pretekstem do zadawania pytań o prawdziwy wymiar ludzkiej egzystencji, ale też głosem nakazującym zerwanie z mentalnym stereotypem. *Wszystkie nasze sztuki, które wystawiamy, i które wystawiać będziemy traktują o wolności, jako kwalifikowanym substytucjonalnym podmiocie działania indywidualnego* – mówi Marek Strąkowski. Wolność jest tutaj przede wszystkim uprawnieniem do wyrażania siebie, czasem w sposób radykalny. *Wolność w sztuce jest wolnością do jej przeżywania, a samo doświadczanie sztuki polega na ocenie estetycznej* – podkreśla reżyser.

Zespół Fabrycznego sam mówi o sobie, jako o teatrze modernistycznym, nie w sensie nawiązywania do jakiejś konkretnej historycznej estetyki, ale jako wyraz dążeń do prawomocnej wiedzy na temat świata, który przedstawia i który komentuje. Tak jak w *Witkacym Niedokończonym* – sztuce, której premiera odbyła się w kwietniu 2007 roku, gdzie konwencjonalna historia rodziny, staje się pretekstem do rozważań na temat mitologizacji życia drobnomieszczaństwa. To przedstawienie swoją formą może irytować widza, gubiącego się wśród wielu jego wątków, do przesady zbanalizowanych i skonwencjonalizowanych dialogów, wśród których trudno jest odnaleźć logiczną całość. A nawet jeśli występuje w sztuce fabuła, to wydaje się ona zepchnięta na dalszy plan, na rzecz ukazania głębokiego pęknięcia i pokawałkowania życia w rodzinnej konwencji społecznej. Stąd też sama forma przedstawienia, które wydaje się, zgodnie zresztą z ideą „czystej formy” Witkacego, zbiorem niezwiązanych ze sobą fragmentów, bo jak powiada sam Witkacy – fragmenty te służą *swobodnemu deformowaniu życia lub świata fantazji dla celu stworzenia całości, której sens byłby określony tylko wewnętrzną, czysto sceniczną konstrukcją, a nie wymaganiem konsekwentnej psychologii i akcji według jakichś życiowych założeń*. Można więc odnieść wrażenie, że sztuka nie ma początku ani końca, tak jak gdyby mogła się stale powielać. Dopiero jednak spojrzenie z dystansu na przedstawienie ujawnia jego prawdziwe przesłanie, ukazując dramat jednostki sterroryzowanej koniecznością przestrzegania drobnomieszczańskich zasad, od których chce uciec, ale czyni to w sposób, który jedynie spycha ją w nowy konwenans i nowe wyznaczone przez siebie reguły. Sztuka opatrzona podtytułem *Dramat prawdziwych Polaków* włącza się do dyskusji w sprawie polskiej tożsamości, drażąc znane już tematy zaściankowej obyczajności jako stanu permanentnej niedojrzałości.

Ale *Witkacy Niedokończony* nie jest tylko hołdem złożonym wielkiemu dramaturgowi i błyskotliwym zabraniem głosu w sprawie polskości. Przedstawienie to wyznacza ważny etap na drodze rozwoju Fabrycznego, stając się swego rodzaju manifestacją określonego już stylu i formuły estetycznej. Marek Strąkowski – od tego przedstawienia – zrezygnował z wystawiania gotowych tekstów, podążając w stronę ich konstruowania. Nie ma być to jednak kolaż, ale przemyślane i konsekwentne ukazanie w teatrze dialektycznego związku między dwoma ideami: sztuką i filozofią. *Wypowiedź*

filozoficzna jest logicznie zamknięta. Sztuka – z istoty rzeczy – pozostaje interpretacyjnie otwarta poprzez dowolność formy. Jeżeli w strukturę dzieła sztuki zostanie włożona treść filozoficzna – z typowym dla niej językiem przekazu – nabiera ona znaczenia formy otwartej. Filozofia nie mówi o formach życia, w których istniejemy. Sztuka absorbuje i przetwarza życie, pozostając niczym nieograniczona na konsekwencje wypowiedzi. Koherencja filozofii i sztuki w wymiarze praktycznym polega na wykorzystaniu otwartej formuły sztuki do stworzenia związku między tym, co jest pokazane i sposobem, w jaki jest to pokazane – tłumaczy Marek Strąkowski. W sensie formalnym oznacza to komponowanie sztuk z tekstów filozoficznych i dramatycznych, tak by stały się one spójną całością, choć – co zrozumiałe – opartą na zasadzie antynomii. *Witkacy Niedokończony* – pierwszy krok na tej drodze – jest właśnie kompilacją tekstów filozoficznych Stanisława Ignacego Witkiewicza oraz jego dramatów. Podobnie będzie w planowanych na sezon 2008 spektaklach *Cache-sexe* i *Herdhitze*.

Pomysł, by w teatrze wystawiać teksty filozoficzne wydaje się być kontrowersyjny. Są one raczej przeznaczone do powolnego, wielokrotnego czytania. Nie może więc chodzić o samo nauczanie filozofii poprzez teatr, raczej o próbę oddania czegoś z napięcia i emocji, kryjących się pod filozoficznym tekstem. Dialektyka jest tutaj także metodą poznawania i komentowania świata ze sceny. Skończona struktura tekstu filozoficznego jest przenikana sztuką, która w swej otwartości przetwarza różnorodność życia. Napięcie między nimi jest właściwie napięciem między prawdą sztuki a prawdą filozoficzną. Teatr ontologiczny – jak chce sam siebie nazywać Fabryczny – jest teatrem, w którym, parafrazując Simon Weil sprzeczność jest dźwignią, za pomocą której osiąga on swój transcendentalny wyraz. Przynajmniej w *Witkacym Niedokończonym* jest to strategia udana, chociaż może jeszcze niezupełnie oczywista. Zestawienie dramatu i tekstu filozoficznego poprzez swoją antynomię stwarza dystans, który losy bohaterów pozwala ujrzeć wyraźniej. Ukazuje bowiem wielowarstwowość świata przedstawionego, rozpiętego między dwoma biegunami życia.

Podobnej struktury formalnej należy się spodziewać po przygotowywanych właśnie przez Fabryczny przedstawieniach *Cache-sexe* i *Herdhitze*. *Cache-sexe* to równoległe zestawienie dwóch tekstów: z jednej strony jest to dramat markiza de Sade'a *Dialogi między księdzem a umierającym*, a z drugiej fragmenty filozoficznych rozpraw Martina Heideggera ze zbioru *Rozmowy na polnej drodze*. Dramat de Sade'a będący właściwie wyrazem jego własnego hedonistycznego i wyzwolonego z konwencji moralnych światopoglądu, ma zostać pokazany w nowym świetle wobec przenikającej go metafory „rzeczy” zawartej w tekście Heideggera. Całość staje się medytacją nad koniecznością materialistycznego pojmowania świata. Temat granic wolności, rozumianej jako pewna ekstrema ma zostać podjęty również w *Herdhitze*. Tu tekst zaczerpnięty z dwóch dramatów Pasoliniego – *Chlewu* i *Orgii* – przenika się, a w efekcie łączy z filozoficznym monologiem i samą postacią „pijanego Bogiem” – filozofa Barucha Spinozy. Trudno jest mówić o przedstawieniach, nad którymi trwają jeszcze próby, nie

pierwsze kolumny





Witkacy Niedokończony

1. Agnieszka Nawrocka
2. Aneta Drewnicz, Barbara Gortat
3. Marcin Szmidt
4. Piotr Augustyniak

Fot. Dariusz Kędzierski

ulega jednak wątpliwości, że oba mają w sobie potencjał skandalizujący. *Cache-sexe* prowokuje swoją materialistyczną wymową, a szczególnie sekwencją dialogów będącą czymś w rodzaju hedonistycznego i ateistycznego manifestu, natomiast *Herdhitze* brutalnym seksizmem. Oczywiście podejmowanie tak kontrowersyjnych tematów nie ma być, przynajmniej w zamiarze, celem samym w sobie. Fabryczny chce świadomie prowokować, ale nie dla samego prowokowania, lecz po to, żeby dotrzeć do widza, wyrывая go z pozycji bezpiecznego świadka teatralnej iluzji. Takie uderzenie pięścią, żeby posłużyć się terminem Marinettiego, jest wyraźnym akcesem Fabrycznego do awangardowości. *Teatr awangardowy musi prowokować w zakresie, który oddziałuje na praktykę życiową odbiorcy i powoduje jakieś zmiany mentalne* – uważa współzałożycielka tej offowej sceny – Barbara Gortat. Teatr jako sztuka najbardziej konwencjonalna, najmocniej musi walczyć o swój żywy związek z rzeczywistością. Na ile Fabryczny potrafi uporać się z realizacją tych trudnych tematów, widz będzie mógł się przekonać sam.

Fabryczny jako inicjatywa czysto offowa może imponować płodnością: trzy premiery wystawione od 2005 roku to na pewno sporo. A teatr wcale nie zwalnia, wydaje się raczej przyspieszać i dopiero dochodzić do artystycznej i organizacyjnej sprawności. Na pewno sukcesem Marka Strąkowskiego jest fakt, że potrafił do swojej koncepcji, wcale przecież niełatwej i nieoczywistej, przekonać grupę młodych aktorów-amatorów. Członkowie zespołu bardzo często podkreślają jak wiele uczy ich współpraca z tym reżyserem, nie tylko jednym z niewielu wykształconych za granicą profesjonalistów spośród twórców sceny offowej, ale także antropologiem i filozofem. Nie jest to dla nich więc jedynie nauka rzemiosła scenicznego, ale także wzbogacanie intelektualnych bodźców, co dla młodych ludzi ma także istotne znaczenie. Na uwagę zasługuje wspomniany już oryginalny sposób pracy z aktorami polegający na intelektualnym podejściu do organizowania przedstawienia. *Zerwaliśmy z romantycznym wzorcem teatru. To co robimy, to bardziej teatr analizy rozumowej. Jest to trochę etos Meyerholda. Podchodzimy do roli z dystansem, staramy się myśleć abstrakcyjnie i konstituować postać logicznie, w sposób naukowy* – mówi Piotr Augustyniak, zresztą chyba najciekawszy aktor Fabrycznego. *Redefiniujemy rodzaj aktorskiej ekspresji. Aktor na scenie jest myślącym przedmiotem, który musi udowodnić swoją podmiotowość. Wyrazić ją w formalnej stylistyce przyjętych i wypracowanych zachowań tak, aby jego intencje „odstawały” od oczekiwań widzów. Jest to jedyny sposób na stworzenie konstruktywnej relacji aktor – odbiorca* – dodaje Marek Strąkowski.

Fabryczny wybrał drogę bardzo trudną. Sam zespół ma świadomość, że kieruje swoje działania artystyczne do raczej wąskiej grupy odbiorców. Jest rzeczą oczywistą, że jego oryginalna i spójna w swej formule estetyka może budzić niezrozumienie w odbiorze nieprzywykłego do niej widza. Trudność wynikająca z intelektualnego wyrafinowania oraz awangardowej stylistyki jest pierwszą przeszkodą w recepcji Fabrycznego. Nie jest to również teatr dla wszystkich z innego powodu: cechuje go pewien ideowy radykalizm wynikający z konsekwentnego myślenia materialistycznego.



Teatr Fabryczny idzie, żeby wyrazić się słowami bohaterki *Cache-sexe po linii myślenia fizycznego*. W tematyce, którą podejmuje, może wydawać się liberalny, a nawet libertyński w sensie, w jakim broni prawa do niczym nieskrępowanej wolności wypowiedzi, oraz głosi epistemologiczny prymat rozumowania filozoficznego nad kulturowymi konwenansami. Pozostaje pytanie, czy pomimo tych przeszkód Fabryczny zdoła „dorobić się” rozumiejącej publiczności? Czy wreszcie osiągnie sukces artystyczny mierzony podziwem awangardowej krytyki, którego na pewno jest głodny? Z pewnością warto by tak się stało.

Teatr Fabryczny tworzą: Aneta Drewnicz, Barbara Gortat – asystentka reżysera, Kamila Jaskrowska, Paulina Lasota, Sylwia Lepieszka, Paulina Lewek, Agnieszka Nawrocka, Blanka Rudnicka, Magdalena Ruta, Magdalena Żeno, Piotr Augustyniak, Bartłomiej Palusiak, Marcin Szmidt.

Marcin Kieruzel
– student socjologii UŁ

Słowo, sens, wspólnota

Teatr „Logos”

pierwsze kolony

Profesor Irena Sławińska, wybitna historyczka teatru uważała, że to jedyny amatorski teatr chrześcijański w Polsce i Europie, działający na tak szeroką skalę. 2 listopada 2007 roku obchodził swoje 20. urodziny. To łódzki Teatr „Logos”. W tym czasie pokazał 38 premier, zagrał blisko 1500 spektakli, z czego ponad 175 za granicą. Jest w tych statystykach kilka zer: zero zł to cena biletów za spektakle „Logosu” i wysokość honorariów jego aktorów, niezmienna od 20 lat.

Warto spróbować przybliżyć początki tej wyjątkowej łódzkiej sceny i wyrazić uznanie dla wytrwałości tworzącej ją osób.

Szczególną uwagę pragnę objąć sześć pierwszych spektakli „Logosu” – ta część historii teatru jest dotychczas najmniej znana i najsłabiej opisana. Relacji z tego okresu i recenzji ówczesnych przedstawień nie znajdziemy w archiwach pism teatralnych czy łódzkich dzienników. Ich rekonstrukcja wymagała przestudiowania rozległych i skrupulatnie prowadzonych kronik zespołu, przesłедzenia kilkudziesięciu wywiadów i fragmentów retrospektywnych artykułów prasowych oraz przeanalizowania archiwów fotografii zespołu. Tę część artykułu można więc traktować jako wstęp do historii Teatru „Logos”. Dostęp do informacji o nowszych premierach i aktualnych wydarzeniach jest zdecydowanie łatwiejszy. Umożliwiają go m.in. internetowe archiwa gazet i czasopism, publikujące recenzje ze spektakli „Logosu” oraz portale kulturalne zawierające informacje o teatrze a także regularnie aktualizowana strona zespołu (www.logos.art.pl).

Ewangelizacja poprzez sztukę

Początki Teatru „Logos” były niepozorne. W Wielki Piątek, 17 marca 1987 roku, w najstarszej łódzkiej parafii, czyli bałuckim kościele Wniebowzięcia NMP na placu Kościelnym, ks. Waldemar Sondka, wikariusz i duszpasterz młodzieży pracującej, przygotował z podopiecznymi adorację Grobu Pańskiego. *Treścią tej adoracji były medytacje, rozważania na temat Zbawczej Śmierci Chrystusa, słabości i grzeszności człowieka. Wspólna praca i przeżycia zrodziły pomysł powstania grupy, która w przyszłości będzie służyła ludziom słowem*¹ – tak o początkach „Logosu” pisali w kronikach jego członkowie. Pomysł zaaprobował ówczesny proboszcz tej parafii, dziś biskup pomocniczy diecezji łódzkiej, doktor teologii – ks. Adam Lepa. Do propozycji utworzenia przy kościele Parafialnego Teatru Słowa odniósł się z entuzjazmem. [...] Powiedział, że zawsze jego marzeniem było, żeby w parafii powstał teatr”².

Ks. Waldemar Sondka (ur. w 1955 r., w rodzinie inteligenckiej) od początku kapłaństwa – czyli od 1980 r. – miał pod opieką młodzież: akademicką lub pracującą. Do parafii Wniebowzięcia NMP w Łodzi został przeniesiony z Łasku. Miał wówczas 32 lata. Tutaj na dobre mógł rozwinąć swój talent jednoczenia młodych ludzi poprzez kulturę, a także – pośrednio np. w trakcie warsztatów i wyjazdów – przez sport, którym pasjonował się od dziecka (jeździ konno, jest ratownikiem TOPR, jako chłopak myślał o karierze dziennikarza sportowego). *Mama jest polonistką rozmiłowaną w teatrze. W XV LO miałem nauczycielkę polskiego, która uczyła nas kochać teatr. Ale nigdy nie myślałem, że on stanie się tak ważny w moim życiu*³ – przyznawał w jednym z wywiadów. Teatr stał się dla księdza Sondki sposobem ewangelizacji i zachęcania młodzieży do głębszego kontaktu z Bogiem. *Jako duszpasterz posługę twórcom rozumiem jako realizację swojego powołania. Od początku kapłaństwa widziałem wielką szansę ewangelizacji poprzez sztukę, kulturę. Powtórzę za Janem Pawłem II, że „kultura to wszystko to, dzięki czemu człowiek staje się bardziej człowiekiem”. Żyjemy w okresie transformacji. Nie można czekać aż człowiek przyjdzie do Kościoła. Trzeba szukać drogi dojścia do niego*⁴.

W bałuckim kościele młody duszpasterz mógł realizować wytyczoną sobie ścieżkę przede wszystkim dzięki ogromnemu zaufaniu, jakim obdarzył go proboszcz Lepa uważany za ojca chrzestnego Teatru „Logos”.

Dzięki temu ten bałucki kościół powoli przeobrażał się w jeden z największych w Łodzi katolickich ośrodków artystycznych. Dzięki pomysłowi i aktywności założyciela „Logosu” można było – zaledwie po trzech latach istnienia grupy – czytać w prasie: [...] *Ten najmłodszy z łódzkich teatrów, którego repertuar ukazuje się już regularnie w przewodniku kulturalnym „Kalejdoskop”, istnieje zaledwie trzy lata i wszystko wskazuje na to, iż na trwałe zapisze się w życiu kulturalnym miasta. [...] Doczekał się już własnej publiczności – studenci, nauczyciele, pracownicy naukowcy, a także artyści i entuzjaści „Logosu” nie omijają żadnej premiery. Obok nich zasiadają wierni swojej parafii robotnicy z sąsiednich, bałuckich bloków*⁵. *Wiedź o teatrze rozchodzi się szybko. Piszę się o nim i mówię pochlebnie. [...] Zapal[...] młodych, niezawodowych aktorów, fachowa pomoc profesjonalistów, doskonały mecenat oraz niezawodna i wierna od dwu lat z górą publiczność pozwalają wierzyć, że „Logos” na trwałe zrósł się z życiem artystycznym naszego miasta, że jego oddziaływanie nadal wykraczać będzie poza granice najstarszej łódzkiej parafii*⁶. Prócz regularnych działań w teatrze ks. Sondka w 1987 r. przejął też organizację Tygodni Kultury Chrześcijańskiej, na które zjeżdżali znani twórcy różnych dziedzin sztuki. (Kontynuacją tej inicjatywy jest organizowany w obecnej siedzibie Teatru „Logos”⁷ Festiwal Kultury Chrześcijańskiej, który doczekał się 11 edycji).

Pierwsze sceniczne kroki

Pięć pierwszych spektakli wyreżyserował ks. Waldemar Sondka. Premierą inaugurującą istnienie „Logosu” (działającego wówczas pod nazwą: Parafialny Teatr Słowa) były *Zaduszki*, misterium religijno-patriotyczne pomyślane jako *hołd wobec tych, którzy*

zginęli, aby Polska była Polską. Na jego treść złożyły się modlitwy, narodowe pieśni i poezja. Spektakl zagrano w kościele w dzień zaduszny, 2 listopada 1987 roku, który uznaje się odtąd za oficjalną datę powstania Teatru „Logos”. Scenografię tworzyły głązy-pomniki z nazwiskami ofiar systemu komunistycznego takimi jak: „Grzesio Przymek”, „ks. Jerzy Popiełuszko” czy „Staszek Pyjas”, oraz odnoszącymi się do tragicznej historii narodu polskiego m.in.: „Radom”, „Katyń”, „Lenino”, „Ursus”, „AK”, „getta” itp. Aktorzy palili przy nich świece. *Ten wieczór był naprawdę wspaniały. Ludzie, którzy razem z nami go przeżywali, przynieśli znicze i kwiaty – nimi zaznaczali miejsca sobie bliskie [...] Byli tacy, którzy po spektaklu ze łzami w oczach dziękowali nam za przeżycia.*

Zaduszki miały być jednorazowym wystąpieniem, ale zagrano je 11 razy także w innych kościołach oraz w łódzkim seminarium duchownym. Po raz ostatni 13 grudnia 1989 roku w rocznicę ogłoszenia stanu wojennego. Widzowie przynosili kwiaty i znicze.

Wraz z realizacją drugiego spektaklu, czyli zagrane 23 stycznia 1988 roku *Betlejem polskiego* wg Lucjana Rydla, w teatrze zaczęła się kształtować pewna artystyczna i organizacyjna tradycja, kultywowana do dziś. Przede wszystkim zespół otrzymał nazwę. Jak po kilku latach tłumaczył ks. Waldemar Sondka: „*Logos*” miało genezę w tym odwiecznym Słowie, przez które wszystko się stało. Zamierzeniem naszym jest, aby każdy z nas obcował twórczo ze słowem i by to słowo, które głosi starał się realizować w życiu⁸. Teatr zaczął też pracować w stałej siedzibie – mieszczącej ok. 110 osób auli Jana Pawła II w podziemiach kościoła. Na widzów czekały już programy i plakaty oraz bezpłatne wejściówki. Zwyczajem zespołu stała się też współpraca z profesjonalnymi twórcami teatralnymi. W przygotowaniu *Betlejem polskiego* – które dedykowano proboszczowi Adamowi Lepie w roku przyjęcia Sakry Biskupiej – pomagał Maciej Małek z Teatru Jaracza i Kazimierz Knol z Teatru Wielkiego.

pierwsze kolumny



Część kostiumów do spektaklu – a było on pod tym względem wymagający, gdyż obok postaci biblijnych pojawili się m.in. polscy królowie, husarz, legionista Dąbrowskiego, ułan z 1831 r., powstaniec styczniowy, żołnierz II wojny światowej czy Lech Wałęsa – pozyskano podczas aukcji w Teatrze Wielkim. Pozostałe szyto samodzielnie. Po raz pierwszy użyto też reflektorów. Zaczęto grać przedstawienia dla określonych grup, m.in. kleryków, ludzi pracujących charytatywnie czy dorosłych przychodzących na środowe katechezy. *Betlejem*... wystawiono 14 razy.

Dziś budujesz podest, jutro jesteś jubilerem

Nie zachowała się dokładna informacja o obsadzie premierowego spektaklu, ale wiadomo, że w *Betlejem*... wystąpiło 28 aktorów (Andrzej Antczak, Anna Barańczyk, Agnieszka Barańska, Marek Borowczyk, Marek Borówka, Barbara Brzósiewicz, Piotr Bulesowski, Krzysztof i Paweł Cholderny, Barbara Dańska, Jerzy Dmitrowicz, Marek Kołodziejczak, Jolanta Kowalska, Adam Kulik, Krzysztof Kwiecik, Klaudiusz Łoniewski, Ewa Majewska, Agnieszka Olczak, Barbara Olszewska, Zofia Prokopczuk, Piotr Rommel, Piotr Różycki, Dorota Rzeźniczak, Sebastian Seraficki, Andrzej Słowik, Małgorzata Szołt, Anna Szymańska i Małgorzata Walczak).

W ciągu 20 lat istnienia „Logosu” przez jego scenę przeszło ok. 130 aktorów. Dziś jego skład tworzą: Łukasz Bzura, Katarzyna Dalek, Agata Fisiak, Inka Jakubas, Szymon Jakubas, Anna Klajnwechter, Jolanta Kowalska, Robert Kujawiak, Luiza Łuszcz-Kujawiak, Justyna Kukieła, Rafał Mikołajewski, Małgorzata Pawlak, Paweł Pilarczyk, Henryk Rawicki, Łukasz Rawicki, Marek Targowski, Nina Tarłowska, Monika Tomczyk i Rafał Witkowski.

Najdłużej w zespole działa Jolanta Kowalska, która występuje od samego początku: *Miałam bardzo złe skojarzenia z teatrem przy kościele... sama się dziwię, że zostałam. Ludzie, którzy przychodzą do Teatru „Logos” robią to z różnych pobudek [...] Dla niektórych było to jednorazowe spotkanie, niektórzy nawet nie doczekali swojej pierwszej premiery. Byli to często ludzie przypadkowi. Dopiero z czasem zaczęło się to formować w zespół, w kształt, w teatr⁹.*

Pierwszych wykonawców ks. Sondka rekrutował spośród parafialnej młodzieży: przychodzącej do kościoła, odwiedzanej w domach po kolędzie, uczącej się w pobliskich szkołach. Niejeden zaczynał przygodę z „Logosem” od widowni albo przychodził z innych teatrów amatorskich. Jak wspominał ks. Sondka zespół „Logosu” był bardzo zróżnicowany. Tworzyli go ludzie *od 15 do 30 lat. Ekspedientka, murarz, pracownik MPK, nauczycielki, ludzie po studiach, studenci, licealistki*¹⁰ – mówił w wywiadzie Ryszardowi Żuromskiemu dla „Dialogu”. Żuromski pisał: *Dzieją się cuda. Teatr na Bałutach! Dzielnicy osławionej w całej Polsce*¹¹.

Kandydatom stawiano zawsze wysokie wymagania artystyczne i duchowe, dlatego skompletowanie zgranego zespołu nie było proste. Żeby grać w „Logosie” *trzeba bardzo chcieć i mieć talent. Osoby, które się zgłaszają muszą przejść*



pierwsze kolumny

sprawdzian. Pierwsza jest rozmowa z szefem, czyli duszpasterzem, potem przesłuchują muzycy, reżyserzy czy ktoś z aktorów. [...] Ważne są predyspozycje danej osoby [...] i jej system wartości¹² – tłumaczy ks. Sondka.

Teatr tworzą osoby, które w sposób bezinteresowny chcą służyć poprzez słowo i Słowu. Łączy ich przede wszystkim wiara. Wszystko inne, jak sami twierdzą dzieli: wiek, wykształcenie, to czym się zajmują. [...] Ich sposób życia nie jest łatwy. Wymaga wiele poświęcenia. Spotykają się sześć, siedem a nawet i dziesięć razy w tygodniu. W zespole pozostają najbardziej wytrwali – ci, dla których ten rodzaj służby staje się pasją. [...] Tę bezinteresowność wynagradza im ogromne uznanie, jakim się cieszy ich działalność zarówno w kraju, jak i za granicą¹³.

Atmosfera wspólnoty, wzajemnej życzliwości i ogromnego zaangażowania w rozwój zespołu często uwodziły zawodowych twórców teatralnych, przyzwyczajonych do zrutynizowanego modelu pracy. W normalnym teatrze podobne realizacje są niewykonalne – mówił mi w wywiadzie dla „Gazety Wyborczej” Waldemar Wilhelm, reżyser *Spowiedzi w drewnie*, w której obok amatorów wystąpili aktorzy łódzkich scen. Tutaj panuje inny klimat pracy, wolny od instytucjonalnej maszyny. W teatrze muszą myśleć o tym, co się sprzedaje¹⁴. Roman Komassa, tancerz i choreograf, reżyser ośmiu spektakli „Logosu”: Z tymi młodymi ludźmi naprawdę chce się pracować! Dla teatru

poświęcają każdą wolną chwilę, ćwiczą i próbują do upadłego, są otwarci na wszelkie propozycje, a przede wszystkim poważnie podchodzą do tego, co robią i nie lekceważą ani siebie, ani swojej pracy. To dzisiaj rzadkość nawet w tzw. profesjonalnych zespołach¹⁵. Andrzej Kierc, aktor, reżyser sześciu spektakli „Logosu”: *Ten teatr nie poddaje się łatwo kategoryzacjom. Sens nadają mu ci ludzie, ich niezwykła wrażliwość. [...] Ich siła tkwi w autentyczności kontaktu między nimi i wokół nich. [...] Grupa Teatru „Logos” świetnie rozumie teatr, także z tej przyczyny, że uczestnicy zajmują się wszystkim: dziś ustawiasz reflektor, jutro grasz rolę, dziś budujesz podest, jutro jesteś jubilerem*¹⁶. *W aktorach [teatru „Logos”] cenię wrażliwość i niesłychane oddanie dla sztuki*¹⁷.

O pasji i więzi łączącej „logosiaków” pisali też niejednokrotnie dziennikarze i recenzenci zaświadczać tym samym o ogromnej sile oddziaływania zespołu. *Główna przyczyna powodzenia „Logosu” polega na umiejętności wytworzenia wśród członków grupy niepowtarzalnej atmosfery życzliwości, przyjaźni i chęci wspólnego tworzenia*¹⁸.

Kronika teatru jest natomiast świadectwem przyjaźni i autentycznej potrzeby wspólnego spędzania wolnego czasu. „Logosiacy” spotykają się bowiem nie tylko na próbach. Razem przeżywają święta, witają Nowy Rok, jeżdżą na wakacje, ba – nawet biorą śluby! Wszystko zaś dokonywało się zawsze przez poczucie jedności, jaką dawała im wiara.

Teatr formą duszpasterstwa

Większość spektakli „Logosu” realizowała założenia jego dyrektora, który działalność teatru pojmował jako formę duszpasterstwa – były to propozycje stricte religijne. *Istotą tego co robimy jest chęć służenia człowiekowi. Chcę również, aby członkowie zespołu sprawdzili siebie, swoje możliwości, wpoili sobie najwyższe wartości, a więc by żyli w prawdzie, żeby pojęcie miłości nie było dla nich tylko pustym sloganem*¹⁹. „Logos” jest więc formą duszpasterstwa w stosunku do ludzi, którzy ten teatr tworzą i do tych, którzy do niego przychodzą²⁰.

18 maja 1988 roku pokazano третią premierę, wieczór literacki *Maryjo ratuj!* przygotowany w ramach obchodów Roku Maryjnego. Był to montaż pieśni i wierszy poświęconych Matce Boskiej *od zarania naszego państwa, aż po dzień dzisiejszy, w chwilach dla naszego narodu szczególnie ważnych*. Były to m.in.: utwory Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego, Ernesta Brylla, Jana Lechonia, czy Mariana Hemara, a także śluby Jana Kazimierza z 1656 r. i kardynała Stefana Wyszyńskiego, Akt Zawierzenia Jana Pawła II i Lecha Wałęsy oraz pieśni maryjne. Centralnym elementem scenografii była ikona Matki Boskiej Częstochowskiej. Aktorzy ubrani w jednolite jasne peleryny z kapturami reprezentowali anonimowych przedstawicieli narodu. Spektakl zyskał oprawę świetlną dzięki pomocy Arkadiusza Florczaka z Teatru „Pinokio”. Realizację współtworzyli: Maciej Małek, Kazimierz Knol i Janusz Kwiatosiński, autor muzyki do wielu spektakli „Logosu”.

Spektakl wystawiono tylko 9 razy, ale dwa przedstawienia były szczególne. W październiku 1989 roku „Logos” zagrał w polskiej parafii św. Ducha w Wilnie, gdzie przebywał z pielgrzymką. Był to pierwszy zagraniczny wyjazd zespołu. *Próby mieliśmy w autokarze albo na postojach. [...] Wspaniałe przyjęcie przedstawienia przez dużą grupę wiernych, próby włączenia się w śpiewy, a na koniec klęczenie wszystkich obecnych w kościele wywołały w nas ogromne wzruszenie.* 5 grudnia 1989 roku spektakl pokazano na Jasnej Górze w ramach Jasnogórskich Dni Maryjnych.

Kolejne premiery, aż do *Przypowieści* z 1992 r. w reż. Romana Komassy realizowano na podstawie tekstów literackich. Najpierw pokazano *Wieczernik* wg Ernesta Brylla (premiera 11 czerwca 1988 roku w dniu Diecezjalnego Kongresu Eucharystycznego). Wybór był nieprzypadkowy, a zrodził się pod wpływem spotkania z Ernestem Bryllem, podczas Tygodnia Kultury Chrześcijańskiej w listopadzie 1987 roku. Autor pojawił się też – obok artystów łódzkich scen i przedstawicieli duchowieństwa – na premierze spektaklu, po której przekazał aktorom swoje uwagi. W realizacji ks. Sondce pomagali Kazimierz Knol i Maciej Małek. Przedstawienie wystawiono 13 razy.

12 listopada 1988 roku zagrano *Przed sklepem jubilera* Karola Wojtyły z okazji 10-lecia pontyfikatu Jana Pawła II. Artyści skoncentrowali się głównie na słowie, grając spektakl w prostej malowanej scenografii. Po raz pierwszy skorzystano z własnego nagłośnienia – magnetofonu szpulowego „Aria”. 23 czerwca 1989 roku przedstawienie zostało zarejestrowane dla papieża. Nagranie trwało kilkanaście godzin, do 4 nad ranem. W sierpniu ks. Sondka zawiózł kasetę do Rzymu i wręczył papieżowi podczas audiencji dla grup polskich w letniej rezydencji w Castel Gandolfo. 1 września z Watykanu nadeszło pisemne podziękowanie od papieża z błogosławieństwem dla teatru.

W kwietniu 1989 roku „Logos” zagrał swój 50. spektakl, wybierając *Przed sklepem jubilera*. Informację o małym jubileuszu zamieściły „Gość niedzielny”, „Niedziela” i „Przegląd katolicki”, a kuria biskupia przekazała ją do podania przez radio watykańskie. Jednak głośniejsze zrobiło się o „Logosie” dopiero przy realizacji szóstej premiery, czyli *Oratorium oświęcimskim*, spektaklu bardzo ważnego w historii teatru.

Przedstawienie rapsodu teatralnego Aliny Nowak pokazane 15 maja 1989 roku reżyserował profesjonalny twórca teatralny – aktor Teatru Jaracza – Andrzej Kierc. *Oratorium...* poświęcone pamięci Stanisławy Leszczyńskiej, łódzkiej położnej, która w oświęcimskim obozie koncentracyjnym pomagała rodzącym matkom, odbierając wiele porodów, zagrano w 15. rocznicę jej śmierci. (Siedem lat później szczątki Sługi Bożej Leszczyńskiej zostały przeniesione do kościoła Wniebowzięcia NMP, którego była parafianką).

Jak wspomina zespół *Koncepcje zmieniały się przez całe pół roku trwania prób. Ostateczna wersja spektaklu powstała w noc poprzedzającą premierę. Gościli na niej córka i synowie Leszczyńskiej, a w czerwcu przedstawienie Oratorium... obejrzała Alina Nowak, która przyjechała na nie specjalnie z Rzymu.*

Spektakl zrealizowano w konwencji realistycznej z pomocą oszczędnych środków. Aktorki nosiły kostiumy więźniarek, scenografię stanowiły trzy rzędy cegieł. *Korzystając z bardzo powściągliwie używanych efektów świetlnych i dźwiękowych, aktorzy potrafili przenieść nas do bloku rewiowego w Oświęcimiu. [...] Aktorzy doskonale wczuli się w powierzone im role. Skromne, ale bardzo efektowne dekoracje, dopełniły obrazu*²¹. *W końcowej pieśni „Oratorium” – „Śpijcie spokojnie małe cienie” – nad salą przez długą chwilę zawisła głęboka cisza i wstrząsające wrażenie. Dla wszystkich był to bowiem moment zadumy nad obroną każdego nowo poczętego życia*²².

Premierę zapowiedział „Dziennik Łódzki” (8 VI 1989) – była to pierwsza informacja o działalności teatru w prasie codziennej – a także czasopisma katolickie: „Niedziela”, „Przegląd katolicki” i „Diecezjalne Wydawnictwo Łódzkie”. Ponadto 20 maja audycję o spektaklu nadało radio watykańskie, a sześć dni później fragmenty *Oratorium...* pokazały „Wiadomości” telewizji łódzkiej.

Teatralne pielgrzymowanie

Jednak *Oratorium...* zapisało się w historii zespołu nie z powodu zainteresowania mediów – był to bowiem pierwszy spektakl, z którym „Logos” wyjechał na prawdziwe zagraniczne tournee (28 czerwca–12 lipca 1990 roku)

Pośrednio doprowadził do niego Andrzej Kierc, który podczas pobytu w Wielkiej Brytanii z przedstawieniem *Monte Casino* opowiedział o Teatrze „Logos” Małgorzacie Zajączkowskiej związanej z londyńską parafią na Ealingu, licznie zamieszkaną przez polską emigrację. Zajączkowska postanowiła zorganizować zespołowi tournee po Anglii i Walii. W marcu 1990 roku na ręce księdza biskupa ordynariusza Władysława Ziółka wpłynęło pismo od ojców Marianów z Londynu z prośbą o przyjazd teatru. Stał się on możliwy dzięki pomocy łódzkiego kościoła i władz (wojewoda Waldemar Bohdanowicz dotował teatr i przyspieszył wydanie paszportów) oraz wielu prywatnych sponsorów, którzy zapewнили ubezpieczenia oraz plastyczną oprawę występów (plakaty, druki, programy). Autokar – dar Henryka Baranowskiego z Wielkiej Brytanii – został wypożyczony przez Tadeusza Jankowskiego, dyrektora łódzkiego ośrodka dla dzieci niedowidzących.

W trakcie dwutygodniowego wyjazdu zagrano 12 spektakli w diecezji miastach: Ipswich, Londynie, Swindon, Bristolu, Birmingham, Huddersfield, Manchesterze, Nottingham, Leicesterze i Derby. *Tournee traktowaliśmy jako pielgrzymkę w intencji beatyfikacji Sługi Bożej, bohaterskiej łodzianki Stanisławy Leszczyńskiej. Krąg ludzi, którym przybliżyliśmy Jej przesłanie znacznie się rozszerzył, wielu poruszył, zmusił do refleksji. Do innego spojrzenia na Życie i Człowieczeństwo. I to był nasz główny cel*²³ – mówili Małgorzacie Golickiej-Jabłońskiej ks. Waldemar Sondka i Andrzej Kierc.

O zespole pisały emigracyjne media m.in. „Dziennik Polski” („The Polish Daily”) i „Gazeta Niedzielną” w Londynie, recenzując i zapowiadając spektakle.

Polska Parafia Matki Boskiej Ostrobramskiej w Bristolu napisała do „Logosu”: *Tu na emigracji potrzeba nam częściej takiego żywego polskiego słowa [...]*.

Był to początek regularnych zagranicznych podróży zespołu, który odwiedził w czasie 20 lat działalności 16 państw (Litwę, Łotwę, Białoruś, Ukrainę, Węgry, Słowację, Niemcy, Holandię, Belgię, Anglię i Walię, Szwajcarię, Włochy, Francję, Hiszpanię i Stany Zjednoczone). Zagrał na wyjazdach blisko 180 spektakli.

Wyjazdy te inspirowały zaprzyjaźnione parafie, Polska Misja Katolicka, środowiska emigracyjne, Związki Polaków na Wschodzie itp. Wiele razy zespół gościł w Niemczech dzięki Romanowi Komassie, współpracującemu z „Logosem” tancerzowi i choreografowi, który grał na scenie w Kassel. Niejednokrotnie ośrodki goszczące teatr ponawiały zaproszenia.



Repertuar nie tylko religijny

Andrzej Kierc, reżyser *Oratorium...* zrealizował z zespołem kolejne dwa spektakle. 21 stycznia 1990 roku pokazano *Małego księcia* Antoine'a de Saint-Exupéry'ego, a w drugi dzień świąt Bożego Narodzenia, 26 grudnia 1990 roku premierę XVII-wiecznego misterium *Dialogus pro die Nativatis Domini nostri Jesu Christi*. Nastąpiło zróżnicowanie repertuaru, na które po okrzepnięciu swojej działalności zdecydował się „Logos”, przełamując stereotyp uładowanego teatryku parafialnego. *Początkowo był to teatr słowa, nawiązujący w zamyśle do teatru rapsodycznego. Z czasem formuła rozszerzyła się. Przybywa fachowców [...]. Młodzi twórcy mają świadomość konwencji misteryjnej, ale w dotychczasowych próbach pokazali, że mogą wyjść zarówno poza dramat liturgiczny, jak i poza misterium*²⁴.

*Tak się kojarzy, [że teatr] przy kościele, to musi być teatr religijny – zauważa ks. Waldemar Sondka. Można powiedzieć, że każda prawdziwa sztuka jest religijna, bo wiąże nas z absolutem, otwiera na piękno, dobro, miłość – czyli na Pana Boga. W takich kategoriach „Logos” jest teatrem religijnym. Natomiast, kiedy przeglądamy repertuar, widzimy pozycje, które mogą wręcz zastanawiać na scenie działającej przy kościele*²⁵.

O repertuarze decyduje ks. Sondka, ale jak zapewnia nie ma mowy o cenzurze i krępowaniu inicjatyw młodych ludzi: *Skoro Pan Bóg obdarzył człowieka wolną wolą, nikt nie ma prawa jej ograniczać. Nigdy nie było nacisków ani ingerencji w działanie teatru ze strony hierarchii kościelnej. Ja też mam zaufanie do tworzących sztukę. [...] Moim zadaniem jest dobór repertuaru. Szukam tytułów, które są ważne dla ludzi. [...] Nie uprawiamy sztuki dla sztuki*²⁶.

Polityka repertuarowa Teatru „Logos” obejmuje trzy różne grupy przedstawień. Do pierwszej z nich należałoby zaliczyć utwory religijne oparte na tekstach średniowiecznych misterii lub pieśni sakralnych, współczesne wariacje na tematy biblijne – niekiedy polemizujące z prawdami wiary, jak kontrowersyjne *Kobiety u grobu* Michela de Ghelderode – utwory pisane przez duchownych czy inspirowane historią kościoła. Grupa ta oprócz sześciu pierwszych spektakli „Logosu” obejmuje a także m.in.: *Dialogi karmelitanek* Georges'a Bernanosa o losach francuskich zakonnic oskarżonych w 1794 r. o kontrewolucję, moralitet *Komedyja* wg anonimowych tekstów staropolskich odnoszący się do fragmentów Starego Testamentu, *Salome* Oscara Wilde'a, *Wieżę Babel* Thomasa Mertona, czy wreszcie *Spowiedź w drewnie* Jana Wilkowskiego, przedostatnią premierę zespołu, której bohater – ludowy rzeźbiarz świątków – rozlicza się przed Bogiem ze swojego życia.

Grupę drugą tworzą inscenizacje „świeckich” utworów literackich, w tym klasyki polskiego dramatu. Stają się one niejednokrotnie pretekstem do rozważań nad moralną i duchową kondycją człowieka, ale też ekspresją teatralnej zabawy i poszerzania umiejętności warsztatowych jak np. zrealizowana w konwencji teatru ruchu *Zemsta* Aleksandra Fredry. Tę linię repertuarową otwierałaby właśnie realizacja



pierwsze kolumny

Małego księcia (powtórzona w 2003 r. przez Romana Komassę), a także przedstawienia: *Długiego obiadu świątecznego* Thorntona Wildera, *Tajemniczego ogrodu* Frances Hodgson Burnett, *Umarłych ze Spoon River* Edgara Lee Mastersa, *Szalerstw panny Ewy* wg Kornela Makuszyńskiego, *Podróży do zielonych cieni* wg Finna Methlinga, *Wyzwolenia* Stanisława Wyspiańskiego, *Moich urodzin* Swietłany Aleksijewicz, *Pan inspektor przyszedł* Johna Boyntona Priestley'a, *O Łazarzu* na podstawie *Zbrodni i kary* Fiodora Dostojewskiego, *Wieczoru Trzech Króli* Williama Szekspira, *Może święci albo poeci* inspirowanego *Naszym miastem* Thorntona Wildera czy *Księgi baśni* na podstawie wybranych baśni Hansa Christiana Andersena. Niewątpliwie to także jest ewangelizacja poprzez teatr. [...] Tylko jej forma staje się coraz bardziej delikatna. Nasze przedstawienia zmuszają do zastanowienia się nad kondycją duchową a przez to jest szansa, że ktoś otworzy się na Tego, który jest Prawdą, Miłością²⁷ – tłumaczy ks. Sondka.

Grupę trzecią stanowią spektakle autorskie, realizowane przede wszystkim przez wybitnych polskich tancerzy i choreografów takich jak Roman Komassa czy Ewa Wycichowska. Są to zwykle plastyczno-ruchowe wariacje na szeroko pojmowane tematy religijne. Roman Komassa zrealizował na przykład taneczną wykładnię dziesięciu przykazań (*Dekalog* z 1998 r.), siedmiu grzechów głównych (spektakl z 1995 r.) i trzech cnót teologicznych (*Wiara, nadzieja, miłość* z 1996 r.). Niejednokrotnie podstawę spektaklu stanowiły scenariusze artystów lub swobodne interpretacje literatury – jak w przypadku *Wygnań* wg Piera Paolo Pasoliniego czy *Przejazdu tam* wg Helmuta Kajzara (oba w reż. Ewy Wycichowskiej). Do przedstawień autorskich należy też zaliczyć ostatnią premierę „Logosu” – *Andrzejka* Bogusława i Franciszki Kierców. Spektakl to intymna wędrówka w przeszłość, której bohaterem jest zmarły dziewięć lat temu Andrzej Kierc, aktor, wieloletni przyjaciel i reżyser sześciu spektakli „Logosu”. Reżyserowała jego rodzina: brat Bogusław współpracujący od wielu lat z „Logosem” i bratanica. Twórcy budują osobistą wypowiedź środkami najbliższymi swojej artystycznej wrażliwości.

Tańczący teatr słowa. Idea warsztatów

Po raz pierwszy „Logos” – teatr słowa – zmierzył się z poetyką teatru ruchu za sprawą Romana Komassy. Solista łódzkiego Teatru Wielkiego, Polskiego Teatru Tańca i scen w niemieckim Kassel zrealizował 15 listopada 1992 roku *Przypowieść*. Od tej pory konwencja ta na stałe wpisała się w zakres artystycznych poszukiwań zespołu.

Spektakl o dziele stworzenia prezentował tematy z Księgi Rodzaju, odnosząc je do współczesności. Centrum scenografii stanowiły połowy kuli ziemskiej, rozwarte jak łupiny orzecha, w których znajdowali się aktorzy. Symboliczne rozdzielanie pierwotnej jedni stworzenia – Adama i Ewy – mogło też budzić skojarzenia z wpisaniem w okrąg człowiekiem witrażarskim. *Przypowieść* jest jednym z najczęściej granych spektakli „Logosu”, doczekał się 101 wystawień zarówno w kraju, jak i za granicą (co umożliwiały związki Komassy z niemieckimi teatrami).

Aktorska elastyczność aktorów „Logosu”, pozwalająca im wcielać się w rozbudowane role dramatyczne oraz współtworzyć przedsięwzięcia wymagające pogłębionej świadomości ciała i pozawerbalnych środków wyrazu, nie byłaby zapewne osiągalna, gdyby nie wdrażana przez ks. Sondkę edukacja teatralna. Obejmowała ona aktywny udział w wydarzeniach kulturalnych miasta, uczestnictwo w festiwalach, wspólne oglądanie spektakli: łódzkich i gościnnych, ale przede wszystkim wyjazdy na organizowane raz do roku profesjonalne warsztaty teatralne. *Osobna kwestia to odpowiednia formacja duchowa członków naszego zespołu – wyjaśnia ks. Sondka. Ostatnio jeździliśmy na warsztaty teatralne do Bukowiny Tatrzańskiej. Każdego dnia przeżywaliliśmy mszę świętą. Potem była wspólna praca nad spektaklem i własną osobowością. Czuliśmy, że tworzymy wspólnotę. W ciągu roku stale pracujemy nad edukacją teatralną: oglądaliśmy przedstawienia teatralne, warsztaty operowe, spotykaliśmy się z twórcami. Stale też pogłębiamy nasze życie duchowe²⁸.*

Idea letnich warsztatów teatralnych ma tyle samo lat, ile „Logos”. Pierwszy wyjazd – do Bukowiny Tatrzańskiej – został zorganizowany w sierpniu 1988 roku, zamykając inauguracyjny sezon teatru. Wzięło w nim udział 20 młodych aktorów i kilku zawodowych artystów scen łódzkich. Każdy dzień spędzano na szkoleniu dykcji, ruchu scenicznego, emisji głosu, gry na gitarze i interpretacji poezji. Zajęcia trwały często po osiem godzin dziennie. Zespół wędrował po górach lub odwiedzał zakopiański Teatr im. Witkacego, którego dyrektor, Andrzej Dziuk, jest od tamtej pory przyjacielem „Logosu”, przyjeżdża na premiery lub przywozi swoje spektakle na Festiwal Kultury Chrześcijańskiej.

Kolejne warsztaty także zorganizowano w Bukowinie. Uczestniczyli w nich: Kazimierz Knol (ruch sceniczny), Andrzej Kierc (zadania aktorskie), Małgorzata Śladysz z Teatru Wielkiego (podstawy baletu) i Bogusław Wróblewski z Teatru Jaracza (aktorska interpretacja tekstu). Podczas drugiego wyjazdu przyjęto praktykowaną do dziś zasadę przygotowywania na warsztatach pierwszej premiery sezonu – z Andrzejem Kiercem dokonano wówczas analizy *Małego Księcia*. Zdarzało się nawet, że podczas jednego czterotygodniowego wyjazdu przygotowywano dwie premiery: jedną w teatrze ruchu, drugą w dramatycznym. W 1999 r. w Borkach nad zalewem Sulejowskim zespół najpierw pracował z Waldemarem Wilhelmem nad spektaklem *Pan inspektor przyszedł*, a potem z Bogusławem Kiercem i Ewą Wycichowską nad *Komedią*.

Ostatnie wakacje zespół spędził w ośrodku „Wawrzekowizna” należącym do bełchatowskiej Kopalni Węgla Brunatnego, gdzie z Waldemarem Wilhelmem przygotował *Spowiedź w drewnie* Jana Wilkowskiego (premiera 29 i 30 IX 2007 roku).

Każdy taki wyjazd integruje i rozwija duchowo – mówi ks. Sondka. To czas wyjątkowy, niemal świąteczny. Jesteśmy razem całą dobę. Dlatego spektakl, który powstaje na warsztatach jest inny od tych tworzonych na miejscu. W Łodzi każdy ma zajęcia, szkołę, pracę... Nie można też zapomnieć o aspekcie religijnym. Bez wymiaru duchowego, w ogóle nie ma „Logosu”²⁹.

Ewa Wycichowska, reżyserka i współautorka sześciu przedstawień „Logosu”, także kilkakrotnie prowadziła taneczny warsztat letni: *Ten warsztat to wielkie przeżycie. Inaczej się tu pracuje. Poszukujemy prawdy poprzez sztukę, przekładając wiarę na kulturę a kulturę na wiarę. W obu tych sferach jest element zachwyty nad światem, drugim człowiekiem. Wszystko robimy razem: przeżywamy, odpoczywamy, męczymy się, pracujemy, siedzimy przy stole i śmiejemy się*³⁰.

Teatr „amatorski”, „profesjonalny”, „niegażowy”?

Idea warsztatów jest bodaj najlepszą egzemplifikacją artystycznych aspiracji zespołu, który nie chce zamykać się w ramach „teatru religijnego”. Kwestią dyskusyjną pozostaje jednak roztrząsany niejednokrotnie problem amatorstwa „Logosu”. *Dyskusyjne jest dla mnie określenie aktor-amator. Jeśli ktoś uczestniczył w przygotowaniu 20 premier, od lat bierze udział w warsztatach, to nie można go uważać za amatora. Zdrowa zasada*

polega na tym, by wkładać w to, co się robi maksimum wysiłku – cytowano ks. Sondkę w artykule z 1998 roku.

Ambicje zespołu przez lata wyraźnie wzrosły, bo wzrosły też oczekiwania widzów i krytyków. Z pewnością żaden inny łódzki teatr niezawodowy nie skupiał w czasie premier uwagi tylu recenzentów, dziennikarzy i gości ze świata kultury i polityki. Już na początku lat 90. mówiono, że w Łodzi wykształca się snobizm na Teatr „Logos”³¹. Podczas jubileuszu 5-lecia istnienia teatru uwaga dziennikarzy zamiast na spektaklu skupiona była raczej na odliczaniu z grona przybyłych gości galerii VIP-ów.

W ciągu 20 lat z teatrem współpracowała rzesza profesjonalnych twórców teatralnych: reżyserów, aktorów, choreografów, kompozytorów, muzyków, scenografów, kostiumologów i techników (m.in.: Anna Adamska, Elżbieta Iwona Dietrych, Mirosław Henke, Piotr Hertel, Jerzy Jończyk, Tadeusz Junak, Andrzej Kabała, Marek Kasprzyk, Andrzej, Bogusław i Danuta Kierc, Kazimierz Knol, Roman Komassa, Piotr Krukowski, Stanisław Kwaśniak, Maciej Małek, Hanna Molenda, Zbigniew Preisner, Wiesław Przyłuski, Agnieszka i Ryszard Warcholińscy, Jacek Wierzychowski, Waldemar Wilhelm, Bogusław Wróblewski, Ewa Wycichowska, Jan Zieliński i inni). Ma zatem ks. Sondka podstawy do zgody na określanie „Logosu” teatrem amatorskim tylko w kontekście etymologii słowa „amator”. Jak mawia: *Amator wywodzi się od amo, amare, amavi, amatum... czyli to ten, który kocha, który bezinteresownie się fascynuje [...]. A zawodowiec to nie zawsze ten, który prezentuje wysoki poziom; lecz często ten, który tylko bierze za swój występ honorarium*³². W Teatrze „Logos”, jak często podkreślał ks. Sondka, płaci się artystom w walucie watykańskiej, czyli słowami „Bóg zapłać”. Według Andrzeja Kierca „Logos” to teatr „niegażowy”.

Ale czy mimo tych wszystkich argumentów świadczących o stopniowej profesjonalizacji zespołu, rzeczywiście możemy traktować Teatr „Logos” w ten sam sposób, w jaki traktujemy zawodowe łódzkie sceny? Próba odpowiedzi na to pytanie groziłaby uproszczeniami, ale warto tu przytoczyć kilka opinii-obaw łódzkich recenzentów teatralnych, jak i samych artystów „Logosu” (równoważących najczęściej entuzjastyczne opinie o teatrze), które powtarzały się w różnej formie w ciągu całych 20 lat istnienia zespołu.

*Sądząc po owacjach, widowisko [„Umarli ze Spoon River”] bardzo się podobało. Trochę szkoda, że oceniając je trzeba jednak – mimo całego splendoru, jaki nabrał „Logos” w czasie swojej działalności – stosować taryfę ulgową, należącą się teatrom amatorskim. Przyznam, że moje oczekiwania były większe. [...] Może teksty były za trudne, a może aktorzy za młodzi, w każdym razie dziesięcioro twórców sprawiało wrażenie, jakby nie wiedzieli kogo grają i po co*³³.

*Właśnie naśladownictwo [zawodowego aktorstwa]! Trochę obawiam się takiego podejścia do teatru [...]. Niektórzy z aktorów „Logosu” są już na wystarczającym poziomie dojrzałości, by nawet za cenę naturalnych porażek i błędów zaryzykować więcej inwencji i samodzielności*³⁴.

To, co ci młodzi ludzie robią jest wspaniałe, boją się tylko, żebyśmy nie zagłaskali ich na śmierć³⁵.

Andrzej Kierc: *Jeszcze nie zasłużyliśmy na to, by nas traktować poważnie, jeszcze jesteśmy pupilkami, „cudownym dzieckiem”, ale w tych określeniach jest coś podejrzanego. Modlę się, żeby nas nie zagłaskano. Czas zacząć wymagać³⁶.*

Dzisiaj byłabym skłonna myśleć o sukcesie tego zespołu przede wszystkim w kategoriach niezwykle cennej inicjatywy wspólnotowej. W tym sensie „Logos”, choćby nawet skupiał samych tylko zawodowców, profesjonalnym teatrem nie będzie i nie powinno być to jego ambicją, ponieważ jego zadania wykraczają daleko poza estetyczny i rozrywkowy cel działania. Nie umniejsza to roli „Logosu”. Wręcz przeciwnie. Staje się on bowiem „teatrem dla życia” – przywołując określenie Lecha Śliwonika. Jest to wykorzystanie teatralnych metod pracy oraz możliwości tkwiących w produkcji teatralnym (spektaklu) dla osiągnięcia założonych celów w dziedzinach nieartystycznych, a społecznie istotnych [...]. Drugoplanowość zadań artystycznych nie wyklucza osiągnięcia poziomu wysokiej sztuki, ale nie stanowi celu głównego. W tym przypadku teatr najbardziej się odrywa od sztuki i zbliża do „życia”³⁷.

Niewątpliwie powstanie i tak długa działalność teatru są zjawiskiem rzadkim i godnym odnotowania (choć nie precedensowym, bo mamy w Łodzi co najmniej kilka amatorskich czy też alternatywnych grup działających dłużej, niż dwie dekady). A zatem to, co każe bez obaw mówić o teatrze „Logos” jako o zjawisku na teatralnej mapie Łodzi wyjątkowym, to narodziny prężnego chrześcijańskiego ośrodka artystycznego, który w pełnych charyzmy, spontanicznych i atrakcyjnych inicjatywach twórczych od lat buduje szczególną wspólnotę. Wspólnotę ludzi Kościoła i sztuki.

Monika Wasilewska

– studentka teatrologii Uniwersytetu Łódzkiego,
współpracowniczka działu kultury łódzkiej redakcji „Gazety Wyborczej”

Autorka składa podziękowania zespołowi Teatru „Logos” i ks. Waldemarowi Sondce za udostępnienie materiałów i pomoc w przygotowaniu tego artykułu.

Przypisy:

1. Wszystkie cytaty nieoznaczone przypisem pochodzą z kronik Teatru „Logos”, prowadzonych przez członków zespołu od początku istnienia teatru.
2. Wypowiedź ks. W. Sondki w artykule M. Bartyzel, *Logos teatru i Teatr „Logos”*, [w:] „Ład. Katolicki Tygodnik Społeczny”, nr 28, 14 VII 1991 r.
3. Wywiad R. Sas, *Placę walutą watykańską*, [w:] „Express Ilustrowany”, 18 II 1999 r.
4. Not. W. Przyłuski, *Artyści potrzebują ewangelizacji*, [w:] „Inspiracje. Pismo społeczno-kulturalne”, nr 8 (62), grudzień 1999 r.
5. M.J., *Taki dziwny teatr*, [w:] „Gość niedzielny”, 18 III 1990 r.

6. *Jubileusz parafialnego Teatru „Logos”*, [w:] „Wiadomości diecezjalne łódzkie”, III–IV 1990 r.
7. Obecnie Teatr „Logos” działa przy Kościele Rektorialnym Śródownisk Twórczych pw. Niepokalanego Poczęcia NMP przy ul. Marii Skłodowskiej-Curie 22, dokąd przeniósł się wraz ze swoim dyrektorem w październiku 1993 roku. Od 1997 r. ks. Waldemar Sondka każdej jesieni organizuje tu Festiwal Kultury Chrześcijańskiej. Od 2004 r. kościół i teatr tworzą Europejskie Centrum Kultury Logos, które uzyskało status organizacji pożytku publicznego. Centrum, prócz sceny posiada także galerię.
8. Wywiad B. Jakubowicz, *Logos znaczy słowo*, [w:] tygodnik „Solidarność ziemi łódzkiej”, 3 III 1990 r.
9. Opr. J. Wrzeńska
10. Wywiad R. Żurowskiego, [w:] „Dialog”, nr 7, 1989 r.
11. Ibidem.
12. Wywiad A. i W. Grędów, [w:] „Porcunkula”, nr 2/99, 1999 r.
13. I. Szkudelska, *Darząc gestem i słowem*, [w:] „Głos znad Niemna”, 29 V 1998 r.
14. M. Wasilewska, *Rzeźbiarzem się jest, artystą się bywa*, [w:] „Gazeta Wyborcza”, Łódź 16 VIII 2007 r.
15. Wywiad T. Graczyka, W „Logosie” i gdzie indziej, [w:] „Kalejdoskop. Łódzki Informator Kulturalny i Turystyczny”, nr 2/94, 1994 r.
16. Wywiad M.B., *Teatr rozsadza mury*, [w:] „Dziennik Łódzki”, 30 XI 1990 r.
17. Wywiad B. Gadomskiego, *Lubię mocną kreskę...*, [w:] „Express Ilustrowany”, 9, 10, 11 VIII 1991 r.
18. M. Golicka-Jabłońska, *Jesteśmy wspólnotą*, [w:] „Niedziela”, nr 51–52, 1991 r.
19. Wypowiedź ks. W. Sondki w artykule M. Garbolińskiej, *Wizyta w Teatrze „Logos”*, [w:] „Głos poranny”, 27, 28 IV 1991 r.
20. Wywiad T. Biszczada, *Amo, amare, amavi...*, [w:] „Kalejdoskop. Łódzki Informator Kulturalny i Turystyczny”, nr 12/93, 1993 r.
21. A. Podhorodecka, *Oratorium oświęcimskie Teatru „Logos”*, [w:] „Dziennik Polski”, 20 VII 1990 r.
22. K. Janota-Bzowska, *Śpijcie spokojnie małe cienie*, [w:] „Dziennik Polski w Londynie”, 27 VI 1990 r.
23. M. Golicka-Jabłońska, *Artystyczna misja. Teatr „Logos” dla emigracji*, [w:] „Kalejdoskop”, listopad 1990 r.
24. M. Bartyzel, *Logos teatru i Teatr „Logos”*, [w:] „Ład. Katolicki Tygodnik Społeczny”, nr 28, 14 VII 1991 r.
25. Wywiad M. Bomanowskiej, *Przez teatr do zbawienia*, [w:] „Gazeta Wyborcza”, Łódź, 2 XI 2002 r.
26. Wywiad T. Wypycha, *Dar wrażliwości*, [w:] ibidem, 19, 20 V 2001 r.
27. I. Szkudelska, *Darząc gestem i słowem*, [w:] „Głos znad Niemna”, 29 V 1998 r.
28. *Logos, Logos – jest taki teatr*, [w:] „Kalejdoskop”, styczeń 1990 r.
29. M. Wasilewska, *Rzeźbiarzem się jest, artystą się bywa*, [w:] „Gazeta Wyborcza”, Łódź 16 VIII 2007 r.
30. Wywiad T. Wypycha, *W poszukiwaniu prawdy*, [w:] ibidem, 26 VII 2001 r.
31. M. Bartyzel, *Snobizm na wartości*, [w:] „Ład. Katolicki Tygodnik Społeczny”, 12 I 1992 r.
32. Wywiad T. Biszczada, *Amo, amare, amavi...*, [w:] „Kalejdoskop”, nr 12/93, 1993 r.
33. B. Ostojka, *Kto przychodzi do „Logosu”*, [w:] „Dziennik Łódzki”, 5 XI 1992 r.
34. M. Wiktor, *Teatr przed szansą*, [w:] „Głos poranny”, 26 II 1991 r.
35. Wypowiedź B. Pawelec z Teatru Jaracza w artykule M. Korzeniowskiej-Sondej, *Teatr entuzjastów*, [w:] „Gazeta Wyborcza”, Łódź, 9 V 1991 r.
36. Wywiad M.B., *Teatr rozsadza mury*, [w:] „Dziennik Łódzki”, 30 XI 1990 r.
37. L. Śliwonik, *Teatr dla życia*, [w:] „Scena”, nr 5/1999, 1999 r.

Spis wszystkich premier teatru Logos

1. **Zaduszki** na podstawie modlitw, narodowych pieśni i poezji
premiera: 2 listopada 1987 r.
reżyseria: ks. Waldemar Sondka
2. **Bettejem polskie** wg Lucjana Rydla
premiera: 23 stycznia 1988 r.
reżyseria: ks. Waldemar Sondka
3. **Maryjo, ratuj!** na podstawie pieśni i wierszy poświęconych
Matce Boskiej
premiera: 18 maja 1988 r.
reżyseria: ks. Waldemar Sondka
4. **Wieczernik** Ernesta Brylla
premiera: 11 czerwca 1988 r.
reżyseria: ks. Waldemar Sondka
5. **Przed sklepem jubilera** Karola Wojtyły
premiera: 12 listopada 1988 r.
reżyseria: ks. Waldemar Sondka
6. **Oratorium Oświęcimskie** Aliny Nowak
premiera: 12 maja 1989 r.
reżyseria: Andrzej Kierc
scenografia: Urszula Klechta
7. **Mały Książę** Antoine'a de Saint Exupéry'ego
premiera: 21 stycznia 1990 r.
reżyseria: Andrzej Kierc
scenografia: Urszula Klechta
8. **Dialogus pro die Nativitatis Domini nostri Jesu Christi**
anonimowe misterium Bożonarodzeniowe
premiera: 26 grudnia 1990 r.
reżyseria: Andrzej Kierc
scenografia: Urszula Klechta

9. ***Długi obiad Świąteczny*** Thorntona Wildera
premiera: 30 grudnia 1990 r.
reżyseria: Waldemar Wilhelm
scenografia: Elżbieta Iwona Dietrych

10. ***Kobiety u grobu*** Michela de Ghelderode
premiera: 7 kwietnia 1991 r.
reżyseria: Waldemar Wilhelm
scenografia: Elżbieta Iwona Dietrych

11. ***Tajemniczy ogród*** wg Frances Hodgson Burnett
premiera: 9 listopada 1991 r.
reżyseria: Maciej Małek
scenografia: Grzegorz Małecki

12. ***Umarli ze Spoon River*** wg Edgara Lee Mastersa
premiera: 2 listopada 1992 r.
reżyseria: Andrzej Kierc
scenografia: Tadeusz Paul
muzyka: Grażyna Wijata

13. ***Przypowieść*** spektakl autorski Romana Komassy
premiera: 14 listopada 1992 r.
reżyseria: Roman Komassa

14. ***Szaleństwa panny Ewy*** wg Kornela Makuszyńskiego
premiera: 29 maja 1993 r.
reżyseria: Waldemar Wilhelm
scenografia: Elżbieta Iwona Dietrych
muzyka: Piotr Hertel

15. ***Święci grzesznicy*** spektakl autorski Romana Komassy
premiera: 12 stycznia 1994 r.
reżyseria: Roman Komassa

16. ***Dialogi karmelitanek*** Georgesa Bernanosa
premiera: 6 kwietnia 1995 r.
reżyseria: Andrzej Kierc
scenografia: Barbara Wesołowska-Kowalska, Ryszard Warcholiński
muzyka: Piotr Hertel

17. **Siedem grzechów głównych** spektakl autorski Romana Komassy
premiera: 8 września 1995 r.
reżyseria: Roman Komassa
18. **Podróż do zielonych cieni** wg Finna Methlinga
premiera: 16 marca 1996 r.
reżyseria: Tadeusz Junak
scenografia: Ryszard Warcholiński
muzyka: opr. Jan Targowski
ruch sceniczny: Maria Bilska
19. **Wiara, Nadzieja, Miłość** spektakl autorski Romana Komassy
premiera: 8 września 1996 r.
reżyseria: Roman Komassa
scenografia/kostiumy: Piotr Hertel/Jan Zieliński
20. **Wyzwolenie** wg Stanisława Wyspiańskiego
premiera: 24 maja 1997 r.
reżyseria: Józef Zbiróg
scenografia: Ryszard Warcholiński
21. **Pragnę tylko, żeby mnie ktoś kochał** wg tekstów: „Nasze miasto” Thorntona Wildera, „Szkłana menażeria” Tennessee Williamsa, „Zmierzch długiego dnia” Eugene O’Neilla i wierszy Emily Dickinson
premiera: 18 kwietnia 1998 r.
reżyseria: Andrzej Kierc
scenografia: Ryszard Warcholiński
muzyka: Piotr Hertel
22. **Dekalog** spektakl teatru ruchu
premiera: 2 września 1998 r.
reżyseria: Roman Komassa
scenografia/kostiumy: Ryszard Warcholiński/Elżbieta Warcholińska
muzyka: Piotr Hertel
23. **Moje urodziny** wg opowiadania S. Aleksijewicz
premiera: 20 lutego 1999 r.
reżyseria: Piotr Krukowski
scenografia: Ryszard Warcholiński
muzyka: Piotr Hertel

- 24. *Komedyja*** wg tekstów staropolskich
premiera: 12 września 1999 r.
reżyseria: Bogusław Kierc
scenografia: Danuta Kierc
ruch sceniczny: Ewa Wycichowska
- 25. *Pan inspektor przyszedł*** Johna Boyntona Priestley'a
premiera: 5 listopada 1999 r.
reżyseria: Waldemar Wilhelm
scenografia: Elżbieta Iwona Dietrych
- 26. *Salome*** wg Oscara Wilde'a
premiera: 9 września 2000 r.
reżyseria: Bogusław Kierc
scenografia: Danuta Kierc
muzyka: Jacek Wierzchowski
ruch sceniczny: Ewa Wycichowska
- 27. *Przejazd Tam*** wg Helmuta Kajzara
(scenariusz Bogusława Kierca)
premiera: 10 września 2001 r.
reżyseria: Ewa Wycichowska
scenografia: Bogusław Kierc
muzyka: Jacek Wierzchowski
- 28. *O Łazarzu*** wg „Zbrodni i kary” Fiodora Dostojewskiego
premiera: 6 kwietnia 2002 r.
reżyseria: Piotr Krukowski
scenografia: Ryszard Warcholiński
muzyka: Piotr Hertel
- 29. *...i TU***
premiera: 8 września 2002 r.
scenariusz: Bogusław Kierc
reżyseria: Ewa Wycichowska
scenografia: Ilona Binarsch
muzyka: Jacek Wierzchowski
- 30. *Wieża Babel*** Thomasa Mertona
premiera: 29 października 2002 r.

reżyseria: Grzegorz Małecki
scenografia: Grzegorz Małecki

31. **Mały Książę** Antoine'a de Saint Exupéry'ego – spektakl teatru ruchu
premiera: 14 czerwca 2003 r.
reżyseria: Roman Komassa
scenografia/kostiumy: Ryszard Warcholiński/Izabela Stronias-Balińska
muzyka: Piotr Hertel i Safri Duo
ruch sceniczny: Roman Komassa

32. **Wieczór Trzech Króli** Williama Shakespeare'a
premiera: 31 sierpnia 2003 r.
scenariusz i reżyseria: Bogusław Kierc
scenografia: Bogusław Kierc, realizacja Ryszard Warcholiński
kostiumy: Danuta i Bogusław Kierc
muzyka: Jacek Wierchowski
ruch sceniczny: Ewa Wycichowska

33. **Zemsta** na kanwie tekstu Aleksandra Fredry
premiera: 8 września 2004 r.
reżyseria: Roman Komassa
scenografia/kostiumy: Ryszard Warcholiński/Agnieszka Warcholińska
muzyka: Trio Bravo Plus
ruch sceniczny: Roman Komassa

34. **Może święci albo poeci...** na motywach dramatu Thorntona Wildera „Nasze miasto”
premiera: 9 marca 2005 r.
scenariusz i reżyseria: Piotr Stefaniak
scenografia i kostiumy: Katarzyna Stefaniak
muzyka: Zbigniew Preisner

35. **Księga baśni** spektakl teatru ruchu na motywach baśni Hansa Christiana Andersena
premiera: 1 września 2005 r.
reżyseria: Roman Komassa
scenografia/kostiumy: Ryszard Warcholiński/Anna Olechowska, Barbara Wesołowska-Kowalska
muzyka: John Powell
ruch sceniczny: Roman Komassa

- 36. *Wyniani*** wg Piera Paolo Passoliniego
premiera: 4 września 2006 r.
reżyseria: Ewa Wycichowska
scenariusz: Bogusław Kierc
scenografia: Danuta Kierc
muzyka: Jacek Wierchowski
- 37. *Spowiedź w drewnie*** Jana Wilkowskiego
premiera: 29 września 2007 r.
reżyseria: Waldemar Wilhelm
scenografia: Elżbieta Iwona Dietrych
muzyka: Elżbieta Aleksandrowicz
- 38. *Andrzejek*** spektakl autorski Bogusława i Franciszki Kierców
premiera: 8 listopada 2007
reżyseria: Bogusław i Franciszka Kierc
muzyka: Jacek Wierchowski oraz fragmenty „Romea i Julii”
Sergiusza Prokofiewa



Zdjęcia pochodzą z archiwum Teatru „Logos”.

Ruch i ekspresja

Teatr of Manhattan

Rozmowa z Maciejem Chocholskim, liderem, reżyserem, aktorem Teatru of Manhattan.

pierwsze kolumny

– Działania teatru offowego zasługują na szacunek, gdyż – mają rozległe pole do eksperymentów – uzupełniają pewną lukę pozostawioną przez teatry instytucjonalne. Jednak poza tą chwalebną racją idei, teatr offowy zdany jest również na prozę życia. Jakie były początki Teatru of Manhattan?

– To był rok 1989, kiedy w Polsce się wiele działo i młodzi ludzie, szczególnie studenci, byli chętni do nowych inicjatyw. Robiło się różne rzeczy, np. polityczne – wtedy mocno działał NZS, mocno działali rockmani, np. „Kult”, ale również zaczął odradzać się teatr niezależny, alternatywny. Zupełnie przypadkowo w 1989 r. spotkałem Bożenę Tomkiewicz (wówczas Jeśman) w Klubie Nauczyciela na jakiejś imprezie, które odbywały się w nim cyklicznie. Czasami dorabiałem tam różnymi działaniami parateatralnymi. Napisałem wówczas schemat przedstawienia. Bożena miała tam grupę dziewcząt z podstawówki. Pomyśleliśmy, że można by razem coś ciekawego zrobić. Dziewczyny były zainteresowane i chętne do pracy. Zaczęliśmy szukać innych chętnych. Część osób to byli nasi koledzy i koleżanki z Teofilowa, bo tam mieszkaliśmy. Pojawił się też Michał Jarmicki, który pracował wówczas w Domu Kultury „Lodex” i zaczęliśmy próbować.

W roku 1990 przenieśliśmy się z „Lodexu” do Galerii Manhattan – stąd nazwa naszego teatru. 29 czerwca 1990 roku zagraliśmy pierwsze przedstawienie, które nie miało tytułu. Bożena reżyserowała ten spektakl i była, można powiedzieć, kimś w rodzaju „guru” – kimś, kto nas mocno motywował do pracy, uczył zachowania scenicznego, rozwijał. Była w nas ogromna chęć robienia teatru, pomysłowość i niezgoda na to, co się działo dookoła. Tę premierę bez tytułu nazywamy dziś po prostu *Przedstawieniem*.

– Teatr of Manhattan charakteryzuje się szczególnym sposobem pracy. Opiera się na zasadzie współdziałania partnerskiego. Na czym ta reguła realizacyjna polega?

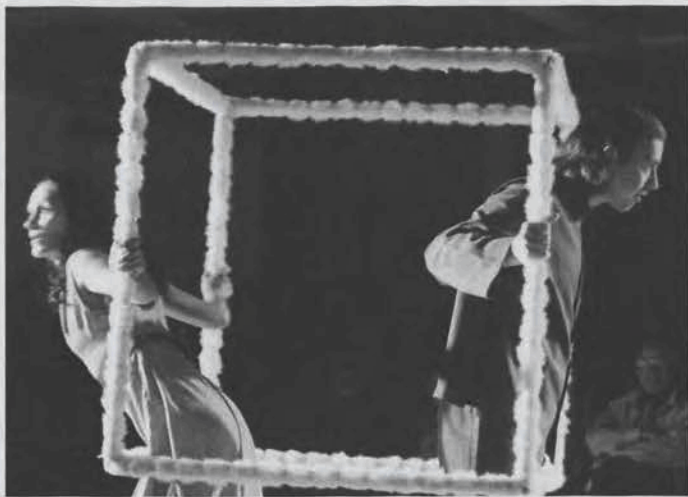
– Od samego początku pracowaliśmy w taki sposób, iż każdy miał coś do powiedzenia. Różnice wiekowe między nami były niewielkie, zatem spieraliśmy się bardzo dużo na temat tego, co robiliśmy. Skąd brały się pomysły? Przeważnie bywało tak, że wychodziłem z jakąś propozycją, którą można nazwać szkieletem scenariusza. Później było to całkowicie przerabiane na potrzeby zespołu, a każdy coś od siebie dodawał. To spowodowało, że wszyscy czujemy się od początku do końca odpowiedzialni za przedstawienia, które robimy. To też sprawia, że nie ma u nas sytuacji, jak w niektórych teatrach – z całym szacunkiem dla innych teatrów – iż jest jeden „guru”, mędrzec, który ma pomysł, jak to wszystko trzeba robić, a reszta osób po prostu tę wizję odtwarza. Szczególnie widać to podczas rozmów z jurorami na różnych festiwalach i przeglądach. U nas wygląda to inaczej. Od samego początku byliśmy kolektywnie rozgadani i zainteresowani, żeby brać zespołowo udział w dyskusjach.

Staramy się też wszyscy reżyserować. Nie korzystamy zbyt często ze scen w pełni zbiorowych, więc siłą rzeczy, ktoś, kto nie bierze udziału w danej scenie, przygląda się działaniom występujących i można by powiedzieć, reżyseruje ich. Każdy ustala pewne rzeczy, wypowiada swoje zdanie na temat kształtu poszczególnych scen, proponuje układ ruchowy, a później następuje zmiana w scenie. Dlatego, jeżeli informujemy, kto reżyseruje dane przedstawienie, przeważnie wymieniany jest zespół albo ja wraz z zespołem.

– *Jakie przyczyny spowodowały, że współzałożycielka grupy
– Bożena Tomkiewicz – zakończyła współpracę z Teatrem
of Manhattan?*

– Wyglądało to w ten sposób, że zrobiliśmy przedstawienie *Stół*, które było nacechowane bardzo silnymi emocjami. W tym spektaklu graliśmy sceny, gdzie mocowaliśmy się ze sobą fizycznie. Pamiętam, że już wtedy w ówczesnym miejscu prób któregoś dnia Bożena powiedziała, że już nie chce robić tego teatru i część osób odeszła razem z nią. Chciała założyć nową grupę teatralną, ale nic z tego nie wyszło. W tej chwili mieszka w Kotlinie Kłodzkiej i, z tego co wiem, odcina się od nas.

To *Stół* rozsadził właściwie pierwszy skonsolidowany skład zespołu. Pozostały wówczas cztery osoby ze starego składu – wcale nie te „pierwszoplanowe”. Była w nas ogromna chęć kontynuowania działalności tego teatru. Przygotowaliśmy wtedy przedstawienie *Signum Temporis*, które okazało się spektaklem przełomowym. Zaczęliśmy osiągać sukcesy na różnych imprezach w Łodzi i w całej Polsce. Przedstawienie okazało się na tyle mocne i ciekawe, że stało się wówczas swoistym znakiem czasu. Pokazaliśmy Chrystusa na wózku inwalidzkim, ludzi, którzy między sobą walczą, walkę między Wschodem i Zachodem. A więc rzeczy, które mogą się teraz wydać oczywiste, ale wtedy wcale takie oczywiste nie były.



pierwsze kolumny

– Czy jest jakiś motyw nadrzędny, jakaś idea, którą teatr chce przekazać widzowi?

– Chcemy pokazywać sprawy, które nas bezpośrednio dotyczą. Kiedy zaczęliśmy prezentować spektakle poza granicami Polski, głównie w Niemczech, jeden z Niemców, będących na widowni, użył w rozmowie z nami takiego ciekawego niemieckiego zwrotu: *Theater muß sein*, co znaczy „teatr musi trwać/być”. I my to zaadaptowaliśmy do swoich potrzeb. Doszliśmy do wniosku, że najważniejszą rzeczą jest to, żeby teatr trwał, żebyśmy byli w stanie mówić o tym, co jeszcze chcemy powiedzieć. Kiedyś ktoś zapytał, jak długo ten teatr będzie działał. Odpowiedź brzmi – do momentu, kiedy będziemy mieli coś do powiedzenia. Jeżeli okaże się, że naszym teatralnym językiem – językiem obrazów i ruchu – powiedzieliśmy już wszystko, to teatr przestanie działać. Nie pracujemy w jakimś błyskawicznym tempie. Staramy się dawać premierę raz w roku, a więc niezbyt często. Za każdym razem jednak jest to nasz głos, nasza obserwacja tego, co nas otacza, różnych sytuacji, różnych osób, suma różnych refleksji.

– Czyli, że wasz teatr jest aktualnym komentarzem rzeczywistości?

– Jest komentarzem rzeczywistości, bo przecież w niej uczestniczymy, przecież jesteśmy w Łodzi, jesteśmy w Polsce, tu mieszkamy, przeżywamy podobne sprawy, jak wszyscy inni. Jest to jednak komentarz odniesiony do poziomu pewnego universum tej rzeczywistości.

– Przez tych kilkanaście lat zebraliście pokaźny dorobek artystyczny. Jakie według pana *Teatr of Manhattan* ma miejsce na mapie kulturalnej Łodzi, na mapie kulturalnej Polski?

– No to teraz zacznę się troszeczkę chwalić (śmiech). W Akademii Teatralnej w Warszawie (im. Aleksandra Zelwerowicza) na wykładach prof. Lecha Śliwonika rejestracja video przedstawienia *Signum Temporis* jest pokazywana jako przykład klasyki teatru alternatywnego. Przedstawienie jest omawiane bardzo dokładnie, co niewątpliwie stanowi dla nas nobilitację. Powstała o nas jedna praca magisterska, druga jest obecnie pisana, więc chyba jesteśmy traktowani poważnie. Podkreślam „chyba”, bo my nie czujemy się „klasykami”. Nie mieliśmy nigdy ambicji, aby być teatrem numer jeden. Pomimo tego, najbardziej nas porusza i pobudza do pracy to, że mamy coś do powiedzenia. Czasem jest to krzyk, czasem szept, czasem jest to dowcipne, czasem jest to bardzo poważne.

– Czy *Teatr of Manhattan* mógłby być przeniesiony z formuły *off* do teatru instytucjonalnego?



– I tak, i nie. Tak – iż sędzę, że jesteśmy na tyle dojrzałi teatralnie. Zresztą, nasze przedstawienia pokazywaliśmy w różnych miejscach, również na scenach profesjonalnych. Choćby w Teatrze „Stół” w Krakowie, Teatrze Małym w Warszawie, czy łódzkim „Arlekinie”. W Niemczech występowaliśmy w Teatrze Miejskim w Stuttgarcie. Zatem można powiedzieć, że nie jest nam to obce. Pod tym względem możemy być traktowani jako teatr profesjonalny. Ale nie moglibyśmy być instytucją z jednego powodu. Teatr instytucjonalny nie może sobie pozwolić na taki luz, na taki tryb pracy, jaki my stosujemy. Wiadomo, że w teatrze instytucjonalnym za przedstawienie dostaje się pieniądze, a kiedy się zarabia i trzeba pracować częściej i więcej. My, rozpoczynając prace nad przedstawieniem, nie mamy jakiegoś skonkretyzowanego planu. Spektakl rozwija się stopniowo w zależności od tego, jakie mamy możliwości intelektualne i emocjonalne w konkretnym momencie. W teatrze zawodowym, trzeba to przyznać, musielibyśmy być bardziej dyscyplinowani. Mam wrażenie, że byłoby to ze szkodą dla przedstawień.

– Jak wyglądają i przebiegają niezbędne dla powstania sztuki prace? Mam na myśli tę codzienność teatru.

– Zacznę od tego, że od października pracujemy w nowym miejscu. Na samym początku działalności pracowaliśmy w Domu Kultury „Lodex” przy ulicy Buczka (obecnie ul. Kamińskiego), później w Galerii „Manhattan”. Potem przenieśliśmy się do Poleskiego Ośrodka Sztuki, gdzie byliśmy od 1994 r. do końca września 2007 roku. Bardzo sobie chwaliliśmy te miejsca ze względu na niezależność, jaką nam umożliwiały. Niestety, w Poleskim Ośrodku Sztuki, nastawionym na działania edukacyjne, plastyczne i kameralne spotkania, dużym utrudnieniem dla działalności naszego teatru był brak sali widowiskowej. W 2007 r. nadarzyła się okazja do przeniesienia siedziby teatru do Akademickiego Ośrodka Inicjatyw Artystycznych przy ulicy Zachodniej 54. Tam po prostu jest scena, na której można grać. Tu wielki ukłon w stronę dyrektora – Tomasza Bieszczada – który przyjął nas bez żadnych problemów.

Przechodząc natomiast do sprawy pracy nad spektaklami – najpierw pojawia się pomysł – a bierze się on ze wspólnych rozmów, obserwacji i refleksji. Spotykamy się raz w tygodniu. Jeśli zbliża się premiera, to nawet częściej. Czasem spotykamy się jeszcze w domach, jeżeli jest taka konieczność. No i z tych rozmów rodzi się pomysł. Później pojawiają się konkretne propozycje rozwiązań scenicznych – ćwiczymy je, zastanawiamy się nad typami postaci. Niektórzy interesujący się naszą twórczością twierdzą, że została nam maniera. Polega ona na realizacji czegoś, co pod względem konstrukcji fabuły przypomina trochę teledyski, tzn. każda scena jest odrębnym elementem, który staramy się połączyć w całość. Zresztą jako teatr ruchu, nie posługujemy się w ogóle słowem. Muzyka odgrywa bardzo ważną rolę w naszych przedstawieniach. Jest to za każdym razem oryginalna kompozycja powstała specjalnie na potrzeby danego spektaklu.

– *Jednak pewna samodyscyplina jest, bo takie szlifowanie sceny można prowadzić w nieskończoność.*

– Tak, jeżeli wszyscy się godzimy, że konkretny kształt sceny nam odpowiada, to ją zapisujemy i właściwie w ten sam sposób tworzy się scenariusz.

– *Czyli w pewnym sensie Teatr of Manhattan można by nazwać teatrem demokracji bezpośredniej?*

– W pewnym sensie, dlatego że tak naprawdę teatr nie jest płaszczyzną demokracji. Polega to u nas raczej na tym, że ludzie, którzy mają większe doświadczenie, dłużej pracują w teatrze, słuchają tych, którzy przyszli, którzy są młodszy i zarazem mają świeże spojrzenie. Przeważnie w innych zespołach zasada ta działa w drugą stronę: nowi członkowie raczej słuchają tych starszych. Myślę, że nasz układ jest dobry: starsi nie mają się za najmądrzejszych i starają się tych młodych słuchać. To jest zawsze nowy powiew, inny punkt widzenia, inne spojrzenie na sprawy, które nie koniecznie muszą wyglądać tak, jak nam się wydaje.

– *Skąd pozyskujecie środki na utrzymanie i działanie?*

– Pod tym względem jesteśmy teatrem całkowicie niezależnym, czyli nie podlegamy żadnej instytucji. Tak jak mówiłem w AOIA jesteśmy gośćmi i nie mamy wobec siebie żadnych zobowiązań finansowych. Pieniądze uzyskujemy z nagród. Jeżeli gramy gdzieś na festiwalach i zdobywamy nagrody, a przeważnie są to nagrody pieniężne, wpłacamy je na wspólne konto, do którego każdy z członków teatru ma dostęp. One sobie tam wpływają, leżą, procentują. I w ten sposób mamy środki na scenografię i muzykę do spektaklu – a nasze spektakle są zdecydowanie niskobudżetowe.

– *Ale od czegoś trzeba było rozpocząć. Skąd pochodziły pierwsze środki?*

– Początkowo wyglądało to tak, że przynosiliśmy potrzebne przedmioty z naszych domów, piwnic, sami szyliśmy kostiumy. W ten sposób to ruszyło. Do dziś staramy się tworzyć scenografię w miarę prostą ze względu na kwestię przemieszczania się. Jeżeli gramy na wyjeździe, zwłaszcza za granicą, załatwienie transportu jest dodatkowym kosztem. Staramy się więc mieć taką scenografię, żeby można było ją po prostu zapakować i bez problemu przewieźć. Na przykład zrobiliśmy przedstawienie pt. *Gerda* na motywach *Królowej Śniegu* Andersena, gdzie głównym elementem scenografii był kubik z aluminiowych rur – symbolizujący kostkę lodu. Pokryty był sztucznym, bia-

łym futrem. Można go było bez problemu poskładać, zapakować do plecaka. Staramy się w ten sposób funkcjonować.

– Od momentu powstania teatru mieliście kilkanaście premier, wiele z nich było nagrodzonych na festiwalach i konkursach w kraju i zagranicą. Które osiągnięcie jest dla was największym sukcesem?



pierwsze kolumny

– Największym dotychczasowym sukcesem Teatru of Manhattan było – wydaje mi się – zdobycie Grand Prix na festiwalu w Göppingen w Niemczech. Formuła tej nagrody jest zupełnie inna niż nagród przyznawanych na różnych festiwalach w Polsce. Nagroda przyznawana jest w dniu otwarcia festiwalu – przyznawana zespołom zapraszającym przez kolejne lata na ten festiwal. Czyli nie dostaje się nagrody od razu, trzeba ją „wypracować” kolejnymi interesującymi realizacjami. Dla nas na początku wyglądało to tak, że jest się zaproszonym na festiwal, pokazuje się przedstawienie i odjeżdża. Później „wysłannicy festiwalowi” oglądają na przestrzeni lat nasze działania gdzieś indziej, kontaktują się z nami, rozmawiają itd. Potem jury podejmuje decyzję, czy danemu teatrowi należy się nagroda. Myślę, że możemy się pochwalić, iż byliśmy pierwszym teatrem, który otrzymał tę nagrodę po trzech latach, ponieważ od początku istnienia festiwalu tj. od lat 60’, droga teatrów do Grand Prix trwała zawsze dłużej. Czyli formuła nagrody polega na tym, że jest przyznawana wstecz. A dla nas to było całkowite zaskoczenie! Jechaliśmy kolejny raz na ten festiwal – to była długa wyprawa autobusem z Łodzi do Stuttgartu i później pociągiem do Göppingen. Trwało to mniej

więcej 20 godzin. Zmęczeni poszliśmy do Teatru Miejskiego, gdzie dowiedzieliśmy się, że dostaliśmy nagrodę. Zrobiło to na nas ogromne wrażenie, bo do tej nagrody Niemcy dodają laudację, bardzo długą. Oprócz tego nagroda miała też walor pieniężny, co spowodowało, że nie mamy teraz problemów z finansami.

– *Który spektakl przyniósł najwięcej satysfakcji zespołowi?*

– Myślę, że największą satysfakcję dał *Signum Temporis*, dlatego że od tego przedstawienia okrzyknęliśmy jako zespół offowy. Bo trzeba wiedzieć, że powstaje bardzo wiele zespołów offowych, ale to są teatry jednego, dwóch przedstawień. Tych, które działają wiele lat jest stosunkowo niewiele. Tak się akurat składa, że my w 2008 r. będziemy obchodzić 18. rocznicę pierwszej premiery! Istniejemy już tyle czasu. Kiedyś Marian Glinkowski (wieloletni kierownik Ośrodka Teatralnego Łódzkiego Domu Kultury) powiedział, że to nasze *koło teatralne bardzo wolno się porusza*. Odpowiedziałem wtedy, iż owszem, ono porusza się wolno, ale porusza się! Innym te koła potoczyły się szybciej i rozpadły się. Dlatego w porównaniu z innymi przedstawieniami, *Signum Temporis* było ważne, gdyż była to trampolina do dalszych działań.

– *Jak często gracie wasze spektakle?*

– Mamy taką zasadę, że przedstawienie gramy 25 razy. W praktyce wygląda to tak, że staramy się grać raz w miesiącu. Są to mniej więcej dwa lata gry jednego przedstawienia. Prezentując zrealizowane przedstawienie, przygotowujemy równocześnie nowe. W tej chwili (ze względu na obecny skład zespołu) możemy zagrać dwa przedstawienia i jesteśmy w trakcie realizacji trzeciego. Chcemy ten stan utrzymać: mieć dwa spektakle przygotowane do prezentacji i pracować nad trzecim.

– *Powiedział pan, że od początku działania przez Teatr of Manhattan przewinęło się kilkadziesiąt osób. Kogo z nich można uznać za najważniejszego dla istnienia Teatru of Manhattan? A przy okazji – kto dzięki Teatrowi of Manhattan rozpoczął karierę zawodową?*

– Najpierw trzeba wymienić Bożenę Tomkiewicz. Ona rzeczywiście była i jest osobą, bez której tego teatru, by nie było. Odegrała ogromną rolę w pierwszych latach istnienia teatru, bardzo wiele nas nauczyła. Ona spowodowała, iż teatr dalej się potoczył i toczy się do dziś. Z aktorów, którzy zaczęli u nas, a w tej chwili są zawodowcami, należy wymienić: Michała Jarmickiego i Mariusza Słupińskiego, którzy grają na scenie Teatru im. Stefana Jaracza w Łodzi, a ten ostatni także w Teatrze „Studio” w Warszawie. Do tego trzeba wspomnieć Karolinę Lutczyn (córkę grafika Edwarda

Lutczyna), która studiowała aktorstwo w łódzkiej Filmówce, a teraz gra w jednym z seriali telewizyjnych oraz Maćka Tracza. Bardzo boleję nad tym, że nasza współpraca z Traczem zakończyła się dość gwałtownie w 1999 roku. Chciałbym wymienić jeszcze jedną bardzo ważną osobę, a mianowicie Elżbietę Dziubek, która nadal jest w teatrze i była na początku jego istnienia, choć na jakiś czas zawiesiła współpracę.

– *A oprócz aktorów, kto jeszcze szczególnie zapisał się w historii teatru?*

– Myślę, że można wymienić tych, którzy wprawdzie nie byli na scenie, ale odegrali ważną rolę – jak chociażby nasz kompozytor Jacek Partyka, który tworzy muzykę, będącą znakiem rozpoznawczym naszych działań. To muzyka bardzo inspirująca i obok scenografii i gry aktorskiej stanowi integralną część przedstawień. Powstaje ona w trakcie przygotowań. Jacek przychodzi na próby, przygląda się temu, co robimy, zadaje pytania, mierzy czas, by wiedzieć, ile poszczególne sceny trwają. Później przynosi fragment, jakiś jeden utwór, impresję muzyczną, a później nagle jest już cała kompozycja. Jesteśmy teatrem ruchu – nim Jacek Partyka przyniesie swoją kompozycję, próby do przedstawienia są już bardzo zaawansowane. Wcześniej ćwiczymy sceny do jakichś innych utworów. Często pierwotną propozycję muzyczną Jacka odbieramy niechętnie: to nie jest to. Po osłuchaniu dochodzimy jednak do wniosku: tak, to jednak to, to ma tak brzmieć.

pierwsze kolumny



– *Jaka jest publiczność Teatru of Manhattan? Czy przez te wszystkie lata działalności udało się stworzyć określone środowisko skupione wokół teatru?*

– Na pewno częścią publiczności są nasze rodziny. To są ludzie, którzy godzą się, abyśmy raz w tygodniu wieczorami wychodzili z domu, a jesteśmy coraz starsi, więc to są żony, mężowie, dzieci. To sprawia, że jakby najpierw występujemy dla nich, choć nie tylko. Przez lata wykształciła się już tzw. „nasza” publiczność, przychodzącą specjalnie na nasze przedstawienia. Są to nasi bliżsi i dalsi znajomi, którzy chcą nas oglądać. Mam na myśli głównie znajomych „teatralnych” (z różnych festiwali i przeglądów), z którymi może osobiście dobrze się nie znamy, ale oni potrafią powiedzieć najwięcej na temat naszych spektakli. Ale naszymi widzami są też ci, którym wydaje się, że to już będzie nasze ostatnie przedstawienie. Teraz coraz częściej oglądają nas młodzi, coraz młodszy ludzie, którzy gdzieś tam usłyszeli o Teatrze of Manhattan, którym ktoś powiedział, że jest taki teatr i warto zobaczyć, co to w ogóle jest.

– *Jakie będą najbliższe działania teatru?*

– Robimy teraz nowe przedstawienie, którego roboczy tytuł brzmi *Carmen*, bo powstaje z inspiracji operą *Carmen* Georges Bizeta. Są to jednak tylko ogólne inspiracje. Chcemy przez mniej więcej rok zrealizować to przedstawienie. To będzie najbliższa nowość. A ponieważ w przyszłym roku będziemy obchodzić 18-lecie – czyli że teatr wkracza w dorosły wiek – zastanawiamy się, czy jakoś tego nie uczcić np. akcją czy happeningiem, co byłoby dodatkowym akcentem poza samą premierą.

– *Jak wygląda rywalizacja z innymi teatrami?*

– Przestaliśmy się ścigać. Była kiedyś rywalizacja, gdy teatrów offowych było więcej. W tym samym czasie co my, powstały Teatr „Pod Lupą” Teresy Radzikowskiej-Bińkowskiej; Teatr „Dziewięciś” Andrzeja Czernego. To są teatry z najbliższego otoczenia, a cała masa innych zespołów bardzo szybko przestała istnieć. Nie ścigamy się dlatego, że doszliśmy do wniosku, że nie to jest najważniejsze. Owszem, bierzemy udział w imprezach, bo jeżeli uda nam się zdobyć nagrodę, to będzie to dobre dla naszej sytuacji finansowej. Ale kiedy przegrywamy, to się tym specjalnie nie przejmujemy. Dla nas najważniejsze jest, żeby obserwować różne teatry i widzieć, co się w ogóle dzieje. Podczas ostatniego Łódzkiego Przeglądu Teatrów Amatorskich „Łópta'07” zauważyliśmy, że jest cała masa nowych ludzi, którzy robią teatr i mają coś do powiedzenia. Nie zdobyliśmy żadnej nagrody, ale nie jest to powód do jakiegos załamania, bo nasz teatr trwa.

– Jak wygląda obecny skład Teatru of Manhattan?

– Mamy w tej chwili dwóch mężczyzn: Krzysztofa Nowaka i mnie. Natomiast jeżeli chodzi o panie, to w składzie są: Elżbieta Dziubek, Ewa Darul, Katarzyna Niziewicz, Agata Dawidowicz. Współpracuje z nami też Barbara Wójcik-Wiktorowicz oraz Maria Deptuła-Chocholska, zajmująca się projektami plakatów. I oczywiście wspomniany wcześniej kompozytor – Jacek Partyka. Do tego chciałbym dodać też nową postać – Kazimierza Grzegorzczaka, od niedawna naszego oświeceniowca. To człowiek, który wzbogacił nasze spektakle nowymi – nie tylko zresztą świetnymi – efektami. Poszukujemy jeszcze jednego mężczyzny, którego chętnie byśmy przyjęli do zespołu. Mamy taki schemat spektaklu, w którym grają trzy dziewczyny i trzech chłopaków, może jeszcze ktoś. Sześć osób to jest ta optymalna liczba. Zatem zapraszamy chętnego mężczyznę.

– Dlaczego akurat postawiliście na ruch jako język komentowania rzeczywistości?

– Z przyczyn bardzo prozaicznych. U nas w teatrze wiele osób próbowało zdawać do szkoły filmowej, m.in. ja też. Przeważnie powodem odrzucenia była dykcja. Doszliśmy do wniosku, że to jest ten element, do którego jury może mieć zawsze zastrzeżenia. Poza tym, gdy zaczynaliśmy w latach 90., mieliśmy plan występów za granicą, a język ruchu jest uniwersalny. Dlatego świadomie zaczęliśmy robić ten typ teatru. Nie jest to ruch taki jak w pantomimie – wyczelowany, dokładny i ilustracyjny. W naszym przypadku jest to „mówienie ruchem”, zastępowanie mowy ruchem. Sądzę, że nam się to udaje. Przez tyle lat dopracowaliśmy się własnych metod, które powodują, że przedstawienia są takie, a nie inne, powodują, że mówi się o czymś takim jak „język Manhattanu”.

– Kiedy zobaczymy premierę „Carmen” i jakie będzie przesłanie tej sztuki?

– Sądzę, że najwcześniej na początku października 2008 roku. *Carmen* to będzie przedstawienie, które mówi o tym, że piękno jest wspaniałe samo w sobie, a to, że ktoś lub coś jest piękne, wyjątkowe i wyróżniające się, nie musi oznaczać, że jest złe. Kiedyś Jerzy Stuhr zrobił rewelacyjny film *Duże zwierzę* o wielbłądzie, który znalazł się w małym miasteczku i którego wszyscy chcą usunąć. To troszeczkę podobna historia. *Carmen* – piękna kobieta, która przez fakt, że jest piękna, staje się obiektem pożądania mężczyzn w małej miejscowości – tym samym psując lokalne stosunki społeczne. W efekcie końcowym *Carmen* musi zniknąć, a wszystko musi wrócić do tego, co już było.

Rozmawiał: Grzegorz Dębowski

Zdjęcia pochodzą z archiwum Teatru of Manhattan

W poszukiwaniu drogowskazów...

Teatr „Officium”

[...] *Wciąż ta postawa. Poszukiwać, spieszyć się, posiadać jakieś konkretne cele w czasie i przestrzeni...* Tak w wywiadzie udzielonym jednej z francuskich stacji telewizyjnych Jerzy Grotowski scharakteryzował projekt swojego życia, jakim był Teatr „Laboratorium” oraz wszelkie formy jego kontynuacji. Można powiedzieć, że podobne inspiracje przyświecały w 2000 r. Michałowi Rzepce, kiedy zawiązywał alternatywną grupę teatralną, nazwaną później Teatrem „Officium”. Co dla Rzepki – reżysera-amatora, pasjonata i teatrologa – miało być alternatywą dla zwykłego teatru? Teatr offowy, tj. możliwość bycia „na opak”. Co mogło zrekompensować brak „własnej” sceny, funduszy, ale przede wszystkim profesjonalnych aktorów? Odpowiedź na to pytanie brzmi: nic. Nic, gdyż w założeniach twórcy „Officium” nie było potrzeby szukania na siłę form alternatywnych dla teatru instytucjonalnego, czy próby odgórnego wpisywania się w nurt awangardy. Jedynymi warunkami koniecznymi, aby stworzyć sobie możliwość do własnych eksperymentów i badań, były chęć i pasja poszukiwania.

Łódzka scena teatralna przez samego Michała Rzepkę scharakteryzowana została jako scena bez znaczących tradycji teatru off. Brak trwałych wzorów stwarzających oparcie dla alternatywnej działalności w teatrze oraz nieproporcjonalnie duża liczba teatrów scenicznych w stosunku do liczby teatrów nieprofesjonalnych ujawniły ogromną możliwość dowolności w poszukiwaniu własnej formy i przestrzeni teatralnej. W odczuciu reżysera, teatralna Łódź alternatywna posiadała wystarczająco dużo przestrzeni, po części zagospodarowanej już przez Łódzkie Spotkania Teatralne dla działalności grup właśnie offowych. Takim projektem był „Officium”, w założeniu Rzepki teatr o charakterze laboratorium, w którym głównym punktem zainteresowania miał być aktor i to wszystko, co mogło go w jakiś sposób dotyczyć. Rzepka od początku objął rolę reżysera odpowiedzialnego za dobór tematów. Głównie jednak skupił się na budowaniu warsztatu swoich aktorów. Jako teatrolog od początku swój wzrok kierował w stronę metod treningu Jerzego Grotowskiego oraz technik wypracowanych w Grupie Teatralnej „Gardzienice”. Praca w Teatrze „Officium” miała odbywać się na zasadzie kooperacji odgórnie wyznaczonego lidera z grupą aktorów, której narzędziem miały być wcześniej z góry ustalone techniki.

Trudne warsztaty

W początkowej działalności „Officium” dużą rolę odegrały zainteresowania przede wszystkim psychologią postaci oraz psychologią procesu. Wciąż pogłębianą w tym zakresie teoretyczną wiedzę uzupełniana była przez reżysera nowatorskimi ćwiczeniami. To były repetycje psychologii postaci gestalt, mówiącej o współdziałaniu ciała i umysłu, traktowaniu ich jako konstytutywnych całości. Jeżeli dodać do tego oscylowanie wokół tematów: człowiek a świat społeczny, istota mitu, rola pamięci w naszym życiu czy miejsce Boga w dzisiejszych czasach, dojść można do wniosku, iż droga, jaką wyznaczył Rzepka, bezsprzecznie wieść miała pod górę. I właśnie to, co dla wielu potencjalnych aktorów Teatru „Officium” mogłoby wydawać się niebывалą zachętą do podjęcia współpracy z Rzepką – tj. jego metody i poruszana problematyka – dla innych stało się ciężarem, któremu nie zdołali sprostać. Większość aktorów, którzy postanowili rozpocząć współpracę z teatrem alternatywnym „Officium” to byli ludzie młodzi, bez większego doświadczenia scenicznego. Przeważnie byli uczestnikami warsztatów prowadzonych wcześniej przez samego Rzepkę, który od samego początku nie bał się konfrontacji swoich raczej trudnych koncepcji scenicznych ze światem młodych, niedoświadczonych aktorów, będących jedynie miłośnikami teatru.

Owoce kilkumiesięcznej pracy zespołu „Officium” był spektakl *Gusła*. Realizując scenariusz oparty na II części *Dziadów* A. Mickiewicza, *Środzie popielcowej* T.S. Eliota i Biblii, reżyser skupił się na elementach dotyczących cielesności aktorów, rytmu poruszania się na scenie i gestykulacji. Były to cechy znamienne dla pierwszego etapu istnienia teatru, kiedy działanie aktorskie stanowiło najważniejszy składnik przedstawień przy zmarginalizowaniu roli kostiumów, scenografii czy muzyki. W *Gusłach* widz był świadkiem, w jaki sposób gra światłem może współtworzyć kreację aktora. Rzepka, przygotowując ten spektakl, sięgnął do zmitologizowanej rzeczywistości oraz kręgu rytuałów, wywodząc przekaz teatralny z wiedzy antropologicznej. Łącząc różne elementy, stworzył widowisko bardzo zmysłowe, wzbogacone akrobatycznym tańcem, będącym swoistą kompilacją płąsu, śpiewu i ruchu.

W tym samym, początkowym etapie Teatr „Officium” wystawił jeszcze dwa spektakle. Były to *Łagodna* wg opowiadania Fiodora Dostojewskiego oraz *Sybilla* wg tekstu Petera Lagerkvista. Ich tematyka nie odbiegała od głównego nurtu zainteresowań grupy, krążyła wokół zagadnień dotyczących pamięci, obrzędów czy złożoności tożsamości ludzkiej. W pracy nad *Sybillą* reżyser zaaplikował swojej grupie warsztaty psychologiczne, aby aktorzy mogli lepiej zrozumieć fenomen ludzkiej pamięci w procesie budowania tożsamości każdego człowieka. W monodramie, jakim była *Sybilla*, reżyser starał się pokazać, w jaki sposób wyrzeczenie się własnej przeszłości, na skutek pewnych traumatycznych wydarzeń z lat młodości, ma wpływ na funkcjonowanie jednostki. Tu znowu najważniejszy był aktor i jego wizerunek. Rzepka całą rzeczywistość sceniczną w *Sybilli* ograniczył do tego stopnia, iż nawet zrezygnował z jakiegokolwiek gry światłem.



Premiera to początek

Michał Rzepka od swego pierwszego przedstawienia przykładął wielką wagę do znaczenia ćwiczeń i prób. Twierdził, że próby nie są jedynie przygotowaniem do przedstawienia, ale jego szalenie ważnym i aktywnym komponentem. W kwestii organizacji pracy przed spektaklem Rzepka był ideologicznym wyznawcą tezy Petera Brook'a, że pierwsze przedstawienie samo z siebie jest naznaczone pewną karłowatością i niedoskonałością. Dlatego premiera nie jest dokładnym odwzorowaniem idei reżysera, a jedynie idealnym momentem, żeby rozpocząć właściwą pracę nad przedstawieniem. Od swoich aktorów Rzepka wymagał „spalania się” podczas prób. Kilkugodzinne ćwiczenia, na których aktorzy poznawali granice swej sfery emocjonalnej czy też cielesnej, dla jednych były zbyt wysoko zawieszoną poprzeczką, dla innych zaś swoistą receptą na poznanie i pozbycie się własnych słabości. Młodzi i niedoświadczeni adepci w wielu wypadkach nie widzieli sensu takiej właśnie katorgi ćwiczeń obranej przez lidera. W efekcie wielu z nich bardzo szybko kończyło swoją przygodę z „Officium”.

Etap, w którym główny nacisk położony był na cyzelowanie technicznego warsztatu w Teatrze „Officium”, trwał przeszło trzy lata. Trzy lata, trzy spektakle. Dla jednych dużo, dla innych niekoniecznie. Należy jednak zauważyć, iż teatr nieprofesjonalny to w głównej mierze praca oparta na pasji i własnym zaangażowaniu aktorów, bez udziału znaczących nakładów finansowych. Dlatego w tym przypadku bardziej wymowna niż liczba zagranych spektakli jest liczba nagród, jakie „Officium” otrzymał za *Gusła* (Dąbrowa Górnicza, 2000), *Łagodną* (Łódź, 2001), czy *Sybillę* (Łódź, 2003; Warszawa, 2004; Zgierz, 2004). Niewątpliwie dodały one motywacji aktorom oraz reżyserowi, ale przede wszystkim przekonały zespół o potrzebie i sensowności ich pracy.

Nowa koncepcja

Refleksje Michała Rzepki nad dalszym kierunkiem rozwoju teatru postawiły go przed wyborem nowej koncepcji. [...] *Nie wiem czy dobrze, że się tak stało, ale odeszliśmy od pewnej wizji laboratoryjności.* Następnym krokiem po wyczerpującej, niemal trzyletniej pracy nad warsztatem teatralnym i umiejętnościami ściśle aktorskimi zespołu, okazała się potrzeba zmiany pozycji reżysera w grupie. Z jednostki współuczestniczącej w budowaniu spektaklu reżyser miał stać się głównym architektem odpowiedzialnym za pomysł przedstawienia, koncepcję pracy z aktorami oraz – co najważniejsze – końcowy efekt spektaklu.

Teatr „Officium” od początku istnienia poprzez osobę swojego reżysera, z wykształcenia teatrologa, skazany był na uleganie wpływom silnego teoretyzowania. W tamtym czasie dla Rzepki meritum sprawy stanowił problem stymulowania aktora, poszukiwanie odpowiednich motywacji dla zbudowania pożądanej kreacji. Wtedy też swoją działalność w „Officium” na kilkanaście miesięcy zawiesiła aktorka, która Rzepce towarzyszyła od samego początku, Joanna Okupska. Reżyser szuka więc innych sposobów spajania zespołu aktorskiego. Psychologia postaci, na której reżyser oparł swój dotychczasowy warsztat, zastąpiona została przez psychologię procesów. Istotą problemu tkwiła w oczekiwaniu samych aktorów, w sferze nadania im impulsu, czyli owego „odpalenia emocjonalnego”. Z takimi założeniami zrealizowane zostały spektakle *Nos wg Mikołaja Gogola* w 2005 r. oraz na przełomie roku 2005/2006 *Przyjdź*, gdzie wykorzystano fragmenty *Kołysanki* Samuela Becketta. Szczególnie w *Przyjdź* widać było inne, poniekąd odmienione oblicze Teatru „Officium”. Zainteresowanie plastycznymi aspektami teatru, praca z formą, użycie światła jako elementu przestrzeni, czy muzyka grana „na żywo” przez Piotra Matulę stanowiły o nowej jakości teatru zaproponowanej przez Rzepkę. Główna aktorka, Agnieszka Kowalska, przez cały spektakl wiedziona jest przez rytmy grane na różnych instrumentach, co w połączeniu z odgrywaną rolą medium między tym, co żywe a tym, co umarłe, daje odczucie obecności pewnego mistycznego rytuału, zjawiska zejścia gdzieś w zaświaty. Koniec spektaklu jest niezwykle plastyczny, jako że [...] *aktorka staje na tle dużego białego ekranu, a jej suknia zlewa się z nim, obrazy płynące z projektora multimedialnego tworzą piękne, skompilowane wzory na*



obu tkaninach [...]. Przy pracy nad tym przedstawieniem reżyser postanowił zastosować dla aktorów gotowe rozwiązania, opierając je np. na elementach egzotycznego tańca buto. W *Przyjść* ukłonem reżysera w kierunku wizji Becketta była też chęć stworzenia atmosfery obsesyjności, niejakiego zamknięcia jednostki w świecie społecznym.

Największą zmianę w ciągu siedmiu lat działalności Teatru „Officium” stanowiło podejście Michała Rzepki do kwestii doboru tekstów i ich interpretacji. W początkowym etapie działalności grupy teksty były tylko inspiracją dla artystów, postacie za sprawą reżysera oraz aktorów „stawały” się na próbach i nigdy nie wiadomo było z góry, w jakim miejscu spektakl będzie miał swój finał. Rzepka postanowił więc na pewnym etapie to zmienić, pokazując, że teksty dobierane są świadomie, a reżyser wie, jaki koniec czeka przedstawienie, poddając publiczność swoistej grze emocji.

Ostatnim projektem „Officium” był spektakl zrealizowany w 2006 r. na podstawie dramatu Michaela Gow pt. *Febe wróć*. Zdaniem Rzepki, sztuka ta

była najmniej udana w całej działalności teatru, dlatego grano ją tylko pięciokrotnie. Zastosowana struktura psychodramy, z zamiarem pokazania emocjonalnego podłoża dyskursu między ofiarą i katem, okazała się nie do końca jasna.

W najbliższych planach teatru jest wystawienie *Medei* wg tekstów Eurypidesa, Seneki i Müllera. Praca nad tym spektaklem trwa już kilka miesięcy. I tym razem Rzepka sięga do antyku w poszukiwaniu wzorów postaci oraz motywów zachowań, po raz kolejny podejmując usilną próbę stworzenia rzeczywistego kontekstu dla postaci mitycznej. Bo twórca „Officium” nie wyobraża sobie robienia teatru bez jednoczesnego odniesienia do współczesności.

Nie tylko teatr

W czasie swej siedmioletniej działalności „Officium” aktywnie uczestniczył w łódzkim – także poza teatralnym – życiu, szczególnie poprzez aktywizację różnych form animacji kultury. Działania te dawały członkom grupy poczucie większej więzi również poza sceną i pozwalały ukazywać widowni kontekst niezbędny do pełnego zrozumienia spektakli. W latach 2001–2002 Rzepka kierował Sceną Off Łódzkich Spotkań Teatralnych. Był również współorganizatorem wielu konferencji dotyczących teatru jak: „Pomiędzy awangardą a postmodernizmem”, „Zło, przemoc, kultura”, których gośćmi byli wybitni artyści i naukowcy.

Można się spierać, czy taki teatr alternatywny jak „Officium” jest rzeczywiście pewnym alter ego dla teatrów zawodowych, czy może powinien być przed-sionkiem do poważnej profesjonalizacji. Pytać więc wypada, czy teatr nieprofesjonalny bierze na warsztat odpowiednie tematy i czy pracuje przy pomocy właściwych technik?

Michał Rzepka wraz z całym Teatrem „Officium” na co dzień poszukuje drogowskazów, które mogłyby być odpowiedzią na podobne pytanie.

Ale, czy owo trwanie „między” nie jest właśnie istotą prawdziwego teatru off?

Piotr Majcher
– student socjologii UŁ

Zdjęcia pochodzą z archiwum Teatru „Officium”.

Ogień Kwiecińskiego

Teatr Ognia i Papieru

Reprezentujemy scenę alternatywną

Teatr Ognia i Papieru Grzegorza Kwiecińskiego w 2008 roku będzie obchodził jubileusz 30-lecia istnienia. Od momentu powstania przeszedł długą drogę. Dziś z pełną powagą uznać go można za jeden z ciekawszych teatrów w Polsce.

Jak robi się teatr niezależny?

W teatrze alternatywnym twórca jest sam sobie sterem, żeglarzem i okrętem. Robi to, co chce i o czym chce – w jednym z wywiadów trafnie ujęła istotę sceny offowej aktorka Agnieszka Kołodyńska z poznańskiego Teatru „Porywacze Ciał”. Teatr niezależny jest otwarty na szczególnego widza i jego potrzeby, którego w znacznym stopniu sam kształtuje. Nie jest instytucją, pracą od...do, ale swoistym domem, w którym grupka zaprzyjaźnionych ludzi stanowi wspólnotę artystyczną. Teatry otwarte powstają z miłości do sztuki i wbrew biurokratycznej machinie finansowania działań kulturalnych. Dlatego często widoczne u nich braki finansowe przestają być przeszkodą, a stają się atutem. Taki jest właśnie Teatr Ognia i Papieru. Przyciąga niecodzienną stylistyką i mocnym, uderzającym przesłaniem. To samo przedstawienie zawsze jest trochę inne. Spektakl nie wymaga dużych nakładów i drogich rekwizytów. Wystarczy kilka drutów, trochę papieru, sznurków, stare krzesło i plastyczna wyobraźnia kreatora – Grzegorza Kwiecińskiego. Nie ma gotowego scenariusza widowiska, a niezaplanowane wydarzenia często potęgują nastrój, zmieniając pierwotne założenia spektaklu.

Trzy dekady podpalania

Teatr Ognia i Papieru powstał w 1978 roku. Początkowo był to teatr jednego aktora, Grzegorza Kwiecińskiego – studenta wychowania plastycznego na Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Debiutował spektaklem plenerowym *Cyrk*. Nazwa teatru powstała nieco później, jesienią 1978 roku w trakcie Puławskich Spotkań Lalkarzy, najważniejszego w Polsce festiwalu lalkowych teatrów amatorskich. Kwieciński dyplom UMCS uzyskał w 1981 r. i w tymże roku rozpoczął reżyserię lalkową w Białymstoku (dyplom w 1985 r.). Na Festiwalu Studenckich Teatrów Debiutujących START w Kielcach oraz na Międzynarodowym Festiwalu Solistów Lalkarzy w Białymstoku w 1980 r. (wyróżnienie za twórcze poszukiwania) przedstawił rozgrywające się na malutkiej scenie spektakle *Ręce* (1979 r.) i *Ptak* (1980 r.).

W 1984 r. został dyrektorem artystycznym Teatru Lalki i Aktora w Opolu. Zaczął też wykładać na Wydziale Reżyserii Teatru Lalek Akademii Teatralnej. Nie porzucił jednak pracy nad Teatrem Ognia i Papieru. W połowie lat 80. znacznie rozszerzył jego zasięg działania, wychodząc ze spektaklem na ulice, place, do parku. Jego fascynujące, płonące przedstawienia zdobywały coraz większą publiczność, również na świecie. Od 1986 r. teatr rozwinął się w kilkusobowy zespół. Do tego czasu powstały takie widowiska jak: *Papier* (1981 r.), *Klatka* (1983 r.), *Faust* (1985 r.).

W 1990 r. Teatr Ognia i Papieru przeniósł się do Łodzi, gdzie Kwieciński objął kierownictwo Teatru Lalki i Aktora „Pinokio”. Wtedy też stworzył *Odłot* (1993 r.), zaprezentowany w 1994 r. na Łódzkich Spotkaniach Teatralnych.

W 1994 r. teatr wraz z jego twórcą znalazł się w Pabianicach, gdzie Kwieciński został dyrektorem Miejskiego Ośrodka Kultury. W tym czasie powstały: *Spirala* (1994 r.) oraz *Odłot II* (1994 r.) opowiadający o tragicznym losie ludzi, którzy ogarnięci rządzą władzy wspinają się po kruchych szczeblach kariery. Niestety wszyscy, bez względu na pozycję społeczną, giną. Dodatkowo efekt wizualny tego przed-



stawienia potęguje katastroficzna muzyka. Za *Odłot II* teatr otrzymał wyróżnienie na Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Lalek w 1998 roku. Również *Drżenie* (1999 r.) pochodzi z „pabianickiego okresu”. Spektakl zrealizowany w klatce rozmiarami przystosowanej dla człowieka, traktuje o lękach, fobiach, strachu przed nieznanym, przed przyszłością, ale również przed tym, co teraz. Lęk determinuje nasze działanie, wpływa na psychikę, a ogień oczyszcza atmosferę, uwalnia.

Galileo Galilei (2000 r.) to kolejny sukces teatru. Spektakl ukazuje życie włoskiego matematyka i astronoma Galileusza, którego tezy i poparcie dla teorii Mikołaja Kopernika w XVII w. spotkały się z nieprzychylnością Kościoła i Inkwizycji. W tym wizyjnym przedstawieniu szaleniec podpala symbole wiary, ludzi, nieuchronnie sprowadzając na świat dzieło zniszczenia. W końcowej fazie widowiska, jakby na przekór wszystkiemu, na scenie pojawia się grające w piłkę, nieświadome niczego dziecko.

Po powrocie do Łodzi w 2001 r. Kwieciński kontynuował pracę nad Teatrem Ognia i Papieru. Pracując jako reżyser i scenograf w takich teatrach jak: Teatr Lalek „Rabcio” w Rabce, Teatr Lalki, Maski i Aktora „Groteska” w Krakowie, Teatr Lalki i Aktora w Wałbrzychu, przygotowywał *Wieżę*, której premierowy pokaz odbył się 13 września 2003 roku w Teatrze „Arlekin” z okazji 25-lecia tej sceny. Inspirowany tragedią z 11 września 2001 roku w Nowym Jorku spektakl po raz kolejny zwraca uwagę widza na ulotność życia ludzkiego. Znowu płoną wycięte z papieru sylwetki ludzkie, wieże, samoloty, ptaki. *Wieża* została wyróżniona na IV Międzynarodowym Festiwalu Solistów Lalkarzy w Łodzi w 2005 roku.

Najnowszy spektakl Teatru Ognia i Papieru zatytułowany *Łza* miał premierę 8 grudnia 2006 roku podczas XV edycji Łódzkich Spotkań Teatralnych. Projekt ten przedstawiono w dwóch częściach. Początkowo płonie figura człowieka z rozłożonymi ramionami i uskrzydłone krzesło. Następnie przy dźwiękach chorałów gregoriańskich autor podpala umieszczone w wielkiej klatce: drabinę, szkielet ptaka i na końcu lustro symbolizujące tytułową łzę. Po wszystkim pozostaje jedynie marna garść popiołu.

Katharsis

Teatr Ognia i Papieru jest od początku do końca teatrem autorskim Grzegorza Kwiecińskiego. Choć zapewne bez pomocy przychylnych twórcy osób, trudno byłoby realizować nowe spektakle. Od zawsze zafascynowany teatrem lalkowym sam stworzył świat niedoskonały, w którym losem papierowych figurek rządzi strach i lęk. Jako plastyk i zawodowy reżyser swoją inwencję twórczą wykorzystuje w różnych dziedzinach. Tworzy plakaty i inne prace plastyczne, projektuje scenografię dla teatrów lalkowych, reżyseruje spektakle, a także występuje jako aktor. Ale tylko na scenie Teatru Ognia i Papieru staje się demiurgiem, który sam decyduje o losie papierowych figurek. Ogień jako symbol i „antytworzywo” pomaga artyście wykonać wcześniej założony i misternie opracowany plan. Całkowicie zależny od warunków plenerowych, wiatru i deszczu, nauczył się Kwieciński z nimi współpracować, dzięki czemu jego przedstawienia są

przejmująco prawdziwe. Podobnie jak ogień, o którym artysta mówi: [...] *nasz ogień jest prawdziwy, gorący, oświetlający przestrzeń*. Nie tylko tę przestrzeń materialną drgającą wokół płomieni. Przede wszystkim spektakle ognia dotyczą przestrzeni mentalnej budowanej przez nasze doświadczenie i możliwości. Bo tematy przedstawiane na scenie są ponadczasowe. Dobrze zrobiony, podobający się publiczności spektakl, to swoiste *katharsis* dla reżysera i aktorów. Poparzenia podczas występu wpisane są w ryzyko, ale to właśnie gra z ogniem potęguje doznania zarówno odbiorców, jak i aktorów.

Teatr Ognia i Papieru przez wiele lat swojego istnienia obfitującego zarówno w sukcesy, jak również przeszkody, nieustannie pokazywał swoje spektakle i przyciągał szerokie grono widzów i artystów. Mimo iż wciąż podróżuje po różnych festiwalach w Polsce i na świecie, już od wielu lat jest związany z Łodzią, będąc jej najlepszą wizytówką. Czy miasto upadłych fabryk, starych kamienic i pięknych pałaców okaże się ostatnią przystanią teatru? Miejmy nadzieję, że tak, i że specyficzny, aczkolwiek niepowtarzalny klimat Łodzi nadal będzie inspiracją dla nowych pomysłów Kwiecińskiego.

Destrukcyjna konstruktywna

Rozmowa z Grzegorzem Kwiecińskim, reżyserem, scenografem i twórcą Teatru Ognia i Papieru.

– Jaki był pana pierwszy kontakt ze sceną?

– Wszystko zaczęło się już w liceum plastycznym w Nałęczowie, gdzie wspólnie z kolegami realizowałem spektakle dadaistów, m.in. *Serce na gaz* wg Tristana Tzary. Jeździliśmy oglądać wszystko, co się dało w Warszawie, Lublinie, Krakowie. Wtedy właśnie widziałem *Replikę* Szajny. To, co robili Szajna, Kantor, Grzegorzewski, Wajda bardzo mnie fascynowało, bo to byli plastycy. Dopiero później na studiach plastycznych przyszedł mi pomysł ognia jako środka wyrazu. Jako student zostałem zaproszony na warsztaty do Gardzienic, gdzie dano mi możliwość zrealizowania spektaklu w ciągu dwóch tygodni. Doskonale wiedziałem, co chcę zrobić. Poprosiłem o gips, reflektory, druty itd. Niestety po przyjeździe na miejsce okazało się, że niczego nie ma. Na szczęście pałac, w którym mieścił się Uniwersytet Ludowy, był w remoncie. Stało mnóstwo rusztowań z desek, worków po cemente, wałyły się stare druty. Zacząłem z tego budować scenografię do spektaklu. Nie miałem czym tego oświetlić, więc oświetliłem to ogniem. Okazało się, że jest on również świetnym środkiem ekspresji. To był pierwszy spektakl Teatru Ognia i Papieru, pt. *Cyrk*. Premiera odbyła się w Gardzienicach 1 sierpnia 1978 roku.



– Głównym bohaterem w każdym pańskim spektaklu jest ogień. Skąd zafascynowanie tak niszczycielskim żywiołem?

– Ogień nie jest tylko destrukcją. Przecież latarnia morska, na której pali się płomień, jest nadzieją dla zagubionych żeglarzy, palące się ognisko przyciąga wędrowców, kominek daje ciepło. Mówię o prostych, prozaicznych rzeczach. Ogień jest także symbolem życia. Wiąże się z pierwotną formą teatru, który powstał z rytuału, z potrzeby przyswojenia rzeczywistości, której ludzie kiedyś nie rozumieli. Stąd też pochodzi kult ognia, kult wody, kult ziemi, wszystkich tych żywiołów, z którymi człowiek musiał albo współżyć, albo walczyć. Już w teatrze antycznym wykorzystywany był ogień. Za jego pomocą Szekspir oświecał scenę. Marzę teraz o zrealizowaniu spektaklu w profesjonalnym teatrze przy użyciu lamp naftowych. To byłby nieznany dziś efekt.

W moich spektaklach nie tylko gra ogień. Czasami pojawia się wiatr, który podnosi wizyjność obrazu, syją się iskry. Innym razem jest deszcz, który tworzy na podłożu efekt lustra, odbijającego światło. Ogień nie niszczy, on zmienia strukturę, przetwarza. Za jego pomocą tworzę nowe jakości wizualne, plastyczne, znaczeniowe. To taka destrukcja konstruktywna.

– Ogień jest żywiołem ślepym. Czy w konfrontacji z nim artysta traci swoją władzę?

– Wolność ognia, jego podmiotowość jest wliczona w spektakl. W pewien sposób z nim współpracuję, ale nigdy nie walczę. Jest jak żywy człowiek. Trzeba mieć do niego odpowiednie podejście, wiedzieć, z której strony wieje wiatr, żeby się nie poparzyć, a poza tym szanować, bo jak każdy aktor wnosi coś cennego do spektaklu. Bez względu na to, czy to jest ogień, czy aktor X, oni są w spektaklu najważniejsi.

– Stosuje pan proste, jednoznaczne symbole, które mają nieść jakieś przesłanie: serce, aniołowie, papierowe figurki ludzi, ale przecież widzowie to różni ludzie. Często jest to przypadkowy przechodzień, który zatrzymał się na chwilę zaciekawiony grą płomieni. Czy nie boi się pan, że przesłanie spektaklu zostanie źle zrozumiane lub nie spotka się z aprobatą?

– Bardzo często zdarza się nam grać na imprezach, na których przed nami występują jacyś klauni, szcudlarze, beczka śmiechu. Wszystko ku rozbawieniu publiki. Przychodzi wieczór i my zaczynamy nasz spektakl. I ludzie w pewien sposób zostają zaskoczeni. W zdecydowany sposób odcinam się od pustego śmiechu.

– W jednym z wywiadów powiedział pan, że w spektaklach Teatru Ognia i Papieru za każdym razem pojawia się „człowiek-krzyż”. Do czego służy taki motyw?

– Jest dla mnie kwintesencją człowieczeństwa i drogi, którą przebywamy w naszej rzeczywistości. Symbolizuje zdolność człowieka do podnoszenia z upadku i kontynuowania swojej misji.

– Pańskie spektakle przesycane są katastrofizmem, traktują o kruchości ludzkiego życia i przewrotności losu. Mimo to nie pozostawia pan widza bez nadziei. W końcowej fazie widowiska często pojawia się dziecko. Co ono ma symbolizować?

– Po każdym kataklizmie musi być jakaś nadzieja, a dziecko jest symbolem niewinności, czystości. Ma jasne podejście do rzeczywistości, bezpośrednie choć bardziej poetyckie i naiwne. Może są to banały, ale co w życiu nie jest banałem.

– *Czy Teatr Ognia i Papieru to granie czy igranie z ogniem?*

– Poparzeń fizycznych było niewiele i na pewno nie jest to powód do jakiejś traumy, raczej można opowiadać o tym w kategoriach dowcipu. Zazwyczaj nie pamięta się rzeczy przykrych, a zapamiętuje to, co było miłe, sympatyczne, twórcze. Zawsze dbamy o bezpieczeństwo własne oraz widzów. Zazwyczaj gramy na większych organizowanych imprezach, na których jest obecna straż pożarna, karetka pogotowia. Nigdy też nie zdarzyło nam się, aby ucierpiał ktoś z publiczności. Nigdy nie podpaliłem niczego w sposób niekontrolowany. Są to wymogi bezpieczeństwa, które muszą być spełnione.

– *Ile czasu zajmuje przygotowanie jednego spektaklu?*

– Spektakl nie jest przygotowywany metodą tradycyjną, nie budujemy scenografii, nie uczymy się tekstu, nie wychodzimy na scenę. Za każdym razem są to eksperymenty. Takim przykładem jest *Odłot*, który premierowo pokazaliśmy w 1993 r., a dziś jest to już zupełnie inne widowisko. Właściwie każdy spektakl jest premierą, zawsze jest inaczej, zawsze jest inne miejsce, zawsze inaczej wieje wiatr. Występuje element niespodzianki, improwizacji. Artysta musi zostawić sobie pole dla przypadku. W przygotowanie spektaklu wliczone są różne działania, nie tylko budowa scenografii. Jest pomysł, ale są też formalności i konieczność uzyskania szeregu pozwoleń. I poszukiwanie możliwości przestrzennych, odpowiedniego podłoża. Każda z tych spraw pociąga za sobą konsekwencje teatralne, sceniczne. *Wieża* powstawała dwa miesiące, *Drzenie* około dwóch lat. Po pokazie natomiast doprowadzenie scenografii do formy, jaką miała przed podłożeniem ognia zajmuje dwa dni.

– *W sezonie 2007/2008 zespół artystyczny Teatru Ognia i Papieru oprócz pana tworzą: Hanna Baka, Ewa Kwiecińska, Paulina Lewek, Emilka Obara, Katarzyna Obara, Iwona Wąsowicz, Gabriel Gacek, Dominik Kotwasiński, Paweł Lesień, Bogdan Szczepański. To dosyć spora grupa, biorąc pod uwagę, że zaczynał pan sam.*

– Wszystko to się zmienia. Nie są to osoby związane wyłącznie z Teatrem Ognia i Papieru. Część z nich są to profesjonalni aktorzy, którzy zawodowo grają w teatrach głównie lalkowych, a Emilka np. ma sześć lat. Ja również reżyseruję spektakle w innych teatrach lalkowych. Kiedy natomiast jedziemy na jakiś festiwal, zbieramy grupę i wtedy tworzymy zespół.



pierwsze kolumny

– W październiku 2007 roku na 6 Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Dziecięcych w Banja Luce za spektakl „Odłot 2” teatr otrzymał Nagrodę Specjalną. Jakie są pana wrażenia z wyjazdu do Bośni?

– To ciekawe doświadczenie. Jadąc do Bośni i Hercegowiny przez całą Chorwację aż do granicy, ciągnęły się zrujnowane przez wojnę domy. Widać grozę tego, co tam się działo. A sam festiwal? Jesteśmy zadowoleni, szczególnie z reakcji publiczności, która była bardzo przychylna i otwarta. Oprócz Nagrody Specjalnej otrzymaliśmy również liczne zaproszenia na festiwale organizowane na Bałkanach, m.in. do Suboticy w maju i do Šibeniku w czerwcu przyszłego roku.

– Czy jest jakaś różnica między występowaniem przed publicznością w Polsce, a za granicą?

– W Europie nie. Nie ma znaczenia, gdzie się występuje. Jedynie Skandynawia jest o tyle ciekawsza, gdyż oni tam w dużej części żyją w ciemności, potrzebują światła i automatycznie trochę inaczej odbierają spektakl. Nawet w ich tradycji i kulturze światło jest głębiej zakorzenione. Podczas świąt i przyjęć przed wejściem do domu stawiają np. specjalne płonące lampiony jako zaproszenie. W Korei Południowej,

w której życie determinuje porządek i wysoki stopień organizacji przyjmowano nas bardzo ciepło. Być może publiczność poczuła w naszym spektaklu więcej inności, swobody i przypadku, co kontrastuje z ich industrialną codziennością.

– Współpracuje pan również jako reżyser i scenograf z innymi teatrami. Organizuje wystawy scenografii, projektuje plakaty do przedstawień. Jak te zajęcia wpływają na wyobraźnię twórcy Teatru Ognia i Papieru?

– Czuję się artystą stojącym z boku, w jakiejś niszy estetycznej. Ale jestem zawodowcem, z wykształcenia plastykiem i reżyserem. Uprawiam tę swoją profesję, pewnego rodzaju rzemiosło. Wypowiadam się bądź obrazem ożywionym w teatrze, bądź na płaszczyźnie. Działam na pograniczu plastyki i teatru. Pomysły, które się we mnie rodzą i dojrzewają, to sprawa wewnętrznej wrażliwości i odczuwania świata. Dlatego też stylistyka charakterystyczna dla Teatru Ognia i Papieru, np. sylwetka anioła, pojawia się również w moich plakatach. Wszystko to się ze sobą łączy, wywodzi z jednego źródła. Często spektakl staje się pretekstem do stworzenia plakatu i odwrotnie, najpierw powstaje cykl graficzny, a dopiero później spektakl. Przedstawienie *Pastorałka* powstało np. na bazie wykonanej przeze mnie pracy plastycznej zatytułowanej, podobnie jak jeden z moich spektakli, *Odłot*. Na trzech drewnianych europaletach wielkości 1x1 m wypaliłem postacie czarnego i białego anioła oraz sylwetkę tzw. „człowieka-krzyża”. Do tego dodałem jeszcze jedną płaszczyznę i położyłem ją poziomo. Powstał stół-ołtarz, w tle tryptyk, wokół ustawiłem znalezione przedmioty, np. pordzewiałe widły, starą, wyszczerbioną kosę, drewnianą beczkę do kisenia kapusty. Tak stworzyłem *Pastorałkę*, która doskonale koresponduje z tym, co robię w Ogniu. Nie są to rzeczy rozdzielne, staram się iść jednym tropem estetycznym. Plakaty, które tworzę są mi bardzo bliskie, są to moje reminiscencje na temat tego, co robię, szczególnie w teatrze.

– Mieszka pan i tworzy w Łodzi. Czy miasto upadłych fabryk i starych kamienic jest inspirującym miejscem?

– W pewien sposób czuję się łodzianinem, ale trochę niekochanym przez Łódź, w której niestety od kilku lat nie udało mi się zagrać żadnego spektaklu. Łódź i okolice mają dla mnie kilka magicznych, inspirujących miejsc, chociażby Zalew Sulejowski, Księży Młyn, stare, drewniane Bałuty, a także Rynek Bałucki, szczególnie ta część, w której można pooglądać i kupić sprzedawane starocie. Właśnie taki klimat starego miasta najbardziej mi odpowiada.

– Jakie są najbliższe plany Teatru Ognia i Papieru?



pierwsze kolumny

– Powoli już przygotowuję się do jubileuszu 30-lecia teatru w przyszłym roku. Buduję spektakl, dla którego inspiracją plastyczną jest moja praca *Odłot*. Pracuję również nad cyklem biblijnym składającym się z przedstawionego już na Quadriennale obrazu *Apogeum*, a także *Grał*, *Magdalena*, *Giordano* i *Autodafe*. A najbliższa przyszłość to teatr w Rabce, gdzie w 2006 roku odbyła się premiera naszej *Pastorałki*, z którą tam wrócimy.

Dorota Piekacz
– filolog polski

Bibliografia:

1. Ł. Drewniak, *Po co nam teatr alternatywny?*, [w:] www.krakow2000.pl
2. K. Ostaszkiewicz, *W świetle ognia i kruchości papieru*, [w:] „Scena” nr 9/1, 2000 r.
3. T. Soldenhoff, *Teatr z ogniem. Rozmowa z Grzegorzem Kwiecińskim – dyrektorem Teatru Ognia i Papieru*, [w:] www.teatr.wln.pl
4. D. Pawłowski, *Nasz ogień jest prawdziwy*, [w:] „Dziennik Łódzki”, 28.09.2000 r.
5. www.theatreoffireandpaper.art.pl

Zdjęcia pochodzą z archiwum Teatru Ognia i Papieru.

Refleksja i dystans do siebie

Teatr „Pod Lupą”

Moja droga zawodowa jest skomplikowana – tak o swoich życiowych doświadczeniach mówi Teresa Radzikowska. Trajektoria życia twórczyni Teatru „Pod Lupą” jest rozbudowana, co niewątpliwie stanowi atut w jej działaniach artystycznych. Pracując w kilku miejscach i współpracując z różnymi realizatorami teatralnymi, od których uczyła się rzemiosła, zdobywała doświadczenia, które pozwoliły jej później na wypracowanie własnej wizji teatru.

Po ukończeniu filologii polskiej na Uniwersytecie Łódzkim rozpoczęła pracę pedagogiczną. Uczyła w średnich szkołach zawodowych. W roku 1967 zagrała swoją pierwszą rolę w Teatrze „Stu Krzesel”. Przedstawienie noszące tytuł *Pamiętnik Anny Frank* wyreżyserowała Krystyna Hencz. Sztuka została przyjęta entuzjastycznie, pojawiło się wiele pochlebnych recenzji, nawet w prasie ogólnopolskiej. Roman Szydlowski, ówczesny liczący się krytyk teatralny, pisał w „Trybunie Ludu”: *„Pamiętnik Anny Frank” w reżyserii Krystyny Hencz stał się prawdziwą rewelacją Przeglądu. Zaskakujące było nie tylko znakomite opracowanie sztuki i śmiałe, trafne pomysły inscenizacyjne, lecz również znakomite prowadzenie aktorów, którzy nie robili wcale wrażenia amatorów.* Jak twierdzi sama zainteresowana jest to jedna ze skromniejszych recenzji, jakie się wtedy ukazały.

Pomimo tak dobrej prasy, Teresa Radzikowska nie przedłożyła kariery aktorskiej nad pracę dydaktyczną. Na kilka lat przerwała działania artystyczne. Powróciła na scenę w roku 1980, wiążąc się z Teatrem 77. Scena Zdzisława Hejduka stanowiła wówczas czołówkę teatrów alternatywnych w kraju. Razem z nią Radzikowska uczestniczyła w wielu międzynarodowych projektach i festiwalach, nadal jednak pracując w szkole, która – jak stwierdziła niedawno – *dawała jej poczucie bezpieczeństwa*. Kiedy wspólnie z całym zespołem Teatru 77 zdobyła eksternistycznie dyplom aktorski, zdecydowała się opuścić swoich uczniów. Wtedy też zauważyła postępującą profesjonalizację Teatru 77, co według niej doprowadziło do wyjąłowania idei całego przedsięwzięcia. Amatorskie działanie ma tę przewagę, że wymaga autentycznego zaangażowania i nie może opierać się na bazowaniu na wcześniejszych sukcesach. *Odcinanie kuponów nic nie znaczy* – mówi Radzikowska.

Był to główny powód, dla którego zdecydowała się powołać do życia własny teatr. Dokonało się to w roku 1991 w Łódzkim Domu Kultury, a powstała grupa przyjęła nazwę „Pod Lupą”. Założeniem była praca z młodymi amatorami. Pierwszy zespół składał się z uczniów liceów i szkół podstawowych. Doświadczenia nauczycielskie

i teatralne pozwoliły instruktorce na realizację indywidualnej praktyki teatralnej opartej na idei pracy edukacyjnej, gdzie najważniejszą częścią działania artystycznego jest warsztat. Według Radzikowskiej zajęcia warsztatowe stanowią o charakterze przedstawienia, spajają grupę, uczą odwagi i współpracy zespołowej.

Teresa Radzikowska dzieli okres przygotowywania spektaklu na dwa etapy. Pierwszy rok istnienia grupy to etap edukacyjny: młodzi aktorzy muszą rozpoznać własne słabości i atuty, rozwinąć wyobraźnię. Poznają warunki współpracy w grupie, pokonują strach i zawstydzenie. Posługują się przy tym metodą „dramy”, czyli wcielają się w postać, a nie ją naśladują. Pozwala to na umiejętne wykorzystanie możliwości własnego ciała oraz umysłu. Na zasadzie empatii internalizują swoją postać sceniczną, dzięki czemu mają uniknąć schematycznego i stereotypowego jej przedstawienia. Stają się kimś innym przy wykorzystaniu cech własnych. Kolejnym etapem jest już właściwe przygotowanie przedstawienia, czyli opracowanie scenografii, scenopisów, nauka tekstów i wszelkie inne techniczne aspekty wystawianej sztuki.

Sklonności pedagogiczne i sposób pracy z aktorami ukazujący nadrzędny cel, jaki przyświeca Teresie Radzikowskiej, która jest nie tylko reżyserem, ale przede wszystkim wychowawcą. W jednym z wywiadów stwierdziła: *Zawsze starałam się traktować wszystkich indywidualnie. Szkoła nie dawała takich możliwości, a młodzi lubią dzielić się tym, co mają do powiedzenia. Noszą w sobie niewykorzystany potencjał,*

pierwsze kolumny





który powinno się uruchomić na dalsze życie¹. Teatr jest w tym przypadku miejscem socjalizacji młodego człowieka. Aktorzy poprzez odgrywanie ról uczą się być członkami społeczeństwa, przyswajając normy i wartości pożądane w zbiorowości obywatelskiej. Uczestnicy zajęć prowadzonych przez Radzikowską podkreślają, że teatr ten stwarzał okazję do spotkań, pomagał w nawiązaniu nowych znajomości i kontaktów, stanowił miejsce, w którym można odnaleźć nieskrępowaną atmosferę, pośmiać się, być razem. Odrywał od codziennego rytmu nauki i zapełniał nudę, wprowadzając w magiczny świat przemian, w którym człowiek może być zarówno kimś innym, jak i bardziej sobą².

Praca organiczna, której instruktorka podjęła się siedemnaście lat temu stała się dla niej wartością autoteliczną. Pomimo możliwości współpracy z zawodowym teatrem, zdecydowała się na byt amatora. *Mówię o sobie, że jestem wieczną amatorką i szczerzę się tym³. Określenie „amator” nie deprecjonuje człowieka teatru. Eugenio Barba twierdzi, że fakt, iż amator nie zarabia na teatrze jest jedynym czynnikiem różnicującym zawodowych i nieprofesjonalnych twórców teatralnych. W tym*

sensie Teatr „Pod Lupą”, pozostając w zgodzie z ideą teatru amatorskiego, nie staje się organizacją dochodową. Wszystko to potwierdza głębokie zaangażowanie Teresy Radzikowskiej w swoją pracę codzienną.

„Pod Lupą” od początku powstania wystawił dwadzieścia trzy przedstawienia. Ostatni spektakl, jaki przygotowała grupa, to projekt zrealizowany w ramach obchodów 63. Rocznicy Likwidacji Litzmannstadt Ghetto pt. *Pamiętnik Anny Frank*. Ta sztuka oparta na znanym pamiętniku młodej Żydówki ukrywającej się wraz z rodziną w okupowanej Holandii w okresie od 9 lipca 1942 roku do 4 sierpnia 1944 roku miała silne, traumatyczne przesłanie. Teresa Radzikowska, wracając do tematu Holocaustu, samodzielnie wyreżyserowała dramat, którym rozpoczynała czterdzieści lat temu swoją przygodę z teatrem (spektakl powstał w Akademickim Ośrodku Inicjatyw Artystycznych).

W roku 1992 „Pod Lupą” pokazał podczas Łódzkiego Przeglądu Teatrów Amatorskich (ŁÓPTA) *Pałac lodowy* na podstawie norweskiego pisarza Tarjei Vesaasa. Przedstawienie zostało wyróżnione nagrodą za koncepcję inscenizacyjną i reżyserską, a dwie dziewczyny grające w tym przedstawieniu otrzymały nagrody aktorskie. Rok później jedna z nich otrzymała wyróżnienie aktorskie za rolę kobiety w przedstawieniu *Drugi pokój* Zbigniewa Herberta. Kolejny rok przyniósł pierwszy monodram przygotowany przez teatr pt. *Historia chybionej miłości* oraz kolejną nagrodę aktorską na ŁÓPTA. Spektaklem, dzięki któremu teatr został zauważony, była adaptacja tekstu *Moja głowa była młotem kowalskim* Foremana. W „Gazecie Łódzkiej” Tomasz Wypych pisał: *Teatr „Pod Lupą” wybił się swym ostrym, kontestującym, przewrotnie ukazującym naszą współczesność spektaklem. Nieustanne atakowanie odbiorców, dążące do ich nieustannego doświadczania i uczestnictwa w widowisku, dobra konstrukcja dramaturgiczna i znakomite opanowanie warsztatu nie pozwalały nawet na chwilę dekoncentracji*⁴. W roku 1999 część grupy przygotowała samodzielnie – bez pomocy Teresy Radzikowskiej – *Raj duszny* na podstawie tekstów Antoniego Czechowa. Kolejnym niezależnym dziełem zespołu był spektakl *2361* na podstawie *Klasterów* Joyce Carol Oates. Nowością inscenizacyjną było w tym przedstawieniu symultaniczne odtwarzanie na scenie wcześniej nagranych filmów na przemian z występem aktorów.

Warsztat aktorski zespołu został doceniony w *Sytuacjach rodzinnych*, które podczas ŁÓPTA 2005 zdobyły aż trzy wyróżnienia aktorskie. W tym samym roku powstał *Gnojek*, przedstawienie szczególnie cenione przez realizatorkę. Był to spektakl mocno zaangażowany społecznie. Ukazał on sytuację ubezwłasnowolnienia młodego człowieka wewnątrz rodziny, dokonując krytycznej analizy „tradycyjnego” patriarchy panującego w zorganizowanej podstawowej komórce społecznej.

Większość przedstawień Teatru „Pod Lupą” ogniskuje się na problemach natury socjospołecznej, w myśl założenia, że teatr ma poważniejsze zadanie niż tylko dostarczać rozrywki. Młodzi aktorzy, obnażając negatywne cechy ludzkie, pokazują słabości człowieka, którym należy przeciwdziałać. W ten sposób zespół „Pod

Lupą" stara się pobudzić do myślenia o sobie, nie jako elemencie agregatu, ale jako ważnej składowej społeczeństwa, które ma wspólne wartości i cele, wspólne wzory relacji społecznych. Refleksja i dystans do samego siebie to cechy bardzo pożądane. Tego można się nauczyć, oglądając spektakle Teatru „Pod Lupą”. *Bo spektakl – jak mówi Teresa Radzikowska – musi być zawsze rozmową „o czymś”.*

Cezary Strąkowski
– student socjologii UŁ

Premiery Teatru „Pod Lupą”:

- 1991 – *Świat dla zielonych*
- 1992 – *Pałac lodowy*
- 1993 – *Drugi pokój*
- 1993 – *Czupurek*
- 1994 – *Historia chybionej miłości* (monodram)
- 1995 – *Odejsie głodomora*
- 1996 – *I to jest właśnie sztuka*
- 1997 – *Moja głowa była młotem kowalskim*
- 1999 – *Epitafium dla nadwrażliwych* (monodram)
- 1999 – *Pogrzeb*
- 1999 – *Raj duszny*
- 2000 – *Pulsując*
- 2001 – *Furia adeptów*
- 2002 – *Telmah czy też Hamlet*
- 2002 – *Cienie*
- 2003 – *Trzy księżniczki – recycling*
- 2003 – *2361*
- 2005 – *Sytuacje rodzinne*
- 2005 – *Gnojek*
- 2006 – *Oświadczyły*
- 2006 – *Zagadkowa natura*
- 2007 – *Wygłaska* (monodram)
- 2007 – *Indoktrynacja*
- 2007 – *Pamiętnik Anny Frank*



pierwsze kolumny

Bibliografia:

1. K. Wojtysiak-Wawrzyniak, *Teatr „Pod Lupą”*, wyd. ŁDK, Łódź 2006 r..
2. T. Bieszczad, „Życie” nr 99, 2001 r.
3. T. Wypych, *Na szarość naszych dni*, „Gazeta Łódzka”, 1998 r.

Przypisy:

1. T. Bieszczad, „Życie” nr 99, 2001 r.
2. K. Wojtysiak-Wawrzyniak, *Teatr „Pod Lupą”*, wyd. ŁDK, Łódź 2006 r.
3. Ibidem
4. T. Wypych, *Na szarość naszych dni*, „Gazeta Łódzka”, 1998 r.

Zdjęcia pochodzą z archiwum Teatru „Pod Lupą”.

Na Żubardzkiej

Teatr „Pracownia”

Historia amatorskich grup teatralnych, które znalazły swą przystań w Bałuckim Ośrodku Kultury „Na Żubardzkiej” stanowić może dowód przede wszystkim na to, jak wiele przygód życiowych wynika z marzycielskiego wyzwania, któremu chce się sprostać w rzeczywistości. Jest to też przypadek Joanny Gerigk, która mając już za sobą przygodę ze Studium Teatralnym w Ciechanowie i czując potrzebę usamodzielnienia się, podejmuje pewnego dnia decyzję o zmianie miejsca zamieszkania. Już sama sytuacja wyboru miasta, w którym miała zrealizować swoje marzenia, nabrała pewnych elementów teatralizacji. Podczas przeglądania informatora dla maturzystów, bezwiednie wodząc palcem po kolejnych kartach, zatrzymuje palec na stronie poświęconej Łodzi. Choć decyzja o przeprowadzce została już wcześniej przesądzona, pojawiają się wątpliwości. Do kogo można się tam zwrócić? Gdzie zamieszkać? Na szczęście początkowe obawy zostają choć częściowo rozwiane, kiedy udaje się nawiązać kontakt z dawną koleżanką mieszkającą w Łodzi. Nowy etap w życiu Joanny Gerigk nabiera coraz realniejszych kształtów.

Przyjazd do obcego miasta oznaczał przede wszystkim konieczność zmierzenia się z procesami adaptacyjnymi. Ich przebieg neutralizowało głęboko zakorzenione uświadomienie sobie obranych wcześniej celów, czyli ukształtowanie zdolności plastycznych oraz stworzenie autorskiej sceny teatralnej. Chęć zdobywania wiedzy na temat technik malarskich skłoniła ją do podjęcia nauki w studium plastycznym. Natomiast realizacja drugiego z postawionych sobie zamiarów wymagała od niej pokonania wielu przeszkód.

Szukając miejsca, w którym pozwolono by jej zrealizować projekt teatru autorskiego, Joanna Gerigk trafia do Bałuckiego Ośrodka Kultury „Lutnia”. Kierownictwo tej placówki zaproponowało jej posadę instruktora teatralnego i postawiło przed zadaniem stworzenia grupy teatralnej. Podjęła energiczne próby skompletowania zespołu. Odwiedzała łódzkie szkoły i namawiała uczniów do zaangażowania się w przygodę z teatrem. Wykorzystując środki przygotowane przez „Lutnię”, opracowała także plakaty, które dodawały swoistego uroku jej staraniom. Jeżeli chodzi o samą koncepcję, zgodnie z którą powstająca grupa teatralna miała rozwijać swoje działania, Gerigk postanowiła przenieść na teren Łodzi ideę ukształtowaną już wcześniej w Ciechanowie przez Grupę Poszukiwań Teatralnych – Teatr Olgi Forsz.

Na pierwsze spotkanie grupy teatralnej przyszło dziesięć osób, przede wszystkim młodych, choć i tak zróżnicowanie wiekowe było dość istotne i miało



pierwsze kolumny

wpływ na przebieg dalszej współpracy zespołu. Joanna Gerigk założyła sobie stworzenie formacji na wzór szkoły teatralnej, w której duże znaczenie miałyby nie tylko zajęcia warsztatowe, ale także rozmowy o sztuce, różnych formach ekspresji i możliwościach dotarcia do najgłębiej skrywanych odczuć dotyczących rzeczywistości. Namawiała swoich słuchaczy do nieustannych poszukiwań i wykraczania poza oczywiste dla nich schematy zachowania, uczyła odkrywczego podejścia do otaczającego świata. Zwracała ich uwagę, że przy szukaniu inspiracji mogą zwrócić się nie tylko w stronę plastyki czy też muzyki, ale także czerpać z materiałów prasowych oraz dokonywać wnikliwych obserwacji życia codziennego. Początkowa reakcja młodzieży była dość typowa – myśleli, że będzie to zwykłe kółko teatralne ograniczone do kilku godzin spotkań tygodniowo. Jednak po pewnym czasie koncepcja zaproponowana im przez Joannę zaczęła przynosić rezultaty. Stawali się bardziej otwarci: dyskutowali o zaobserwowanych reakcjach ludzi na różne sytuacje i w toku wzajemnych rozważań dochodzili do bardziej przemyślanych interpretacji. Wkrótce zmianę w ich zachowaniu najlepiej można było dostrzec w konfrontacji z rówieśnikami. Podczas zajęć szkolnych propozycje młodzieży z koła teatralnego Joanny Gerigk na rozwiązanie określonych zadań odbiegały od pomysłów pozostałych uczniów, wykazując się oryginalnością i szerszą perspektywą patrzenia na świat.

Pierwszy spektakl zrealizowany pod okiem instruktorki nosił tytuł *Pamięci Przyjaciela*, do którego inspiracją była, odkryta podczas jednej z wycieczek, rzeźba Władysława Hasiora znajdująca się w Muzeum Sztuki. W przedstawieniu można



odnaleźć wiele cech charakterystycznych dla większości projektów realizowanych przez grupy, którymi opiekuje się Joanna Gerigk. To przede wszystkim zmuszenie widza do pogłębionej interpretacji o dużej dozie abstrakcji w ukazaniu świata schematycznego, gdzie między ludźmi nie zachodzą głębsze relacje. Jednocześnie został tutaj zaprezentowany na zasadzie opozycji świat bohaterki, w którym najistotniejsze miejsce zajmuje kapelusz, nie będący rekwizytem, ale ważnym symbolem. Rola kapelusza nie jest do końca wyjaśniona, nie znamy też źródeł związku emocjonalnego, który tworzy wokół niego bohaterka. Możemy się tylko domyślać, czy to sam kapelusz jest tytułowym przyjacielem, czy też stanowi jedynie pamiątkę po nim. Konfrontacja dwu światów przybiera wymiar groteski, pozostawiając widza w przekonaniu o rozgrywającej się przed jego oczami tragedii. Zdehumanizowana rodzina postanawia odebrać kapelusz dziewczynie i zjeść go przy najbliższej sposobności.

Spektakl ten zmieniał się wraz z dorastaniem członków zespołu i dochodzeniem nowych wykonawców. Teatr Olgi Forsz grał go niemal przez cztery lata. Został doceniony nie tylko przez łódzkich widzów, zdobył również główną nagrodę na festiwalu teatralnym w Krośnie. Ten sukces uświadomił wykonawcom jak dużą wartość ma ich wysiłek.

Joanna Gerigk z nieskrywaną dumą wspomina komentarz Jerzego Zonia z krakowskiego Teatru „Kto”, który stwierdził wtedy, że wybrała najlepszą, bo niesztaampową drogę współpracy z młodzieżą, co utwierdziło ją w przekonaniu, że nie może stać się tylko rzemieślnikiem teatru, ale także inspiratorem artystycznego eksperymentu, a każde kolejne przedstawienie powinno wносить nowe, zaskakujące rozwiązania sceniczne.

W 2003 r. Teatr Olgi Forsz przeniósł się do Bałuckiego Ośrodka Kultury „Na Żubardzkiej”. Jednak formuła funkcjonowania grupy teatralnej w zasadzie nie uległa zmianie. Nadal wszystko przygotowywane jest skromnym sumptem z wykorzystaniem pomocy oferowanej przez najbliższych przyjaciół oraz rodziny członków zespołu, które czasem nawet udostępniają rekwizyty wykorzystywane w przygotowaniach do przedstawień. Sam stosunek rodziców do działalności teatralnej ich dzieci świadczy o wyjątkowej atmosferze towarzyszącej przedsięwzięciu. Czują się dumni z ich dokonań i aktywnie angażują w prace teatru. Już na Żubardzkiej grupa w dużym stopniu rozszerzyła swoje poszukiwania twórcze. Oprócz przedstawień teatralnych pojawiły się programy muzyczno-poetyckie, a zespół otworzył się na współpracę z każdym, kto przyniósł ciekawy projekt. W tym czasie zrodził się pomysł Spotkań Artystycznych z okazji Międzynarodowego Dnia Teatru „Imieniny Teatru”. Na szczególną uwagę zasługuje także akcja parateatralna „Podróż”. Do odpowiednio przygotowanej sali pojedynczo z zawiązanymi oczami wprowadzani byli widzowie, a aktorzy odgrywali rolę ich przewodników. Odtwarzano różne dźwięki, rozpylano rozmaite zapachy, dawano im różne potrawy do posmakowania. Przed spektaklem to aktorzy wkładali widzom ręce do wody i przemycali je, dokonując rytualnego oczyszczenia. W ten sposób publiczność zapraszana była do podróży przez świat sztucznie stworzony, a podczas tej wędrówki wychodziły skrywane przez ludzi emocje. Jednak najpierw sami aktorzy pokonywali z zamkniętymi oczami tę samą drogę. Uświadomiło im to, jak ważne jest bycie przewodnikiem, stwarzanie komuś poczucia bezpieczeństwa, doświadczali momentu narodzin więzi między prowadzącym a prowadzonym.

Grupa Poszukiwań Teatralnych Teatr Olgi Forsz istniała do 2005 roku. Później powstał Teatr „Pracownia”. Tym razem większy nacisk położono na pracę twórczą, nie skupiając się na kształtowaniu więzi w zespole. Aktorom polecono nieustanną obserwację, bycie czujnym, słuchanie i spisywanie tego, co dzieje się na co dzień. Pierwszym efektem ich pracy był spektakl *Czas odnaleziony albo co robi kukułka, kiedy nie kuka*. W przedstawieniu tym czas wpisany został w wątek miłości dziecięcia – symbolu powtarzalności – i kukułki – uosabiającej pojęcie czasu. W spektaklu wyko-



rzystano różnego rodzaju komentarze i teksty dotyczące czasu, zaprezentowano filmy stylizowane na nieme kino, pokazując odpowiedzi na pytanie: co robi kukułka, kiedy nie kuka? zebrane podczas zorganizowanej przez członków zespołu sondy ulicznej. W dorobku Teatru „Pracownia” warto zwrócić uwagę także na etiudy inspirowane snami. Ich realizacja była bardzo ważna dla wszystkich aktorów i dla samej Joanny Gerigk. W jednej z takich etiud pt. *Organy* przedstawiono świąteczną konsumpcję widzianą z perspektywy przewodu pokarmowego. Spektakl ten, a także wcześniejsze przedstawienie, przyniosły „Pracowni” nagrodę na Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym w Malborku.

Równocześnie z działalnością „Pracowni” rozwijany jest pomysł Teatru „Przedmiotu”, wokół którego skupiona jest grupa osób dorosłych. Zgodnie z nazwą centralne miejsce w tych poszukiwaniach teatralnych zajmuje przedmiot, a w szczególności sposoby jego wykorzystania w różnych sferach życia. Pomysł zasada się na koncepcji powiązania przedmiotu z człowiekiem w taki sposób, aby był inspiracją do pokazania ich współzależności. Najistotniejszym dokonaniem Teatru „Przedmiotu” jest wystawienie sztuki pt. *Księżniczka*. Joanna Gerigk po raz pierwszy odniosła się tu do dokonań innych twórców, wykorzystując przede wszystkim sztukę Antoniego Czechowa *Trzy siostry* oraz opowiadanie Zbigniewa Herberta. Oznaczało to dla reżyserki zupełnie nowe wyzwanie. Spektakl ten związany jest z ideą odzyskiwania pamięci. Pamięci zapisanej krokami ludzi w podłozie. *Pamięć podłogi* to szukanie odpowiedzi na pytanie, co męczy ludzi, nie pozwalając im na osiągnięcie spokoju i wewnętrznej równowagi. Sztuka ta wystawiona podczas XX Łódzkiego Przeglądu Teatrów Amatorskich ŁÓPTA 2007 zwracała uwagę nowatorskim odczytaniem Czechowa.

Piotr Zawłocki
– student socjologii UŁ

Wszystkie informacje pochodzą z wywiadu przeprowadzonego z Joanną Gerigk oraz materiałów udostępnionych przez Bałucki Ośrodek Kultury „Na Żubardzkiej”.

Zdjęcia pochodzą z archiwum Bałuckiego Ośrodka Kultury „Na Żubardzkiej”.

Sztuka jest baśnią

Teatr „PUK”

Lecz Puckiem słodkim albo Hobgoblinem
Gdy kto cię nazwie, wnet wspierasz go czynem
I szczęście zyska on z twoją pomocą¹.

Wizja i ruch, gra i improwizacja, a przy tym baśniowość i zabawa – oto mieszanka, z której w roku 1999 narodził się Teatr „PUK”. Pomyślany początkowo jako teatr dziecięcy, „PUK” rozpoczął swoją działalność w Miejskim Ośrodku Kultury w Pabianicach, gdzie pod okiem założycielki grupy – Barbary Wójcik-Wiktorowicz – dzieci w wieku od 8. do 12. roku życia uczyły się gry samym gestem. Kilkumiesięczne próby ruchu i improwizacji prowadzone w lustrzanej sali szybko przyniosły rezultaty i pierwsze sukcesy. Trzecia nagroda na Konfrontacjach Teatrów Dziecięcych w Łodzi i nagroda specjalna Ogólnopolskiego Kramiku „Heca” w Płocku dla *Księżuska* – debiutanckiego spektaklu „PUKa” – rozpoczęły historię teatru, którego głównym założeniem, jak twierdzą jego twórcy, jest ubarwianie rzeczywistości. Nie powinno zatem dziwić, że punktem wyjścia dla pracy aktorów „PUKa” stała się baśń.

Już w pierwszym okresie istnienia „PUKa” Barbara Wójcik-Wiktorowicz – artystka-plastyk i doświadczona aktorka-mim – postanowiła szukać formy ruchowej, najodpowiedniejszej dla prowadzenia dialogu z widzem. Tę możliwość dał młodym aktorom pastisz *Kopciuszka* – pomyślany jako komedia pantomimiczna zakładająca interakcje z widzem. Grany kilkadziesiąt razy od początku istnienia teatru, w kilku obsadach aktorskich i dla publiczności w różnym przedziale wiekowym *Księżuszek* to już dziś sztandarowy popis „PUKa”. Aktorzy wcielają się w poszczególne elementy scenografii – drzwi, fotel, lampę, budzik – zmieniając w ten sposób układ przestrzeni na oczach publiczności. Główna bohaterka ONA, podobnie jak baśniowy Kopciuszek, spotyka swego Księcia, ale tym razem jedynie we śnie. Trudno jednak jednoznacznie stwierdzić, czy wyśniony ukochany nie pojawia się także w swej realnej postaci, bo któż przecież – zdaje się pytać „PUK” – wie, którędy biegnie granica między jawą a snem... Bohaterka znajdująca tuż po przebudzeniu porzucony na scenie trzewiczek nie snuje bynajmniej metafizycznych rozważań, lecz czym prędzej zaczyna szukać Księcia wśród zaskoczonych publiczności. Finał tej opowieści za każdym razem uzależniony jest od improwizacji aktorów i zaangażowania widzów.

Dość krótki, choć intensywny, pabianicki okres działalności Teatru „PUK” wierńczy spektakl *Zaczarowana walizka* – opowieść o czarodzieju, któremu prze-



ziębienie uniemożliwia czary, co prowadzi w efekcie do wielu nieprzewidzianych i zabawnych zdarzeń. W spektaklu, w którym po raz pierwszy od początku istnienia zespołu pojawiło się słowo, a nawet piosenki autorstwa Barbary Wójcik-Wiktorowicz, zastosowano rozbudowaną scenografię, a także użyto lalek i masek. Kolejny sezon 2000/2001 „PUK” rozpoczął już w nowym składzie w Poleskim Ośrodku Sztuki w Łodzi.

Nowy, dojrzały wiekowo zespół „PUKa”, tworzony tym razem głównie przez licealistów, powrócił do pracy nad *Księżczkiem*, który w nieco odmienionym kształcie zdobył III nagrodę na Ogólnopolskich Spotkaniach Teatrów Pantomimy „Mufka” w Warszawie. Po tym sukcesie przyszedł czas na kolejne eksperymenty z formą. *Dokąd idę* to autorski projekt Barbary Wójcik-Wiktorowicz, w którym nacisk położony jest przede wszystkim na zabawę znakami plastycznymi. *Stworzyłam formę plastycznego teatru, w którym sama odgrywam siebie* – mówi Barbara Wójcik-Wiktorowicz. *Reszta zespołu współtworzy scenografię powstałą z trzech rzutnikowych obrazów i animacji światłem. Obrazy te poruszają się, przenikają, przeświecają się na zmianę. Przywołują w ten sposób sceny z dzieciństwa, aktualnych znajomych, znaczące przedmioty z życia lub ich detale*². Spektakl pokazany w Oerlinghausen w Niemczech



oraz na Międzynarodowym Festiwalu Działań Plastycznych i Teatralnych „Zdarzenia” w Tczewie, gdzie zdobył I nagrodę, wykorzystuje między innymi technikę gry cieniem i charakterystyczne dla „PUKa” maski, które podobnie jak barwne kostiumy stanowią jedyne elementy plastyczne spektaklu.

W większości scenicznych realizacji teatru brakuje na scenie rekwizytów. Mottem zespołu jest bowiem *użycie minimalnej ilości przedmiotów, jednocześnie będących maksymalnymi środkami wyrazu*³. I tak na przykład w spektaklu *Jak sobie wymarzysz* rekwizyty zostały zastąpione przez użycie podsynchronów imitujących odgłosy szczekania psa czy pisania na maszynie. Efekty muzyczne w tym spektaklu są oczywiście jedynie tłem wielopłaszczyznowej historii, w której po raz kolejny aktorzy

„PUKa” bawią się teatralną fikcją, mnożąc jej kolejne poziomy. Główny bohater tej opowieści to niespełniony Pisarz, który stwarzając w swojej książce wymaginowany świat, sam się do niego przenosi, stając się bohaterem swojej wyobraźni.

Ważnym etapem w twórczości „PUKa” było przedstawienie pt. *Urodziny Infantki*, oparte na motywach opowiadania Oscara Wilde’a. Interpretacja opowieści o rozkapryszonej księżniczce, która doprowadza do śmierci zakochanego w niej Garbusa, zdobyła wyróżnienie na Łódzkim Przeglądzie Teatrów Amatorskich „ŁÓPTA” w roku 2003 i II nagrodę Tyskich Spotkań Teatralnych w roku 2004. *Urodziny Infantki* są jednym z najczęściej granych przez zespół spektakli. Widowisko, w którym po raz pierwszy wystąpiła tak duża obsada aktorska (12 osób), grano również na Festiwalu Teatrów Ulicznych w Gorlicach, Spotkaniach Teatrów w Rybniku oraz podczas Festiwalu Teatrów Ulicznych „Tumult” w Łomży.

Wzrost liczby aktorów „PUKa” spowodował, że w październiku 2005 roku zdecydowano o utworzeniu tzw. „grupy ćwiczącej” przeznaczonej dla nowych i nieco młodszych członków formacji teatralnej. Młody zespół, prowadzony przez Kamila Kuligowskiego, przejął nazwę Teatr „PUK”. Z kolei dawny zespół w składzie: Grzegorz Giertner, Sebastian Hiler, Arkadiusz Marek, Edyta Pawełoszek, Grzegorz Powideł, Magdalena Roguś, Dominika Sułat, i oczywiście Barbara Wójcik-Wiktorowicz – od kilku lat występują pod nazwą Teatr „PUcK”.

W historii łódzkiej, aczkolwiek tworzonej przez pabianiczian, grupy teatralnej zapisały się także dwie szczególnie uzdolnione aktorki dziecięce: Larysa Tarkowska oraz Adrianna Wasilewska, wielokrotnie wyróżniane za role w *Jak sobie wymarzysz* oraz w *Urodzinach Infantki*.

Ostatni spektakl Teatru „PUcK” zatytułowany *Ktoś – Coś czyli Dar*, prezentowany na Łódzkim Przeglądzie Teatrów Amatorskich w 2006 r., to z kolei autorska interpretacja *Brzydkiego kaczątka* Hansa Christiana Andersena. Bajkowa historia, tym razem o niepodobnym do swoich braci Cosiu, znów staje się pretekstem do eksperymentowania z teatralną formą. Synchroniczne tańce na szczudłach, wykorzystanie masek i zbiorowa animacja kukieł utrzymane w bardzo określonej tonacji kolorystycznej sprawiają, że *postaci zjawiają się na pustej scenie i z ich obecności zaczyna wykluwać się baśniowy świat, bliżej nieokreślony, bez związków z rzeczywistością, zupełnie odrębny i rządzący się swoimi prawami*.

Nietrudno zauważyć, że baśń stanowi dla zespołu „PUcKa” pretekst do szerszej, także metateatralnej wypowiedzi. *Główną zasadą „PUcKa” jest gra. Gra z tematem, gra z publicznością*³ – piszą o swojej pracy aktorzy. I rzeczywiście – „PUcK” gra z tematem i publicznością, ale także z poszczególnymi konwencjami teatralnymi, jak i z samym teatrem w ogóle. Mnożenie kolejnych baśniowych obrazów, które jak w kalejdoskopie układają się w barwną i odrealnioną historię, to za każdym razem stawianie pytania o granice między rzeczywistością a fikcją, snem a jawą. Gra ta jest tym ciekawsza, że opiera się zazwyczaj na sztuce improwizacji. *Wzajemnie obserwo-*



wać jako grupa, improwizować, działać na gorąco dla widza i poza widzem – to jedno z podstawowych założeń teatru.

„PUCK”, co ważne, bardzo świadomie wykorzystuje w swojej pracy elementy klasycznej pantomimy. Jest to niewątpliwie zasługa Barbary Wójcik-Wiktorowicz, która w latach 1995–1997 była uczennicą Stefana Niedziałkowskiego prowadzącego Studio Mimów na Woli. Konsekwentne korzystanie z technik pantomimy przetwarzanej przez aktorów na własny sposób umożliwia płynny dyskurs z widzem, który – według założeń zespołu – może stać się jedną z postaci przedstawianej historii. „PUCK” przywiązuje wielką wagę do udziału publiczności w spektaklu, bo przecież *teatr to nie tylko zabawa – to współodczuwanie drugiego człowieka. W końcu teatr jest po to, by rozwiązać lub uwrażliwić nas na problemy życiowe lub by po prostu zachwycać pięknem*⁴.

Ważne miejsce w teatralnej działalności „PUCKa” zajmuje także uczestnictwo w akcjach parateatralnych. Od kilku już lat zespół regularnie występuje podczas parady Festiwalu Solistów Łalkarzy oraz Festiwalu Teatrów Ulicznych „Trotuart”. Przebrani najczęściej w klasyczne fraki i cylindry szcudlarze „PUCKa” maszerują także podczas obchodów Dni Miasta Łodzi, Święta Ulicy Piotrkowskiej czy Dnia Reymonta. Nie do przecenienia jest pomoc aktorów podczas wielu innych festiwali i imprez kulturalnych, chociażby Festiwalu Teatrów Osób Niepełnosprawnych „Terapia i Teatr” czy też Festiwalu „Dziatwa”.

Zdarza się, że „PUck” zaprasza przedstawicieli innych zespołów na organizowane przez siebie warsztaty plastyki teatralnej. Uczestnicy cyklu spotkań warsztatowych nie tylko dowiadują się, jak wykonać maskę czy lalkę, ale sami mają możliwość wypróbowania swoich zdolności plastycznych. Warsztaty, wzbogacone dodatkowo o część czysto teoretyczną poświęconą historii teatru plastycznego, kończą się prezentacją przygotowanych przez uczestników kostiumów, masek, kukieł i wszystkiego, co tylko udało się stworzyć podczas zajęć. Okazuje się wtedy, że efektowne kostiumy, w których występują aktorzy „PUckA”, wykonane są najczęściej z różnych odpadów.

Chochliki, senne mary i baśniowe stwory to zazwyczaj bohaterowie „puckowych” opowieści, które, czerpiąc z dobrze znanych widzowi baśniowych konstruktów, roztaczają przed nim szereg nieco onirycznych obrazów. Stąd też *należy wyzbyć się wszelkich przyzwyczajęń do śledzenia relacji przyczynowo-skutkowych, przestać doszukiwać się jakichś głębszych sensów i poddać się bezwolnie lekkiemu, barwnemu i dość ładnie pomyślanemu plastyczno-muzycznie ciągowi obrazów, jaki ma luje się przed naszymi oczyma*⁴. Trzeba jednak pamiętać, że lekki, barwny świat „PUckA” nie jest światem naiwnych, lukrowanych historii. Bajkowość, która jest tu wyraźnym źródłem inspiracji, służy jako środek do ukazania tego, co zazwyczaj, znajdując się na drugim planie snutej opowieści, zostaje przez widza przeoczone. Można powiedzieć, że ten teatr czaruje symbolem. Zmusza widza do ponownego odkrycia znanych z dzieciństwa historii i do spojrzenia na nie z kilku perspektyw jednocześnie. *Łatwo zauważyć, że tendencje „PUckA” idą w kierunku baśniowości – mówi Barbara Wójcik-Wiktorowicz. Cała scenografia, a szczególnie makijaże, których umiejętność wykonania posiadał każdy w zespole, wykraczają poza realność. I to nieprzypadkowy kierunek. Lubimy grać dla widza dziecięcego lub też takiego, który dziecko czuje w sobie. A ten, który nawet nie chce wspomnieć o dzieciństwie, niech nas nie ogląda – dodaje założycielka „PUckA”.*

Monika Wąsik
– studentka teatrologii UŁ

Autorka artykułu dziękuje zespołowi Teatru „PUck”, w szczególności pani Barbarze Wójcik-Wiktorowicz, oraz pracownikom Poleskiego Ośrodka Sztuki w Łodzi i Łódzkiego Domu Kultury, za udostępnienie materiałów dotyczących działalności teatru.

Przypisy:

1. W. Shakespeare, *Sen nocy letniej*, Kraków 2001, s. 24
2. N. Brykowska, *Teatr „PUck”, Ktoś-coś takie coś nic*, [w:] „ŁÓPTAK”, nr 3/3 (2006).
3. Łódzki Przegląd Teatrów Amatorskich „ŁÓPTA” 2006, *Karta uczestnictwa*, s. 2.
4. N. Brykowska, op. cit.

Zdjęcia pochodzą z archiwum Teatru „PUck”.

Niedokończona improwizacja

Teatr imienia Róży Van Der Blaast

Projekt zwany Teatrem imienia Róży Van Der Blaast nierozzerwalnie wiąże się z osobą Dariusza Bilskiego. Był on autorem tekstów, pomysłodawcą spektakli, głównodowodzącym, animatorem. Dziś regularna działalność teatru ustała, bo on w pewnym momencie podjął taką decyzję, którą w 2005 r. chciał jednak zmienić. Siła tego teatru tkwiła od początku w ludziach. Charakter Róży Van Der Blaast nie byłby taki sam, gdyby zmieniła się choć jedna osoba tego zespołu. W tym sensie była to rzecz unikalna, nie do odтворzenia czy powtórzenia. Przedstawienia często improwizowane – wynikały z intuicji i emocji poszczególnych członków grupy, a rzeczywistość sceniczna nierzadko była tworzona *ad hoc*. A więc nie było tu jednego reżysera, który o wszystkim decydował, ustalał kolejność poszczególnych sekwencji, sterował aktorami. Nie, bo w pewnym sensie każdy był reżyserem – uzewnętrznił swoje emocje, kierował nimi w określony sposób, przez co wpływał także na odczucia i zachowania innych aktorów na scenie. Jedyną dziedziną, zarezerwowaną od początku do końca tylko dla Bilskiego, było pisanie tekstów do spektakli. Reszta to praca kolektywu.

Najpierw była „Maska”

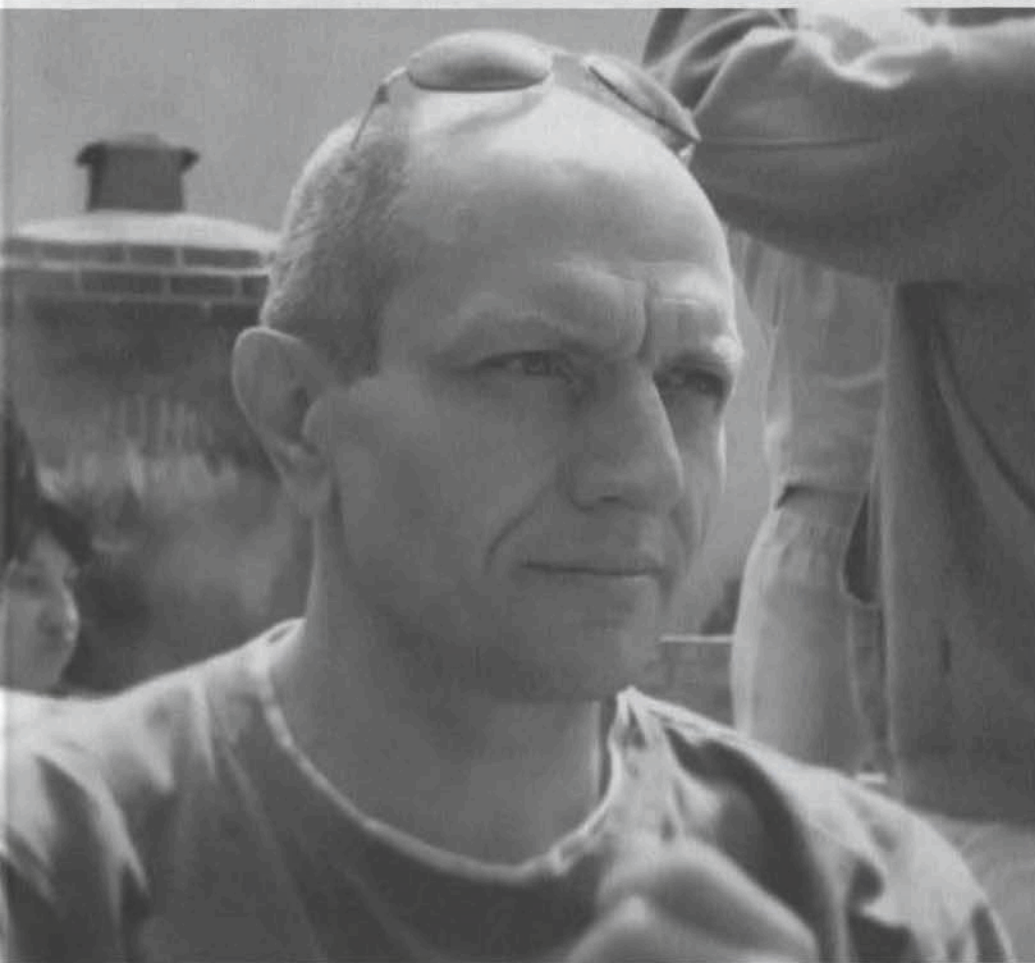
Róża Van Der Blaast – co trzeba podkreślić, ponieważ kontekst wiele wyjaśnia – to nie tylko teatr. Nazwałabym ten projekt raczej grupą towarzysko-artystyczną. I chyba jest to dobre określenie, co potwierdza sam Bilski: *My bardzo dużo czasu spędzaliśmy na tym, że wspólnie oglądaliśmy filmy, wspólnie słuchaliśmy różnych płyt, które gdzieś się wygrzebało. Ja często przynosiłem różne rzeczy na kasetach. Spektakle, które gdzieś nagrałem. Potem razem gadaliśmy o tym, więc to był rodzaj takiej grupy rzeczywiście w dużym stopniu przyjacielsko-towarzyskiej.*

Geneza „Róży”, którą była „Formacja Maska”, sięga 1992 roku. Z propozycją założenia teatru wyszli wówczas Dobrosław Bilski – brat Dariusza oraz Maciej Wilewski, którzy mieli już jakąś (niewielką, ale jednak) styczność z teatrem. Dobrosław Bilski był związany z teatrem poprzez przecucie swojej przyszłej kariery naukowej. Był zainteresowany tego typu działalnością z perspektywy pedagogiki twórczości. Maciej Wilewski pragnął zostać aktorem, co się w końcu udało (dziś gra m.in. w serialu *Plebania*, kreując tam postać Osy – goryla Tracza). Z kolei Dariusz Bilski, pracując w szkole, opiekował się tamtejszym kabaretem, m.in. pisał teksty. Potem był instruktorem teatralnym w Widzewskich Domach Kultury. Pomysł stworzenia grupy teatralnej wydał mu się więc całkiem interesujący. Bilscy i Wilewski przeprowa-

dzili akcję naboru kandydatów na aktorów wyłącznie w kilku szkołach średnich. Na spotkanie zgłosiło się około 60 licealistów. Czterdziestu spośród nich tworzyło teatr „Formacja Maska”. Ta nazwa była wynikiem kompromisu między Maciejem Wilewskim a Dariuszem Bilskim. Pierwszy (jako zwolennik pewnego klasycyzmu w teatrze) chciał, aby teatr nazywał się po prostu „Maska”, drugi zaś – „Formacja TT”. Z połączenia obu pomysłów powstała „Formacja Maska”.

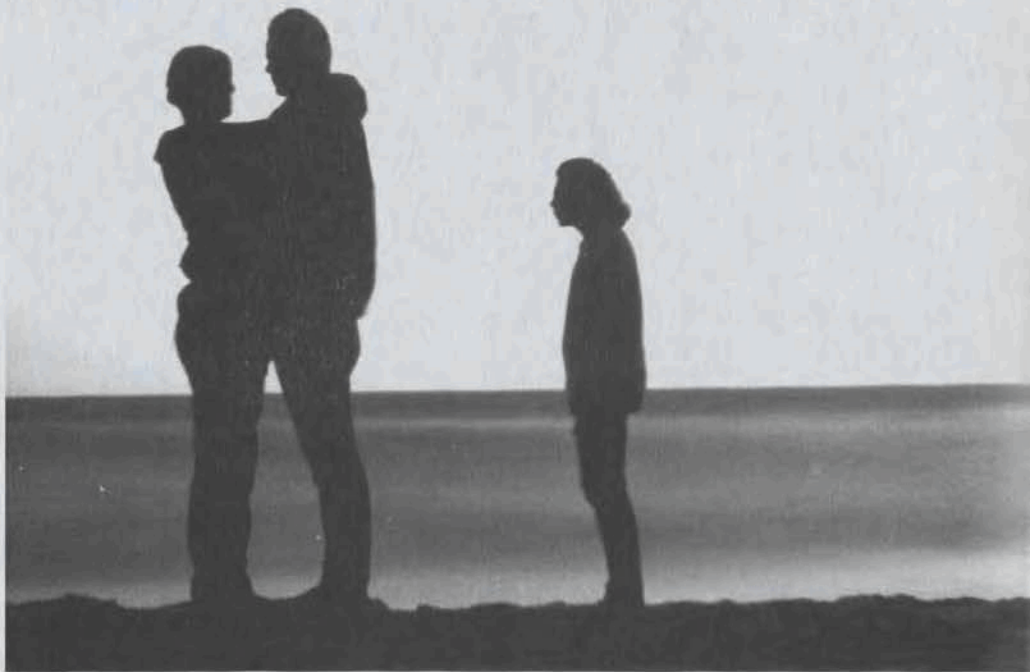
Obok Bilskich i Wilewskiego bardzo ważnymi postaciami „Formacji Maska” byli Adam Łoniewski (dziś aktor zawodowy, głównie teatralny, aktualnie występujący w Teatrze Polskim w Poznaniu), Krzysztof Grygowski (dziś twórca filmów, absolwent Łódzkiej Filmówki) oraz Maciej Walczak. Grupa wystawiała głównie w Domu Kultury „Ariadna”, ale zdarzyło się i tak, że premiera sztuki miała miejsce poza Łodzią, np. w Olecku podczas dorocznych Dni Teatru AGT (*Sny Czworonogów*, marzec 1993 roku).

pierwsze kolumny



Nuda w miasteczku Radość

Do najważniejszych spektakli należy zaliczyć między innymi *Wspomnienie* (reż. M. Wilewski, scen. D. Bilski) czy *Sny Czworonogów* (Dariusz Bilski). *Sny* to, jak czytamy na stronie internetowej teatru: *awangardowy spektakl o czterech facetach dryfujących w równoległych wymiarach*. Jest to opis nazbyt skondensowany, ale trafny. Kolejne sztuki wystawione przez „Formację Maski” to między innymi: *Cyrk Ordynarnego Kuca* (Dariusz Bilski), *„Lapidarium” Ryszarda Kapuścińskiego* (Dobrosław Bilski), *Układanka na 12 sekund* (Dariusz Bilski). Bardzo ważną sztuką w tym okresie okazał się *Wariat* w reżyserii Dobrosława Bilskiego. To autorski monodram Wilewskiego, za który zresztą zdobył nagrodę indywidualną na przeglądzie ŁÓPTA w 1994 roku. Na tym samym festiwalu nagrodę aktorską otrzymał także Adam Łoniewski, natomiast wyróżnienie za scenariusz do *Snów Czworonogów* dostał Dariusz Bilski. Kolejnym ważnym projektem „Formacji Maski” jest *Siedem obrazów* – jedyna od początku do końca wspólna praca braci Bilskich i Wilewskiego: *Biblijny wątek stworzenia świata jako inspiracja do plastyczno-ruchowych odsłon zawierających własną interpretację tej historii*. Warto także wspomnieć o sztuce pt. *Nuda w miasteczku Radość* (Dariusz Bilski). Był to ostatni spektakl „Formacji Maski”. Jest to rzecz warta uwagi, ponieważ (jak w sumie większość projektów realizowanych przez tę grupę) budziła skrajne emocje – od bardzo niepochlebnych recenzji, po nagrodę aktorską dla Maieja Walczaka na zgierskim przeglądzie „Słodkoblękity” Mariana Glinkowskiego.



Tak festiwal wspomina Dariusz Bilski: *Kilka miesięcy później mój publiczny komentarz na temat tej imprezy zepsuł na zawsze nasze stosunki ze zgierską elitą. Zresztą twórcy „Formacji Maska” już wcześniej wykazywali daleko posunięty – delikatnie mówiąc – dystans wobec tzw. środowiska teatralnego: „Sny Czworonogów” nie pojawiły się dotąd na ŁÓPcie i nie jest to sprawa przypadku [...] Po pierwsze, wciąż próbuję odnaleźć cel i sens organizowania tej imprezy. Po drugie, regularnie deklaruję, że nigdy więcej nie weźmiemy już udziału w tym „prestżowym spotkaniu” [...] Po trzecie, „Sny”, niezależnie od wartości artystycznej, to spektakl bardzo prywatny i doprawdy ciężko było zdecydować się, by rzucić go na żer zarówno łóptowskiej komisji, złożonej zazwyczaj z tych samych osób, w których kompetencje zmuszony jestem wierzyć na słowo, jak i niezmienniej obsługi „prasowej” z ich zabawnymi próbami krytyki teatralnej. Takie podejście do sprawy wywołało burzę środowiskową. Padły słowa potępienia, a teatr uznano za awanturniczy i prowokujący. Fatalna opinia utrudniała grupie, zwłaszcza w późniejszym okresie, realizację niektórych teatralnych projektów.*

„Formacji Maska” próbowała swoich sił także w innych przestrzeniach działań teatralnych. Grupa miała jednorazowe doświadczenie z teatrem ulicznym. Było to w Zakopanem, gdzie odbył się krótki spektakl przygotowany ledwie dzień wcześniej. Była to właściwie improwizacja. Pojawiła się gitara, ruch, ale wszyscy uznali, że jest to forma, która im nie odpowiada. Dariusz Bilski wyjaśnia to w następujący sposób: *Ja sobie zawsze wyobrażam spektakl jako taką osobną przestrzeń. Najpierw absolutna ciemność, a potem jeden punkt. Jeden reflektor, drugi. Ulica tego nie daje.*

„Formacja Maska” ostatecznie skończyła swoją działalność w 1995 roku. *To był ten moment kiedy Maciek z Dobkiem odeszli, a ja próbowałem tę grupę zatrzymać. Jak oni odeszli, to z tych trzydziestu kilku osób, zrobiło się nagle dziesięć, czy dwanaście. Tych osób, którym najbardziej zależało. Tych, które uważały, że chcą zostać i pracować dalej w teatrze – wspomina Dariusz Bilski.*

Z Witkacego

Tak powstała nowa formacja o dziwnej nazwie – „Róża Van Der Blaast”. Tytułowa Róża to postać z dramatu Witkacego pt. *Bezimienne Dzieło*, będącego z racji swojej Czystej Formy duchowym opiekunem teatru. Bilski zaznacza jednak, że myśląc o nazwie nie chciał się wikłać w jakąś ideologię. Nie chciał się zamykać, na siłę dostosowywać do tej Czystej Formy i jej wymogów. Ta bliskość z Witkacym unaoczniała się dopiero później i wyniknęła w sposób naturalny. *To było tak, że Witkacy gdzieś zalegał w moim umyśle i zalega do dzisiaj. To rodzaj intuicji. Myślę, że dopiero potem mogłem sobie wyjaśnić, skąd się ten mechanizm pojawił, że akurat Witkacy – mówi Bilski.*

„Róża” występowała na różnych scenach. Dzięki uporowi i wielu staraniom grupa gościła w Teatrze 77, czy na scenach Festiwalu Teatralnego MALTA. Ale przez cały czas działalności stałym miejscem i jej siedzibą były Widzewskie Domy

Kultury. Jednak we wrześniu 2001 roku, po dziewięciu latach współpracy, grupa musiała opuścić placówkę. Spowodowało to przerwanie pracy nad spektaklami na cały rok. Od jesieni 2003 roku do zimy 2004 roku zespół wynajmował za własne pieniądze pofabryczną halę, w której odbywały się próby. Obecnie „Róża” nie ma stałej siedziby, a „Teatr Dźwięku” – nowy projekt Dariusza Bilskiego i Macieja Stanieckiego to na razie przedsięwzięcie wirtualne.

Dziś osobą pierwszoplanową (obok Dariusza Bilskiego) w Teatrze imienia Róży Van Der Blaast jest Maciej Staniecki – twórca muzyki do spektakli. To dzięki niemu przedstawienia „Róży” mogły się poszczycić muzyką autorską, a nie wtórną odgrywaną z płyt. Poprzez swoją twórczość Staniecki w dużym stopniu wpływał na wizerunek teatru. Obecnie, współtworząc Teatr Dźwięku, nagrywa płyty, koncertuje, a także tworzy muzykę filmową (m.in. do filmów *Vinci* i *Superprodukcja* Juliusza Machulskiego). Oprócz Stanieckiego czołowymi postaciami teatru byli także Natalia Trabuszevska, Karolina Górka i Adam Szulc.

„Róża” to nie był tylko teatr. Maciej Staniecki uważa, że określenie tego projektu jedynie mianem teatru, oznaczałoby zawężenie jego granic. Twórcy grupy byli bowiem nie tylko znajomymi z teatru. Byli przyjaciółmi wspólnie spędzającymi czas. Wiedzieli o sobie bardzo dużo, także na płaszczyźnie osobistej. Bliskość ta rodziła się i wzmacniała po każdym przedstawieniu. Każdy spektakl stanowił dla nich tak intensywne przeżycie, że musieli je w jakiś sposób odreagowywać. Najlepiej we własnym gronie, bo tylko oni wiedzieli, co oznacza taki występ i jakie towarzyszą temu emocje. Mogli o tym rozmawiać bez skrępowania i byli pewni, że ich odczucia i przemyślenia znajdą zrozumienie. Nie byłoby to możliwe w innym składzie, a już na pewno nie w szerszym gronie, wśród innych teatrów. To również z tego powodu „Róża” była postrzegana jako „czarna owca” środowiska teatralnego, niechcąca się integrować z całym ruchem offowym.

„Róża” pod względem zaangażowania i przygotowania działała bardzo profesjonalnie. Dlatego też Dariusz Bilski nie lubi, kiedy teatr określano mianem amatorskiego. „Róża” taka nie była. Wymagała bowiem czasu i dużych nakładów pracy i energii. *Śmiem twierdzić, że praca w tym teatrze na pewno miała ogromny wpływ na to, jak ktoś potem sobie w życiu radził, jakim był człowiekiem. Bo był to okres, który rzeczywiście – zwłaszcza na te osoby, które były przynajmniej kilka lat w grupie – miał ogromny wpływ* – zauważa Dariusz Bilski. Sporo z nich znalazło się w obszarze, który można by określić mianem sztuki. Jest więc projektantka wnętrz; absolwent ASP, zajmujący się grafiką; muzyk; filmowiec; aktorzy.

Ruch to nie taniec

Tworzywo spektakli Teatru imienia Róży Van Der Blaast to słowo i ruch. Dariusz Bilski unika słowa taniec, ponieważ pojęcie to, już w swojej definicji, zakłada pewną zamkniętą formę. Tańca trzeba się uczyć, ponieważ posiada formalne wyznaczniki – technikę, kroki

itp. Natomiast ruch jest spontaniczny, emocjonalny, w dużym stopniu intuicyjny. Taka jest też sztuka tworzona przez „Różę”, a istotą tych spektakli są emocje. Według Macieja Stanieckiego problem z twórczością tego teatru polega na tym, że przedstawienia nie mają fabuły i nie istnieją główni bohaterowie. Jest za to zestaw muzyki połączonej z ruchem i tekstami. Całość ta jest tworzona w pewnym stopniu intuicyjnie i niesie ze sobą spory ładunek różnego rodzaju doznań. Dlatego spektakle „Róży” prawie zawsze wywoływały kontrowersje. Stąd też ich recenzje były bardzo skrajne. Z jednej strony możemy przeczytać: *Zabawa gestem, ekspresją ciała jest rzeczą dobrą na warsztaty, a nie jako pomysł na spektakl, jak zaprezentowane przez Teatr imienia Róży Van Der Blaast formy poszukiwania zadyszki*. Z drugiej zaś, pojawiają się i takie opinie: *Teatr imienia Róży Van Der Blaast jest swoistym laboratorium formy. To bez wątpienia zespół, który najlepiej wie, czego chce, kiedy podejmuje określony temat i ubiera go w starannie dobrany kostium. Widz znajdzie tu wiele inteligentnej zabawy konwencjami, ironicznego przedrzeźniania stereotypów i żonglowania pozami. Kto wytrwały i dociekliwy może z tego oddestylować gorzki osad prawdy*.

Z tym drugim zdaniem z całą pewnością zgodziliby się twórcy „Róży” i bynajmniej nie dlatego, że jest to po prostu pochlebny sąd na ich temat. To porozumienie leży gdzie indziej. Zespół w istocie bardzo dobrze wiedział, co chce pokazać. Nie szedł na kompromisy, w tym sensie, że przed wystawieniem sztuki nie zastanawiał się, czy projekt spodoba się publiczności i krytykom. Twórcy „Róży” nie roztrząsali, czy spektakl będzie zabawny, czy smutny i czy w ogóle powinien taki być. *To był z założenia teatr autorski. Nie autorski – mój autorski, tylko autorski – nasz autorski. Mnie ta nazwa zobowiązuje. On musiał wynikać w prostej linii z tego, co my chcemy powiedzieć. Nawet nie zastanawialiśmy się nad tym specjalnie. Te spektakle nie powstawały w taki sposób, że my mówiliśmy: to jest za wesołe; to nie pasuje trochę. Nie. One w naturalny sposób wynikały z tego, co chcemy na scenie pokazywać* – tłumaczy Dariusz Biłski.

Również poruszana w spektaklach problematyka w oczywisty i naturalny sposób wynikała z konstelacji cech osobowości członków grupy. Dariusz Biłski twierdzi, że słowa po prostu same z siebie wypływały. Pojawiała się muzyka, a on tworzył tekst. Niejednokrotnie nie był on już zmieniany, poprawiany. Podkreślić natomiast trzeba, że inspiracje były głęboko osobiste, wewnętrzne. Wynikały po prostu z doświadczeń autora.

Pierwszym spektaklem wystawionym pod szyldem Teatru imienia Róży Van Der Blaast było przedstawienie pt. *Maski, Maski* (czerwiec 1995 roku). Spektakl był rodzajem oczyszczenia po okresie pracy w „Formacji Maska” i niejako łamał konwencje wypracowane w tej grupie. Można powiedzieć, że przedstawienie to zostało zrobione w celach terapeutycznych. *Maski, Maski* obśmiewały formy i pomysły z wcześniejszego okresu działalności. Był to spektakl, który częściowo parodiował samych jego twórców.

Tryptyk o trudnym życiu

Inne bardzo ważne projekty w historii teatru to: *Paryż* (październik 1995 roku), *Życ* (czerwiec 1996 roku), *Poeta* (marzec 1997 roku), *Pielgrzym* (marzec 1998 roku), *Cienie* (kwiecień 2000 roku), *23* (maj 2001 roku). Każdy z tych spektakli wymaga pewnego komentarza.

Paryż to spektakl, który można określić mianem przełomowego w dziejach „Róży”, jeśli chodzi o formułę. *Była to oparta o emocje wyzwalone przez muzykę próba budowania na żywo improwizowanego spektaklu ruchowego*. Inspiracją muzyczną był tutaj czterdziestominutowy utwór Keitha Jarretta pt. *Paryż* (stąd tytuł spektaklu). Rzecz okazała się kontrowersyjna, wzbudzając skrajne emocje. To właśnie *Paryż* określił ramy dalszej twórczości „Róży”.

Kolejnym istotnym przedsięwzięciem teatru było przedstawienie *Życ*. Po raz pierwszy pojawiły się tutaj teksty, mówiące o rzeczach prostych, ale ważnych jak miłość i rozstanie. Ale wszystko abstrakcyjne w formie przekazu i nierzeczywiste jak sny czy marzenia.

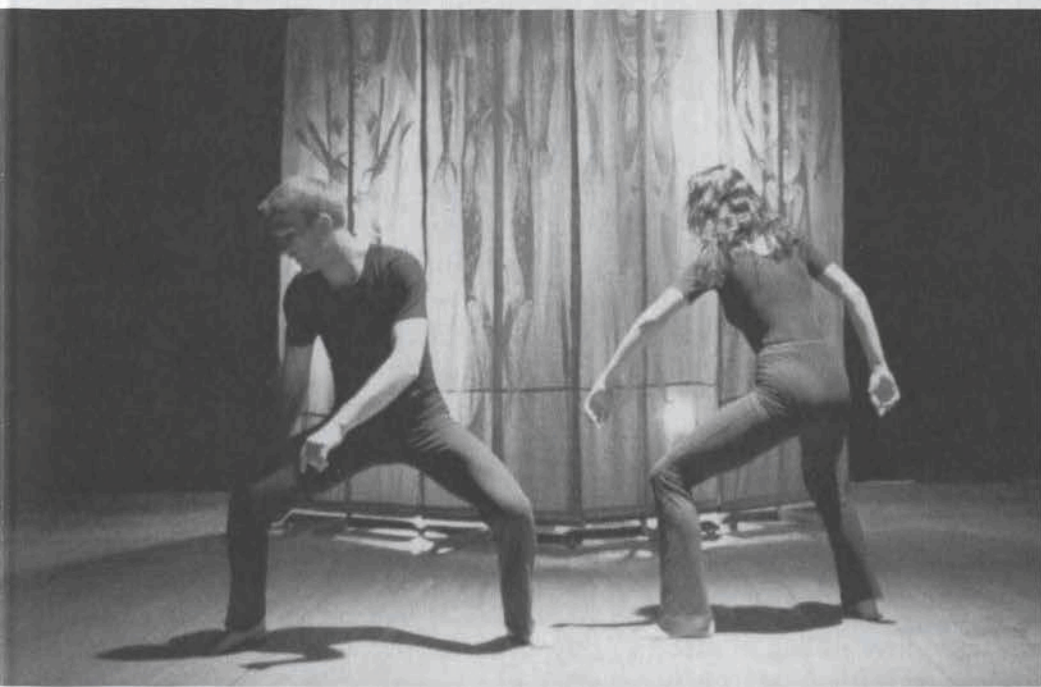
Poeta to pierwsza realizacja „Róży”, którą można nazwać w pełni autorską. Po raz pierwszy bowiem, muzyka będąca częścią spektaklu była napisana i wykonana samodzielnie przez zespół. Ruch miał charakter wyzwolony, transowy. Tekst z kolei dotyczył sprawy seksu w sposób otwarty i ostry, czasem wręcz wulgarny. To wszystko spowodowało, że przedstawienie stało się emocjonalnie trudne i nie przez wszystkich do zaakceptowania.

Pierwszy, trzyletni okres działalności grupy, zamknął spektakl *Pielgrzym*. Może on być uznany za ostatnią część tryptyku, złożonego wcześniej z przedstawień *Życ* i *Poeta*. *Pielgrzym* był propozycją bardziej stonowaną. Dotyczył duchowości zaprezentowanej w sposób subtelny i delikatny. Zespół „Róży” pokazał tutaj, że w odniesieniu do ich twórczości nie należy stosować oczywistych symboli, czy konwencjonalnych skojarzeń i rozwiązań. *Pielgrzym* po raz kolejny okazał się wyrazem pewnych intuicji. W spektaklu pojawiły się melorecytacje w całości improwizowane w solówkach i chórach. Scenografia była dziełem jednego z członków teatru – Adama Olo Szulca. Składała się z czterech, wielkich obrazów, które przemieszczając się, na bieżąco aranżowały przestrzeń sceniczną.

Cienie powstały w okresie pewnego zawieszenia działalności teatru. To spektakl o miłości, a dokładniej o tęsknocie za kobietą. Stanowi efekt kompromisu pomiędzy konstrukcją poprzednich przedstawień, a nowym kierunkiem, który pojawił się wraz z przyjściem do „Róży” nowych osób. Projekt ten stał się polem eksperymentu, ponieważ każde jego wystawienie było inne od poprzedniego. Wprowadzano bowiem nowe formy wyrazu, takie jak film video, czy okazjonalny komentarz odautorski.

Teatr imienia Róży Van Der Blaast opierał się na improwizacji. Technika ta służyła między innymi uzyskaniu dużej wiarygodności i siły wyrazu. Tak też

pierwsze kolumny



było w 23 – przedstawieniu, które na scenie pojawiło się tylko raz. Spektakl składał się z rozmów kobiety i mężczyzny (Karolina Górską i Michał Krzysztozek), przerywanych muzyką. Aktorzy nie wiedzieli kiedy pojawi się muzyka, a kiedy tekst mówiony. O tym decydował Dariusz Biłski, który komunikował się ze sceną za pomocą dwóch świateł sygnalizujących, kiedy należy wprowadzić, bądź zakończyć część dialogową spektaklu 23 nie miało gotowego scenariusza, w całości było improwizacją. Aktorka zadawała na przykład pytania partnerowi. Mogły być one bardzo osobiste, prowokacyjne, tendencyjne, itp. A on na nie odpowiadał, nie wiedząc, jakie słowa czy gesty mogą się pojawić. Aktorzy po przełamaniu barier, weszli w ten spektakl bardzo głęboko i prawdziwie. Do tego stopnia, że Michał Krzysztozek odmówił dalszych występów i w ten sposób 23 niejako umarło śmiercią naturalną.

Ciężko być niezależnym

Ostatnim spektaklem zrealizowanym w mocno okrojonym, bo trzyosobowym składzie, było przedstawienie *Okno*. Wiosną 2002 roku doszło do spotkania Dariusza Biłskiego z Maciejem Stanieckim i Natalią Trabuszewską. Okazją do zrealizowania nowego spektaklu było 18-lecie istnienia teatru „Od jutra” z Kutna. „Róża” wystawiła na tej uroczystości dwudziestominutową etiudę *Okno*. Wydarzenie to stało się inspiracją do ponownego nawiązania dłuższej i bliższej współpracy, czego zwieńczeniem miał być nowy, już „pełnometrażowy” spektakl.



Jesienią 2003 roku rozpoczęły się próby do przedstawienia pt. *Zmrok*, które jednak nie zostało zrealizowane. Zespół zrezygnował z hali w starej fabryce, a jego członkowie rozeszli się.

Częściowe wznowienie działalności nastąpiło w kwietniu 2007 roku. Częściowe, ponieważ podjęte tylko przez dwóch członków teatru – jego filary: Dariusza Biłskiego i Macieja Stanieckiego. Ich najnowszy projekt nosi roboczą nazwę *Teatr Dźwięku NIE WIEM*. Jest to forma koncertu przechodzącego często w spektakl i odwrotnie. Na projekt ten składają się utwory powstałe kilka lat temu, które nie znalazły się w żadnym spektaklu „Róży”. Drugą połowę stanowią jednak nowe, premierowe aranżacje. *Teatr Dźwięku* to godzinny występ balansujący na granicy stylów i form. Intensywne próby na scenie do tego przedsięwzięcia miały miejsce w marcu i kwietniu. Po przerwie wakacyjnej zostały wznowione jesienią. Również na jesień pierwotnie planowano „wyjście” z nowym spektaklem na scenę. Tak się jednak nie stało. W dużym stopniu zdecydował o tym brak sali. *Nie ukrywam, że rzeczywiście zwróciłem się jakiś czas temu z prośbą o pomoc w udostępnieniu jakiegoś lokum ze sceną na próby. Tylko zwróciłem się akurat do tych osób, z którymi miałem różne przejścia. Potwierdza się wcześniejsza obserwacja autora tekstów „Róży”, że w Łodzi ciężko być niezależnym.*

Teatr imienia Róży Van Der Blaast ponownie jest na zakręcie. Znalazł się w zawieszeniu i nie wiadomo czy z niego wyjdzie? Czy w ogóle jest jeszcze dzisiaj możliwe robienie takiego teatru? Sztuka głównego nurtu często odwołuje się do buntu. To właśnie kontestacja stała się najlepszym towarem popkultury. „Róża” już w latach 90., kiedy te procesy nie były jeszcze tak wyraźne, odkryła, że liczą się podejmowane działania, a nie licytacja na alternatywność. Wtedy jednak mieliśmy inne realia. Czy wobec tego ta grupa towarzysko-artystyczna, pełna idealistów, miałaby dzisiaj rację bytu? *Wtedy rzeczywiście był taki dobry klimat na to. Tego typu rzeczy miały wartość. Naprawdę tłumy przychodziły na nasze spektakle i to świadczyło o tym, że to, co robimy jest potrzebne. Nie wiem czy dzisiaj jest to do powtórzenia. Naprawdę nie znam dzisiejszych warunków i pewnie gdybym spróbował do tego wrócić, to musiałbym się z tym zmierzyć. Mogłoby się okazać, że dzisiaj jednak trzeba trochę inaczej do tego podchodzić.*

Z drugiej strony jednak twórca „Róży” przyznaje, że dzisiaj robiłby podobne rzeczy, z tą samą formą spektaklu. *Poszedłbym dalej tą drogą, którą przerwałem, czyli w próbę aranżowania rzeczywistości scenicznej na żywo w tym momencie, w którym się to dzieje, w sposób zaskakujący.*

Jadwiga Janik
– studentka socjologii UŁ

Zdjęcia pochodzą z archiwum Teatru imienia Róży Van Der Blaast.

Totalny happening

Studio Teatralne „Słup”



Na mapie teatralnej Łodzi obok zinstytucjonalizowanych scen teatralnych, coraz większą przestrzeń zaczynają zajmować propozycje niecodzienne, stanowiące swoisty kontrapunkt dla tradycyjnych działań scenicznych. Jedną z nich jest liczące przeszło 20 lat Studio Teatralne „Słup”, założone przez aktora i animatora kultury – Marcela Szytenchelma. Ten zespół teatralny rozpoczął swoją działalność w 1982 r. przedstawieniem zatytułowanym *Wyrok?* Reżyser i twórca

„Słupa” chodził wówczas „po klasach” II Liceum Ogólnokształcącego – im. Gabriela Narutowicza – zachęcając młodych ludzi do zabawy w teatr. I tak sztuka wystawiona z okazji szkolnej akademii, mającej uczcić sylwetkę patrona, przyniosła uznanie młodych widzów swoją niekonwencjonalnością. Od tego się zaczęło. A właściwie niezupełnie.

Teatr mój widzę ogromny...

Zawsze miałem wizję swojego teatru. Od samego początku. „Słup” istniał w zasadzie od najwcześniejszych lat mojego życia, tylko przechodził różne przeobrażenia – mówi Marcel Szytenchelm. Zawsze teatr mój widziałem ogromny – dodaje żartobliwie.

Pierwszy, autorski projekt stworzył, będąc jeszcze uczniem szkoły podstawowej. „Teatr na stole” – jak go sam nazywa – był realizowany z niemałym rozmachem i wielkim zapalem kilkunastoletniego „aktora” i „reżysera”. *To w dużej mierze zasługa mojej mamy. Nie tylko udostępniła stół dla mojego teatru, ale przede wszystkim pielegnowała we mnie miłość do książek. To dzięki niej „odkurzałem” dzieła klasyków, poznawałem literaturę – mówi twórca „Słupa”.* Połowę stołu zajmowała scena teatru, do którego z tektury była wykonywana scenografia, drugą część stanowiła widownia, garderoba, magazyn dekoracji. W role aktorów wcielały się pluszowe zwierzaki i lalki, a salę publiczności wypełniały... klocki. Nie brakowało także plakatów – wykonywanych samodzielnie przez młodego reżysera – trzeba było przecież zadbać o promocję. Codziennie o godzinie 19, z wyjątkiem poniedziałków, „teatr na stole” występował z przedstawieniem, prezentując główniewybitnych twórców: Wyspiańskiego, Witkacego, Mrożka, Gombrowicza. *Trwało to 5 może 6 lat – do czasu skończenia liceum – wspomina Szytenchelm.*

Szymon Słupnik a „słupnicy”

Później nadszedł czas Studia Teatralnego „Słup”, który nie mieści się w konwencji tradycyjnego teatru. Nawet człon poprzedzający nazwę zespołu – Studio Teatralne – wskazuje na oderwanie się od schematu typowej sceny. *Nigdy nie widziałem normalności swoich działań* – mówi twórca „Słupa”. *Dlatego „Słup” jest Studiem Teatralnym, nie teatrem. Samo określenie „studio” kojarzy mi się właśnie z poszukiwaniem, rodzajem eksperymentu, który mieści się w moich działaniach* – dodaje. Nazwę zespołu cechuje wieloznaczność i wielowymiarowość realizowanych przedsięwzięć. Inspiracją stała się legenda o świętym Szymonie Słupniku¹. Z jednej strony ascetyczny święty pragnął być ponad tym, co ludzkie, odgradzając się od ziemskich spraw, z drugiej – chciał zbliżyć się do nieba, dążąc do doskonałości.

Decydując się na przyjęcie Szymona Słupnika za swego patrona, Studio Teatralne Marcela Szytenchelma manifestuje swój dystans do rzeczywistości i dążenie do bycia lepszym. Symboliczny „słup” ma wiele znaczeń. Przede wszystkim stanowi swoistą przeszkodę na drodze człowieka, która zmusza go do reakcji. Można w niego uderzyć głową, można go ominąć lub wykorzystać do zawieszenia plakatu bądź afiszu. *Sam jestem takim słupem. Samodzielnym. Trochę samotnym w swoich działaniach. Bo przecież słup – to nie las. Słup jest przeszkodą* – mówi reżyser.

Po pierwszej oficjalnej premierze mającej miejsce na szkolnych korytarzach II LO i sporach z dyrekcją placówki, Studio Teatralne „Słup” musiało szukać nowej siedziby. Nie było łatwo. *Koszmarne warunki: piwnica z jednym tylko wejściem dla aktorów i publiczności, garderoba na piętrze, widoczność w tej piwniczce fatalna [...] wreszcie własna publiczność młoda i wrażliwa, szczelnie wypełniająca salę podczas kolejnej już prezentacji [...]*. „Słup” znalazł wówczas pomoc w Widzewskich Domach Kultury. W jednym z nich (WDK nr „502”) do dziś Marcel Szytenchelm występuje ze swoim zespołem.

„Słup” wobec konwencji

Działania teatralne „Słupa” nie pozostają bez odzewu. Przełamywanie schematów, igranie z konwencją, rezygnacja z gotowych wzorców przekazu teatralnego zjednują sobie rzesze zwolenników, a parateatralna interwencja w zwykły, codzienny świat dobrze sprawdza się jako artystyczna droga. [...] *Ten ambitny i rokujący nadzieje zespół, nawet występując „kątem” ściągą swoją własną, w większości młodą i zapaloną publiczność², której nie przeszkadza ciasnota i twarde siedzenia, oni przychodzą na przedstawienie, niosące bogaty ładunek emocji, prowokujące swą formą, ale i skłaniające do refleksji. Zasadą ich widowisk jest budowanie formy i jej burzenie, stały kontrapunkt, ciągle zaskakiwanie widza przyzwyczajającego się do z pozoru ustalonej konwencji. Jak przykazanie traktują dbałość o słowo i jego staranną interpretację. Chcą robić spektakle proste, komunikatywne. Stosować środki wzięte z rzeczywistości dostępnej widzowi, choć nie jest to oczywiście realizm. Tematem swoich widowisk uczynili człowieka,*

jego los. Sytuacje, w których go pokazują mają wymiar uniwersalny – są odwieczne [...]. Zależy im na widzach, ale i na sobie – czytamy w jednej z recenzji⁴. Dla twórcy Studia liczy się przede wszystkim słowo, mające wartość nadrzędną, słowo mieniące się odcieniami i subtelnościami zależnymi od teatralnych kontekstów⁵.

Teatralna rzeczywistość

Przez kilka lat Studio Teatralne „Słup” zrealizowało bardziej tradycyjne przedstawienia teatralne, oparte na tekstach Witkacego (*Nowe wyzwolenie*), Herberta (*Jaskinia filozofów*) czy Mrożka (*Szczęśliwe wydarzenie*), a także pomysły autorskie samego reżysera. „Słup” nie tylko ma coś ważnego do powiedzenia, nie tylko wykształcił własny język teatralny, ale też potrafi tym językiem operować w sposób precyzyjny i komunikatywny – pisano w 1988 roku⁶.

Większość z przedstawień „Słupa” przy użyciu specyficznego języka widowisk dotyka tej samej zasadniczej kwestii – kondycji człowieka we współczesnym świecie. *Szczęśliwe wydarzenie* – wzorowane na mniej znanym dramacie Sławomira



Mrożka – ukazuje problem ludzkiej egzystencji i losu jednostki, zagubionej w chaosie i absurdzie rzeczywistości. Przedstawienie zatytułowane *Królowa jest naga, czyli o śmierci króla w teatrze, buncie widowni i rządach królowej* oddaje charakterystyczny klimat epoki. Pragnienie obalenia dotychczasowego, ustalonego porządku świata, chęć wprowadzenia nowego, lepszego systemu – podobnie jak w dramacie Witkacego (Szewcy) – kończą się rebelią, nie przynosząc żadnych zmian.

Pamiętny spektakl pt. *Siedem dni Polaka – tytółmyloncy* – nazwany przez recenzenta „Gazety Wyborczej” – Romana Pawłowskiego „*Rejsem*” lat *dwiećdziesiątych* – ukazuje chaos życia, w którym króluje blichtr kapitalizmu, podszyty ksenofobią i biedotą. W takim świecie nawet wzniosła idea realizowana w imię wspólnego dobra nie jest w stanie zjednoczyć Polaków, powiewających niewiele znaczącymi symbolami.

Przeciw instytucjonalności

Przekonanie zespołu o własnej wartości i przełamywanie ustalonych stereotypów odbioru spektaklu sprawia, że dalekie są im teatralne przeglądy, występy w efektywnych salach teatralnych czy standardowa reklama. *Przeglądy, zwycięzcy – to dobre w sporcie. Dla mnie to niezdrowe. Uciekam od tego. Źle się w tym czuję* – mówi Szytenchelm. Mimo dystansowania się wobec teatralnych konkursów, „Słup” niejednokrotnie został doceniony przez krytyków. *Studio Teatralne „Słup” [...] zadziwia i wzbudza szacunek wyżeraczy swoim dojrzałym, profesjonalnym stosunkiem do tego, co robi. Profesjonalizm ów widać, poczynawszy od dbałości o kostium i rekwizyt, poprzez widoczną gołym okiem pracę włożoną w środki aktorskie, a skończywszy na zawodowej sprawności w posługiwaniu się własną, interesującą stylistyką [...]*.

Pochlebne sądy recenzentów nie pozostały bez odzewu. „Słup” został uhonorowany prestiżowymi w środowisku teatralnym nagrodami za swoje osiągnięcia. Nagrodę Ministra Kultury i Sztuki otrzymała *Orkiestra* na centralnym pokazie teatrów małych form w Dąbrowie Górniczej (OFTA'89) za niekonwencjonalność spektaklu oraz Grand Prix XVI Barbórkowych Spotkań Teatralnych i nagrodę krytyków na VII Międzynarodowym Festiwalu „Zderzenie” (1997 r.). W rankingu „Ruchu Teatralnego” w kategorii „nieinstytucjonalny, poszukujący” Studio Teatralne „Słup” zostało najwyższe ocenione w dwóch kolejnych sezonach (1996/1997 i 1997/1998). Działalność zespołu Marcela Szytenhelma doceniła także redakcja „Tygla Kultury”, przyznając mu „Sprężynę” w 1999 roku.

Także sam twórca „Słupa” za nieszablonowe pomysły został nagrodzony przez krytyków Teatralną Nadzwyczajną Złotą Maską za najwybitniejsze osiągnięcia artystyczne i niekonwencjonalną działalność teatralną w sezonie 1996/1997. Otrzymał tytuł „Łodzianina Roku 2000”, a wcześniej na XXXI Ogólnopolskim Konkursie „Blżej Teatru – Teatr'98” został uhonorowany wyróżnieniem „Aktora – animatora kultury”⁸.

Bal niemalże w Operze

W 1997 r. z potrzeby stworzenia żywej formy kontaktu z publicznością zrodził się pomysł zainscenizowanego w plenerze *Balu niemalże w Operze*. To świetne widowisko uliczne złożone w hołdzie Julianowi Tuwimowi, zapoczątkowało kolejny totalny happening, jakim był „Dzień Tuwima”. Bal był swoistym eksperymentem społecznym reżysera „Słupa”. Do udziału w przedstawieniu Szytenchelm zaangażował mieszkańców kamienicy, w której mieszkał ten poeta. *Lubię pracować z amatorami – podkreśla reżyser. Niejeden ma więcej talentu niż aktorzy po szkole teatralnej. Wielu z nich kiedyś chciało być aktorami. Umożliwiam im to. Spełniam ich marzenia. To niezwykle satysfakcja patrzeć na taką przemianę – dodaje.*

W myśl przekonania, że każdy może być artystą, a sztuka jest przeznaczona dla wszystkich, Szytenchelm nie reżyseruje swoich przedstawień w teatrze instytucjonalnym. *Nie chcę być nudny – tłumaczy. Można bowiem zrobić sztukę na wyborach miss i chałturę w Teatrze Narodowym. Nie liczy się miejsce, a pomysł – dodaje.*

„Dzień Tuwima”, „Dzień Reymonta”

A pomysłów reżyserowi Szytenchelmowi nie brakuje.

Po „Dniu Tuwima” (którego odbyło się już 9 edycji) przyszedł czas na innego, wielkiego twórcę związanego z Łodzią – Władysława Reymonta. „Dzień Reymonta”, tworzony na wzór wcześniejszych uroczystości związanych z osobą Tuwima, to uliczny happening, w którym przeobrażeni w stroje z epoki mieszkańcy miasta od-



pierwsze kolumny



grywają sceny z *Ziemi obiecanej*. Niepowtarzalnemu klimatowi imprezy oprócz XIX-wiecznych kreacji towarzyszą historyczne rekwizyty: bryczki, powozy, dorożki, pociąg retro, którym uczestnicy zabawy podążają co roku z Łodzi do Lipiec Reymontowskich. W roku 2007 odbyła się jubileuszowa, bowiem już 10 edycja tej Ogólnopolskiej Imprezy Artystycznej.

„Galeria Wielkich Łodzian”

Inny autorski projekt reżysera „Słupa” to stworzenie „Galerii Wielkich Łodzian” – pomników sławnych osobistości związanych z naszym miastem – o których fama dotarła nawet poza granice kraju. Pierwszy „przyjazny” pomnik – „Ławeczka Tuwima” – powstał w 1999 roku. To hołd złożony wielkiemu twórcy, ulubionemu poecie reżysera Szytenchelm. *Gdybym mógł zabrać na bezludną wyspę jednego autora, wybrałbym właśnie Tuwima* – mówi aktor. Po Tuwimie powstały rzeźbiarskie konterfekty Rubinsteina, Reymonta, Twórców Łodzi Przemysłowej oraz Jaracza. 21 września 2007 roku na Piotrkowskiej stanął także bezimienny „Lampiarz” – *dobry duch światła* – jak mówi o nim pomysłodawca.

Chciałem, żeby pomniki wtapiały się w ulicę Piotrkowską i stały się jej charakterystycznymi znakami. Wymarzyłem sobie, że będzie ona blisko ludzi – mówi Szytenchelm. Ma jeszcze w planach pomnik Władysława Jagiełły, bo król ten nadał Łodzi prawa miejskie oraz bezimiennej włókiarki z czasów Łodzi przemysłowej. Kolejne realizacje uzależnione są w dużej mierze od przychylności władz miasta i znalezienia sponsorów. Pomniki nie powstają bowiem za publiczne pieniądze. Sam pomysłodawca i twórca galerii zapewnia, że *jeśli będą sojusznicy i fundatorzy, a władze miasta w życzliwy sposób traktować będą tę galerię, to jestem gotów do realizacji*.

„Galeria Wielkich Łodzian” to także pewnego rodzaju kreacja teatralna twórcy „Słupa”. *To swoisty teatr, który stale przechodzi przeobrażenia, żyje swoim życiem* – mówi twórca. *Pocieramy nosy na szczęście, gramy na fortepianie, siadamy w fotelu obok Jaracza, by reżyserować Piotrkowską. Stale uteatralniamy się, tworząc swoje własne uliczne happeningi* – dodaje.

W ślad za łódzką galerią ulicznych rzeźb podążają i inne miasta Polski. W Gdyni, skąd pochodzi Szytenchelm, stanęła „Ławeczka Grassa”, w Krakowie uhonorowano w ten sposób osobę Piotra Skrzyneckiego (twórcę „Piwnicy pod Baranami”), w Łomży zaś można przysiąść obok Hanki Bielickiej. Twórca „Słupa” otrzymał ostatnio propozycję, by realizować kolejne, zamiejscowe projekty. W Łodzi jego pomysły nie zawsze przyjmowane są z entuzjazmem. *Jestem zmęczony i zniesmaczony niechęcią wobec mnie różnych „ważnych osób”. Za każdym razem – kłody pod nogi* – mówi ze smutkiem reżyser. Nie zamierza jednak opuszczać Łodzi, miasta swoich pradiadków, współtworzących łódzki przemysł włókienniczy, miasta, które kocha szczerze. *Może zdarzyć się tak, że będę mieszkał w Łodzi, a pomniki stawiał gdzie indziej. Może nadejdzie kiedyś taki dzień, że moje miasto za mną zatęskni...*

Frak i melonik

Teatralna kreacja jest obecna także w codziennym życiu Szytenchelma. Jego tradycyjny kostium: czarny frak i melonik rodem z filmów z Charliem Chaplinem – wszystko to są pewne elementy gry teatralnej. Sam przyznaje się do fascynacji obrazami filmowymi Federico Felliniego. *Marzyłem kiedyś, żeby zagrać u Felliniego, co oczywiście nie było możliwe. Ale pozostałem wierny jego klimatowi. Tej przewrotności, poczuciu humoru, tej jego specyfice, w którą wpisany jest cały ten „zwierzyniec” postaci – przyznaje Szytenchelm. Ta osobliwość sylwetek ludzkich widoczna jest i w twórczości Studia Teatralnego „Słup”, i w kreatorach tego niekonwencjonalnego show. Moi aktorzy mają od 20 do 60 lat. Wielu z nich jest w „Słupie” od samego początku – mówi reżyser. Zespół „słupników” to nie tylko zawodowi aktorzy. To także aktywni statyści jak mieszkańcy tuwimowskiej kamienicy, którzy okazali doskonale wpisywać się w artystyczną wizję reżysera. Wówczas nawet gazownik czy handlarz z rynku mogą zagrać życiowe role, kreując teatralną rzeczywistość nieskrępowaną sztywnymi konwencjami i scenicznymi schematami. Bo najważniejsze – według twórcy „Słupa” – to umieć się śmiać z siebie i dobrze się w życiu bawić. Do tego jestem rozsądnym wariatem. Dlatego nigdy nie zwariuję – dodaje aktor i reżyser „Słupa”.*

pierwsze kolumny



25 lat Studia Teatralnego „Słup”

Wkrótce jubileusz Studia Teatralnego „Słup”. To już 25 lat, jak „słupnicy” z reżyserem na czele swoimi scenicznymi kreacjami prowokują, wzburzają i rozśmieszają widza – mającego wobec sztuki coraz wyższe wymagania. Czy kolejne ćwierćwiecze działalności zespołu przyniesie Łodzi radość i refleksję? Czas pokaże. Wiadomo jednakże, że i aktorzy, i sam Marcel Szytenchelm nie ustaną w wysiłkach, by tak się stało. W końcu już przeszło 20 lat temu pisano, że [...] *tam na Widzewie, urodziło się i zaczęło dojrzewać coś ogromnie ciekawego. Coś, co powinno przynieść plony, wzbogacić całą dzielnicę, a może i całe miasto*⁹. A to zobowiązuje...

Małgorzata Wysocka
– redaktorka w wydawnictwie

Autorka dziękuje panu Marcelowi Szytenchelmowi za rozmowę i udostępnienie materiałów.

Wszystkie fotografie pochodzą z archiwum Studia Teatralnego „Słup”.

Bibliografia:

1. *Obchody jubileuszu 20-lecia działalności artystycznej Studia Teatralnego „Słup”. 1982–2003*, Łódź 2003.
2. J. Drosio, *Ożywia znanych*, [w:] „Super Express”, nr 135, 11.06.2004 r.
3. Rozmowa B. Bednarek z M. Szytenchelmem, [w:] „Piotrkowska”, nr 3, wrzesień 2007.
4. www.wikipedia.pl

Przypisy:

1. Szymon Słupnik był znany ze swej ascetycznej egzystencji. Pragnąc być bliżej Boga, wszedł na zbudowany przez siebie słup i pozostał na nim blisko 40 lat swojego życia.
2. „Express Ilustrowany”, maj 1984 roku.
3. Ibidem, maj 1985 roku.
4. „Biuletyn Informacyjny”, luty 1986 roku.
5. „Expres Ilustrowany”, grudzień 1987 roku.
6. „Biuletyn Informacyjny”, luty 1988 rok.
7. Ibidem.
8. W 2003 r. Marcel Szytenchelm odznaczony został Srebrnym Krzyżem Zasługi, a w 2004 r. odznaką „Zasłużony dla Miasta Łodzi”. W 2005 r. doceniono go w Kanadzie medalem „Za Zasługi dla Polskiej Kultury w Kanadzie”. Niedawno otrzymał tytuł „Zasłużony dla Kultury Polski”.
9. „Odgłosy”, wrzesień 1984 roku.

nauka

Kondycja alternatywy

Łódzka scena offowa

Marek Strąkowski

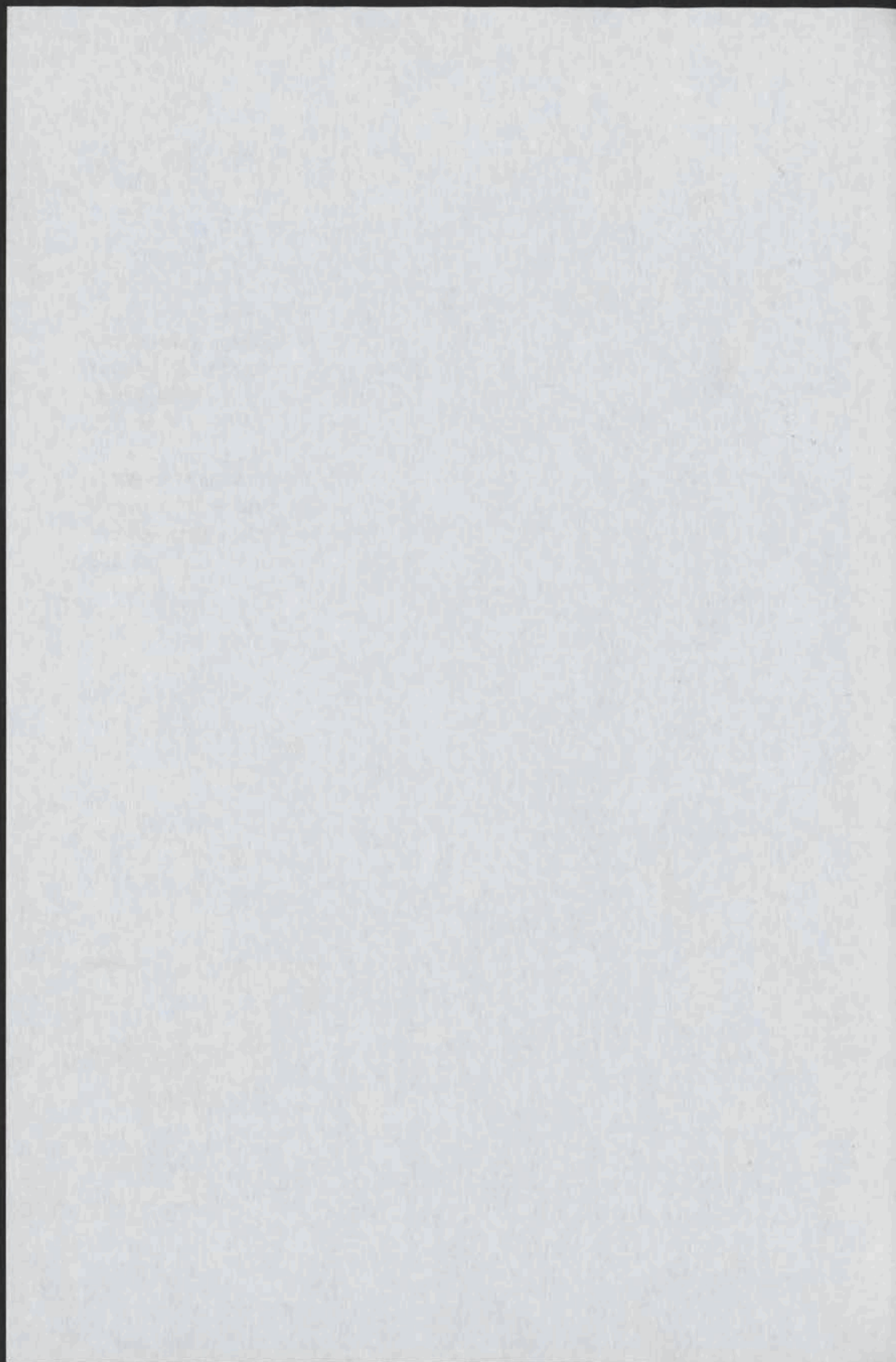
str. 135

Dzieje teatru bezinteresownego

Łódzki ruch amatorski

Anna Maria Dolińska

str. 139



Kondycja alternatywy

Łódzka scena offowa

nauka

Instytucja teatru – tak jak każda instytucja życia społecznego – została ustalona określonym schematem działania. Teatr stanowi funkcjonalną całość, tzn. bez względu na swój wymiar epistemologiczny funkcjonuje w ramach ustanowionej konwencji. Wytworzony w ten sposób „system zamknięty” zostaje zorganizowany wokół koncepcji koniecznej autonomii. Idea teatru – nie tylko zresztą w znaczeniu pragmatycznym tego terminu – jest naturalnie powiązana z człowiekiem, i o jej znaczeniu decyduje człowiek. I w takiej dychotomicznej dialektyce trwa teatralny dyskurs. Jego *credo* ogranicza się do stwierdzenia, że teatr musi stanowić organiczną całość, aby mógł być przedmiotem dyskusji. Dyskusji, w której świadomie – a bywa, że i nieświadomie – projektuje definicję relacji, których istotną składową jest koncepcja samego siebie.

Istotowość teatru zawiera się w jego konstrukcji bipolarnej: pomiędzy estetyką a antropologią. Organizując swój byt w przestrzeni kulturowej ludzkiego życia i przyjmując naturę dzieła sztuki, teatr buduje swoją strukturę poznania za pomocą interpretacji. Oznacza to, że w zasadzie nie występuje rozróżnienie pomiędzy rozpoznawaniem a przypisywaniem „właściwej” natury produktowi działań teatralnych za pomocą interpretacji. Ponieważ postrzeganie działań artystycznych odbywa się w innej rejestracji wartościowej niż zwykłego przedmiotu fizycznego, nadanie sztuce intencjonalnych atrybutów należy do typowej praktyki interpretacyjnej, w ramach której określone znaczenie autentycznego przekazu daje się obiektywnie uzasadnić.

Zagadnienia związane z rozumowym pojmowaniem teatru mają gruntowne podłoże etnograficzne. W aspekcie symbolicznym teatr przejął pierwotną funkcję wymiany kobiet i pożywienia, która łączyła grupy społeczne w obrębie istniejących związków współzależności. Płaszczyzna rzeczywistych relacji zmieniała się w pole wartości symbolicznych. Z empirycznego punktu widzenia symbol stał się alternatywą suplementarnego stosunku świata do jego przedstawiania. Świat teatralny ustosunkował się do rzeczywistości, tworząc różne formy swojego wyrazu zarówno w rozwoju linearnym, jak i paralelnym. Dlatego właśnie istotną formą organizacji działań teatralnych, która skutecznie współtworzy ten ruch, jest koncepcja teatru alternatywnego, nazywanego również offowym z powodu występowania poza instytucjonalnym obiegiem sztuki teatralnej.

Teatr niezależny – bo tym synonimem również określa się teatr alternatywny – jest teatrem prawdziwym. Nie jest teatrem prawdy: w tym przypadku zachodziłby klasyczny paradoks pojęciowy, kiedy refutacja dogmatycznych pretensji sama przekształca się w system. *Nie jest rzeczą niemożliwą być świadkiem niezwykłych*

odstępstw w niejawnym lub jawnym funkcjonowaniu praw natury. Albowiem każdy, kto zada sobie trud odkrywcy i przebiegnie wszystkie fazy swojej egzystencji, stwierdzi nie bez pewnego zdziwienia, które wyglądałoby śmiesznie w innych okolicznościach, że kiedyś – aby zacząć od wydarzeń obiektywnych – był świadkiem zjawiska nie tylko pozornie, lecz i rzeczywiście zadającego kłam ogólnie przyjętym pojęciom, mającym swe źródło w obserwacji i doświadczeniu (Lautreamont – Pieśni Maldorora).

Wolność do samodzielnego tworzenia wyznacza programowy mechanizm działania teatru alternatywnego. Wolność woluntarna dokonuje w akcie świadomej intencji twórców wyborów, których konsekwencje zaświadczać o naturze inscenizacji. Wprowadzają estetyczną walorowość o takim natężeniu swobody wypowiedzi, że obiektywna interpretacja staje się konkretnym doświadczeniem prawdy. Prawda jest stałym elementem deklaratywnym niemal wszystkich reżyserów offowych. Niezdefiniowana wartość o osobistym potencjale racji traktowana jest jak stała funkcja o nieustannie odradzającej się treści. Defrauduje w ten sposób całą prawdę o wolności wyróżniającą każdą „prawdę” jako prawdę w ogóle (Martin Heidegger).

Bo prawda stała się dziś symbolem teatru alternatywnego z pretencją do jedynego kryterium artystycznego. Pozostając w służbie symbolu, reżyserzy offowi patrzą na świat ze swego piedestału, przyjmując fałszywą interpretację rzeczywistości. Teatr niezależny wtedy „wyistoczy” się w pełni, kiedy przestanie uważać za swój obowiązek bycie symbolem. Teatr jest samodzielnym, kiedy występuje wobec rzeczywistej sytuacji jako jej składnik, wchodząc z nią w relacje i budując związki. Przy czym związek należy rozumieć nie jako obowiązek komentowania rzeczywistości, ale jako kolizję dwóch własności: metafizycznej i realnej. Nie ma nic bardziej nieuczciwego jak teatr, zajmujący się prywatnym światem jego autorów. Istota prawdy w teatrze offowym musi być określona jako podmiot estetyczny a nie teza do udowodnienia za pomocą rozstrzygających odpowiedzi.

Teatralny ruch alternatywny w Łodzi zaznaczył wyraźnie swój udział w kształtowaniu artystycznej identyfikacji miasta. Choć niezależnych grup teatralnych było i jest w Łodzi dużo, to tylko Teatr 77 próbował wpisać swoje działania artystyczne w tradycję nurtu awangardowego. Kontestując socjalistyczną realność, został – nie do końca świadomie – teatrem zaangażowanym politycznie. W warunkach lat 70. i 80. ubiegłego wieku zaangażowanie polityczne w Polsce oznaczało daleko odmienne od teorii awangardy pojmowanie skutków oddziaływania teatru na struktury mieszczańskiej egzystencji. Cele, które określały świadomość twórców, nie ujawniały zagrożenia wynikającego ze społecznej dysfunkcji jednostki, ale organizującego życie zbiorowe systemu. Pojmowanie awangardy przez Teatr 77 nie skutkowało zamiarem zreformowania instytucji sztuki scenicznej jako dziedziny wyrosłej ponad praktykę życiową. Powody były co najmniej dwa: po pierwsze – teatr zawodowy również szukał sposobów zawołowanej krytyki ustroju, a po drugie – potrzeba społecznego oporu najsilniej znajdowała w sztuce zrozumienie dla swoich wolnościowych intencji.

Dziś liczą się tylko te utwory, które nie są już utworami. Tym zdaniem Theodor W. Adorno podaje definicję awangardy. A zatem awangarda niszczy klasyczny, organiczny, „zwały utwór” na rzecz dzieła nieorganicznego, alegorycznego, w którym jedność tego, co ogólne i szczegółowe jest jednością zapośredniczoną. Nie zaprzeczając całkowicie jedności dzieła sztuki, awangarda neguje jednak określony typ całości charakteryzujący organiczne dzieło sztuki – stosunek części do całości. I zasadniczo w tym stosunku tkwi główny problem ruchów awangardowych we współczesnym teatrze niezależnym. Okazuje się bowiem, że dla większości twórców sceny offowej awangardowość oznacza przede wszystkim możliwość głoszenia własnej prawdy o widzianym świecie. A ten świat stanowi zbyt małą część świata naturalnego, aby jego prawda poprzez artystyczną uniwersalizację zdołała rozbić zwarte struktury estetycznego kryterium. Awangarda to nie jest tzw. „szukanie nowych form wyrazu artystycznego” w systemie obowiązującej formuły inscenizacyjnej, czyli wykorzystywanie narzędzi estetycznych ze zbioru większej całości. Awangarda to jest takie ujęcie części mniejszej tego stosunku, aby siła oddziaływania wyrażona nową koncepcją była nie tylko formą ale też ideą. I o bezideowość współczesnego teatru alternatywnego chodzi najbardziej. Bezideowość, której największym kłamstwem jest zaprzeczanie standardowej recepcji teatru przez twórców niezależnych. Silniej niezależnych od historycznej konieczności niż od innowacyjnych mód i trendów. Taka zależność powoduje, że dialektyczna interpretacja procesu przystosowania się teatrów offowych do zasad funkcjonowania społeczeństwa towarowo-usługowego wyznacza idealną zgodność interesów pomiędzy prawdą w konsumpcji a prawdą na niezależnej scenie. Ważny w tym problemie jest widz i jego oczekiwania wobec sceny alternatywnej. Potrzeby współczesnej widowni są ustabilizowane: zostały raz określone przez popularną stylizację estetyczną. Dzisiejszy widz zaciekle broni swojej pozycji pasywnego komentatora.

Kamieniem obrazy rzuconym pod nogi teatralnej sztuki niezależnej przez niektórych „awangardowych” reżyserów jest oddanie się na służbę imitacji. Naśladownictwo rozwiązań formalistycznych scen zawodowych jest zjawiskiem powszechnym wśród teatrów alternatywnych. To epigoństwo pozwala zbliżyć się do tzw. ideału, który niestety nie jest warunkiem twórczym a tylko nieudaną kopią, oprawioną jednak w złote ramy fałszywej idei. Ekspresja twórcza idzie w kanał, bo eksperymenty często polegają na wykorzystaniu czego się da, aby nie uzyskać nic, co da się wytłumaczyć normą ewolucji twórczej. Prawda, większość przedstawień łódzkich grup niezależnych jest opisem stanu rzeczy, którą uważają one za rzeczywistość godną uprawomocnienia przez sztukę teatralną. Należy jednak pamiętać, że tak jak prawda obiektywna jest opisywana według jej własności zewnętrznych, tak prawda w teatrze jest przedstawiana za pomocą jej właściwości wewnętrznych. Zrozumieć prawdę w teatrze, to wiedzieć czym jest teatr, gdy jest prawdziwy. Rozumieć teatr to po prostu znaczy rozumieć jego składniki. Prawda staje się wtedy obrazem rzeczywistości, przekazując nowy sens za pomocą starych mechanizmów rozumowych.

Taka rzecz jak teatr istnieje wobec innych rzeczy i przedmiotów określających zdolność doświadczania zjawisk artystycznych przez człowieka. Estetyka teatralna, która funkcjonuje w sposób dogmatyczny zarówno w oficjalnym nurcie życia teatralnego, jak i jego prądach alternatywnych objawia stan społecznej wrażliwości nieczulej na uprzedmiotowienie świadomości odbioru. Prawdliwość założeń formalnych, w której realizuje się teatr niezależny determinuje powstawanie tego zjawiska z wszystkimi jego konsekwencjami artystycznymi. Jest to jednak determinacja podlegająca szukaniu sensu sztuki teatralnej nie w konfrontowaniu widza z jego własną rzeczywistością życiową, ale transponowanie praktyki życiowej twórców na wyrwane z kontekstu i przeniesione w kontekst rzeczywistości scenicznej indywidualne doświadczenia. Niestety, te właśnie indywidualne doświadczenia wyznaczają specyfikę teatralnego dialogu prowadzonego przez alternatywne teatry z widzem. Jest to typowy przykład rozmowy, w której obie strony przyznają rację zasadzie prowadzenia rozmowy, zaprzeczając jednocześnie jej sensowi.

Krytyczna ewaluacja alternatywnej sztuki teatralnej w Łodzi porusza się wzdłuż prostej osi pomiędzy nieudaną imitacją a konstruktywnym eksperymentem. Przejaw aktywności teatrów offowych obejmuje wiele wymiarów. Teatr, dla którego percepcja zmysłowa jest głównym czynnikiem doświadczenia estetycznego ma swoją funkcję społeczną, kognitywną i etyczną w całościowej materii kultury. Działalność łódzkich zespołów niezależnych nie przebiega programowo jako część większej idei. W wielu przypadkach jedyną ideą twórczą staje się sam fakt istnienia. A istnienie – jak to ujął Witkacy – jest potworne. W potwornej rzeczywistości teatr niezależny szuka masek najdogodniejszych.

Marek Strąkowski

Dzieje teatru bezinteresownego

Łódzki ruch amatorski

nauka

Ruch amatorski w Łodzi pojawił się stosunkowo wcześniej. Działalność aktorów-amatorów, z czasem gromadzących się wokół rozmaitych stowarzyszeń, pojawiła się, zanim o stałej scenie polskiej i występach „profesjonalistów” w naszym mieście ktokolwiek mógł marzyć.

Polskie życie kulturalne w Łodzi końca XIX wieku kształtowało się – jak zauważa dr Marta Kowalska w swoim artykule poświęconym początkom ruchu amatorskiego – głównie pod wpływem żywiołu niemieckiego, znacznie bardziej zwarłego i licznego niż polski. Dodatkowo uprzywilejowaną pozycję Niemców potęgował fakt, że posiadali oni ogromny kapitał, a jednocześnie cieszyli się większymi względami u władz carskich. A zgodnie z polityką rusyfikacyjną władz wobec polskich mieszkańców Królestwa Polskiego, było im znacznie łatwiej tworzyć w Łodzi stowarzyszenia o charakterze oświatowym, sportowym, a także kulturalnym¹. Dlatego też niemieckie grupy amatorskie pojawiły się w naszym mieście znacznie wcześniej, dając podstawy dla teatrów zawodowych.

Pierwsze udokumentowane występy polskich amatorów miały miejsce w 1853 roku. Wprawdzie Karol Kozłowski, opisując dzieje sceny polskiej w Łodzi, podaje informacje o budynku *umyślnie na zabawy publiczne i teatry amatorskie przez przemysłowca Ludwika Geyera w 1846 r. wybudowanym*². Jednak dopiero pojawienie się w Łodzi potomka niemieckiej rodziny z Kalisza, miłośnika teatru – Fryderyka Sellina pozwala mówić o regularnych występach trupy polskich amatorów. Sellin wynajął dom Baucha przy ulicy Piotrkowskiej i z nowo zorganizowanym przez siebie zespołem ochotników dał w nim w latach 1856–1857 cykl przedstawień. Działalność ruchu amatorskiego – choć nadal sporadyczną i przypadkową – przerwał na ponad pięć lat wybuch powstania styczniowego i poprzedzający je kryzys ekonomiczny. Dopiero rok 1866 przyniósł ożywienie życia kulturalnego. Wtedy to Fryderyk Sellin wybudował pierwszy ze swoich teatrów przy ulicy Konstantynowskiej (obecnie ulica Legionów)³. Teatr „Arkadia”, bo taką otrzymał nazwę, działał aż do roku 1892, stając się niezaprzeczalnie jednym z głównych centrów łódzkiego życia teatralnego zarówno zawodowego, jak i amatorskiego.

Scena filantropów

Początki teatru aktorów-amatorów łączą się nierozzerwalnie z działalnością filantropijną. Podkreśla się, że najczęstszym pretekstem *jednoczącym grupę ludzi na czas przygotowania i pokazywania dramatu była chęć niesienia pomocy bliźniemu. Mniejsze znaczenie miały natomiast motywacje natury artystycznej*⁴. W 1898 r. powstało w Łodzi Koło Dramatyczne, którego mecenasem zostało Chrześcijańskie Towarzystwo Dobroczynności. Zanim powstał w Łodzi teatr amatorski, o którym możemy powiedzieć, że był stałą sceną, dającą regularne spektakle organizowane przez stałe grono osób, w doniesieniach prasowych „Lodzer Zeitung – Gazety Łódzkiej” i innych dzienników odnajdziemy liczne wzmianki na temat kilkudziesięciu przedstawień łódzkich ochotników urządzanych na rozmaite cele dobroczynne.

Jedną z pierwszych i najciekawszych inicjatyw tego typu był zespół prowadzony przez łódzkiego fotografa Dominika Zonera, który w 1867 r. powołał do życia Towarzystwo Amatorów Teatru. Towarzystwo w okresie między lutym a majem przygotowało i zaprezentowało w Teatrze Sellina szereg przedstawień, których celem było zebranie pieniędzy na stypendium dla najbiedniejszego ucznia łódzkich szkół. I choć inicjatywa Zonera nie przyniosła zamierzonych efektów, a Towarzystwo zaprzestało swojej działalności, kolejni amatorzy nie zniechęcili się do działalności filantropijnej.

W 1871 r. zorganizowano w Łodzi wieczór muzyczny, z którego dochód przeznaczono na konto Łódzkiej Szkoły Rzemieślniczej. Przedstawienia na ten cel kontynuowane były w roku 1875, kiedy to na przestrzeni marca i kwietnia sami uczniowie przygotowali pięć jednoaktowych sztuk cieszących się ogromną popularnością wśród publiczności. Na repertuar prezentowany przez uczniów składały się sztuki: J. Korzeniowskiego *Okrężne*, A. Fredry *Odludki i poeta*, L. Thibousta i P. Siraudina *Żony płaczące*, P. Bertona *Ciężka próba* oraz O. Feuilleta *Za i przeciw*. W prasie z lat 80. i 90. XIX wieku odnajdujemy kilkanaście informacji na temat podobnych spektakli organizowanych na rozmaite cele dobroczynne. Wymienić tu wystarczy choćby zaprezentowane 15 maja 1888 roku w Teatrze „Victoria” trzy jednoaktówki: *Podejrzana osoba* S. Dobrzańskiego, *Po drodze* M. Gawalewicza i *Tatuś pozwolił* G. Mosera, czy wystawione 16 stycznia 1889 roku: *O Józję* M. Bałuckiego, *Kłopoty dziadunia* S. Dąbrowskiego i *Ciotka na wydaniu* J. Bliźńskiego, z których dochód został przeznaczony na uiszczenie opłaty wstępnej przez najbiedniejszych uczniów nowo otwartych gimnazjów rządowych. Cele, na które przekazywano pieniądze, były różne. Pomoc trafiała nie tylko do najbiedniejszych uczniów, ale również do chorych, sierot, ofiar kryzysu ekonomicznego, klęsk żywiołowych i epidemii chorób zakaźnych, które ze względu na pozostawiający wiele do życzenia stan sanitarny, łatwo rozprzestrzeniały się w mieście (5 stycznia 1867 roku dano przedstawienie, z którego fundusze zasiłkiły konto wspomagające sieroty pozostałe po zmarłych na cholerę).

W latach 90. teatr stał się także środkiem służącym zdobyciu funduszy na cele religijne. W organizację spektakli aktorów-amatorów najżywiej zaangażo-

wali się dwaj księża parafii katolickiej – ks. Szmidt i ks. Zacharyasiewicz – a uzyskane w ten sposób pieniądze przekazano na budowę nowego kościoła katolickiego. Warto tu wspomnieć, że do 1884 r. istniała w Łodzi tylko jedna parafia katolicka – św. Józefa. Jednak już w latach 70. odczuwano brak drugiego kościoła i zaczęto zbierać środki na jego budowę⁵.

Lata 90. XIX wieku to nowy rozdział w działalności teatrów amatorskich. Coraz częściej współpracę z amatorami nawiązują aktorzy zawodowi związani z powstałą w 1888 r. stałą sceną w Łodzi. Współpraca z zawodowcami wpłynęła niewątpliwie na poziom przedstawień amatorskich i na bliższe zainteresowanie problemem formy. Do tej pory to treść i sam cel przedstawień stanowiły najważniejszy element przygotowywanych występów. Teraz znacznie więcej uwagi poświęcano warsztatowi i formie widowiska. Jednocześnie obecność zawodowców zachęciła krytykę do pełnowymiarowych recenzji. Dotychczas na pierwszy plan wysuwał się przede wszystkim sam fakt wystawienia sztuki, a „szlachetny cel”, jaki im przyświecał, usprawiedliwiał niedostatki przygotowawcze. *W notatkach prasowych często znajdujemy opinie, że aktorzy-amatorzy nie powinni być w ogóle oceniani. Zaangażowanie się zawodowców, niejako zobowiązanych do fachowego i sumiennego wywiązania się z powierzonych im zadań, ośmieliło recenzentów do bardziej rzetelnej oceny opisywanych przedstawień*⁶.

Początkowo przedstawienia amatorów odbywały się przede wszystkim w teatrze Fryderyka Sellina. W roku 1877 zostały one przeniesione do nowo otwartego (z inicjatywy Józefa Teksla) budynku Teatru „Victoria” przy ulicy Piotrkowskiej 67, a w 1882 r. również do mieszczącego się przy ulicy Dzielnej 18 Teatru „Thalia. Przy ładnej pogodzie, wiosną i latem, przedstawienia amatorskie organizowano okazjonalnie w małym teatrzyku otwartym 14 stycznia 1894 roku w Parku Helenowskim⁷. Współpraca z zawodowcami sprawiła, że teatr profesjonalny stał się wzorcem dla ochotników. Widać to także w repertuarze zespołów amatorskich, na którym swoje piętno odcisnął repertuar sceny zawodowej. Na deskach teatrów amatorskich gościły przede wszystkim jednoaktowe komedie polskie, a sporadycznie także sztuki obcych autorów. Wystarczy wymienić tu kilka najczęściej inscenizowanych sztuk: *Gwałtu, co się dzieje* Aleksandra Fredry, *Łobzowanie* Wiesława Ludwika Anczyca, *Pięć siostr a jedna* Ludwika Adama Dmuszewskiego, *Onufry* Stanisława Dobrzańskiego, *Kancelaria otwarta* Zygmunta Przybylskiego, czy *Wycieczka za granicę* Kazimierza Zalewskiego. 10 lutego 1886 roku w Teatrze „Thalia” miało miejsce widowisko wyjątkowe, zaprezentowano bowiem w całości (5 aktów) – *Śluby panieńskie* Aleksandra Fredry. Według Marty Kowalskiej, nawet krótki przegląd repertuaru ochotników upoważnia do stwierdzenia, iż do końca XIX wieku łódzcy amatorzy powielali po prostu najbardziej znane pozycje repertuarowe sceny zawodowej. Jednocześnie nie bez znaczenia jest fakt, że wraz z pojawieniem się stałych organizacji dających regularne przedstawienia amatorskie, zmieniła się sytuacja związana z opracowaniem programu artystycznego. Od tej pory znacznie staranniej i rozważniej dobierano wystawiane utwory, a stowarzyszenia obejmowały mecenatem

zespoły aktorów-amatorów. Pomagały w przygotowaniu przedstawień (uzyskiwały zgodę władz na wystawienie spektaklu i finansowały wynajęcie sali), dzięki czemu „artyści” mogli w pełni oddać się pracy artystycznej, co sprzyjało lepszemu przygotowaniu wystawianych sztuk⁸.

Towarzystwo wspierania żywego słowa

Jedną z pierwszych tego typu organizacji na ziemiach łódzkich było Chrześcijańskie Towarzystwo Dobroczynności powołane do życia w 1898 roku. Działające przy Towarzystwie Koło Dramatyczne starało się przygotowywać regularne niedzielne spektakle popołudniowe, dostarczając godziwej rozrywki najmniej zamożnym mieszkańcom Łodzi. Organizowało także stałe spektakle na cele charytatywne. Swoją siedzibę znalazło w Teatrze „Apollo” przy ulicy Konstantynowskiej 16, należącym do Fryderyka Sellina, a na jego repertuar składały się oryginalne dramaty polskie. Reżyserią spektakli Towarzystwa zajęł się znany aktor teatru łódzkiego – Edward Koehler, a scenografię przygotowywał zawodowy dekorator – Kasper Wieczorkowski. Koło Dramatyczne zamknęło swą działalność około roku 1900. Jednak zapoczątkowaną przez nie tradycję organizowania spektakli na cele dobroczynne podjęło na początku XX wieku Koło Amatorów założone przez młodych rzemieślników pod opieką Mansfelda Grossa. Koło Amatorów istniało w latach 1902–1907, a jego członkami byli pracownicy kolei, sądownictwa i młodzi rzemieślnicy. W almanachach sceny łódzkiej zapisało się przede wszystkim dwoma sztukami Wiktora Gutowskiego odegranymi w Teatrze Wielkim. Pierwsza to prezentowana w 1903 r. *Surdut i siermięga*, której główną atrakcją były oryginalne kostiumy wypożyczone od wieśniaków Księstwa Łowickiego. Drugą *Wnuk Tumrego* wystawiono na przełomie 1906 i 1907 roku. Aktorzy Koła Amatorów zasilili z całą pewnością sekcję dramatyczną Koła Śpiewaczego „Lira” działającego od 1911 r. pod mecenatem Resursy Rzemieślniczej. Zespół dramatyczny „Liry” występował podczas odbywających się dwa razy w miesiącu wieczornic organizowanych we własnym lokalu i dla własnej publiczności przy ulicy Nawrot. Spektakle dla szerszej widowni organizowane poza siedzibą „Liry” należały do rzadkości. Repertuar „Liry” podobnie jak innych grup amatorskich oscylował głównie wokół jednoaktowych komedii autorów polskich, chociaż na afiszu pojawiały się również sztuki Lebieche’a i Wilhelmięgo.

Na podobnych zasadach działało założone w marcu 1907 roku przez mniej zamożną grupę inteligencji łódzkiej stowarzyszenie o nazwie Towarzystwo Muzyczno-Dramatyczne „Harmonia”, którego głównym celem było rozbudzenie wśród członków zamiłowania do sztuki śpiewaczej i scenicznej. Podczas regularnych sobotnich spotkań z pomocą zawodowych artystów amatorzy przygotowywali jednoaktowe komedie, deklamowali monologi i wiersze, a zaproszeni prelegenci wygłaszali referaty z historii literatury. Od lipca 1908 roku aż do wybuchu I wojny światowej „Harmonia” działała we własnym lokalu przy ulicy Południowej, prowadząc już we wszystkie dni tygodnia lekcje śpiewu i zajęcia kółka dramatycznego.

Istotne miejsce na mapie teatralnej Łodzi początku XX wieku odegrały również dwa koła dramatyczne powołane do życia przy Stowarzyszeniu Zawodowym Robotników Przemysłu Włóknistego „Jedność” (maj 1907 rok) i przy Stowarzyszeniu Robotników Chrześcijańskich (październik 1906 rok). Oba zespoły, odwołując się do solidaryzmu społecznego i narodowego, i głosząc hasła zgodne z naukami Kościoła, szybko znalazły wpływy wśród robotników świeżo przybyłych ze wsi i mało wyrobionych społecznie i politycznie⁹. Lata 1906–1907 obfitowały w rozmaite wydarzenia kulturalne. *Na fali ruchu rewolucyjnego powstało wiele różnych ugrupowań kulturalnych, tworzonych najczęściej przez ludzi należących do tej samej warstwy społecznej. Mieli więc swoje stowarzyszenia inteligenci, robotnicy, rzemieślnicy. Dzięki temu polskie amatorskie przedsięwzięcia teatralne mogły zaistnieć na tle przodujących do tej pory imprez obcych: rosyjskich, niemieckich i żydowskich. [Jednocześnie] wzrastała świadomość artystyczna nieprofesjonalnych twórców teatralnych*¹⁰.

Wybuch wojny nie przerwał działalności łódzkich amatorów. Dopiero wkroczenie Niemców w listopadzie 1914 roku sparaliżowało na kilkanaście tygodni życie artystyczno-kulturalne Łodzi. Kiedy na początku wojny scena zawodowa została zdeorganizowana, w gmachu Teatru Polskiego przy ulicy Cegielnianej 63 swoje spektakle wystawiali amatorzy, m.in. z Koła Miłośników Teatru. Od 1916 r. liczba kółek dramatycznych gwałtownie wzrastała. Swoją działalność wznowiały również istniejące już zespoły, m.in. Koło Dramatyczne działające w ramach Towarzystwa Muzyczno-Dramatycznego „Gutenberg” (zorganizowane przez łódzkich drukarzy), Kółko Dramatyczne Łódzkich Kelnerów, Koło Miłośników Sceny przy Stowarzyszeniu Handlowców Polskich i Koło Dramatyczne Łódzkiego Towarzystwa Sportowego. Działalność amatorów podczas I wojny światowej miała za zadanie zastąpić scenę zawodową, której funkcjonowanie nie było możliwe, w dostarczeniu rozrywki ludziom z rozmaitych sfer społecznych, a także – podobnie jak 60 lat wcześniej – zbieranie funduszy dla osób najbardziej potrzebujących.

Towarzystwo Uniwersytetu Robotniczego

Po odzyskaniu przez Polskę niepodległości w roku 1918 przed teatrem, jak i innymi organizacjami kulturalno-oświatowymi, stanęło nowe wyzwanie. Jednym z głównych zadań była integracja Polski, likwidacja barier dzielnicowych, społecznych i narodowościowych. A najważniejszym zadaniem stało się rozbudzenie zainteresowań oświatowych i kulturalnych społeczeństwa. W dwudziestoleciu międzywojennym najważniejszą organizacją kulturalno-oświatową dorosłych było Towarzystwo Uniwersytetu Robotniczego (TUR), utworzone 21 stycznia 1923 roku w Warszawie na mocy uchwały Rady Naczelnej PPS z dnia 21 grudnia 1922 roku. To właśnie to socjalistyczne stowarzyszenie rozwinęło działalność teatralną okresu międzywojnia na wielką skalę. Wystarczy wspomnieć, że w początkach lat 30. pod jego patronatem pracowało ponad 250 zespołów. Od lat 20. rozpoczynają się także rozliczne wysiłki reformatorów, którzy w teatrze amatorskim upa-

trywali sferę sztuki, czasem bardziej obiecującą aniżeli w teatrze zawodowym. W Łodzi najważniejsze wydarzenia teatralne tego okresu związane są z działalnością Sceny Robotniczej założonej w 1923 r. przez teoretyka, dramaturgisty i reżysera Witolda Wandurskiego, z którą wystawił m.in. *Śmierć na gruszy*. *Występy Sceny Robotniczej były niejednokrotnie manifestacjami politycznymi. W przedstawieniach Wandurski wykorzystywał nowe metody inscenizacyjne, przejęte z teatru rosyjskiego Tairowa, Wachtangowa czy Meyerholda. Po aresztowaniu Wandurskiego część członków jego teatru utworzyła wraz z młodzieżą zrzeszoną w założonym w 1924 r. Kole Literacko-Dramatycznym Towarzystwa Uniwersytetów Robotniczych – Scenę Robotniczą TUR¹¹. W latach 1933–1935 działał Ludowy Teatr Amatorski przy Towarzystwie Śpiewaczym „Hejnal”, a w roku 1936 swoją działalność zainaugurował teatrzyk lałkowy Sekcji Dramatycznej Pracowników Elektrowni Łódzkiej, prezentujący swe spektakle w siedzibie klubu przy ulicy Przejazd 46 (obecnie Tuwima) oraz w łódzkich szkołach.*

Zupełnie nowy rozdział w dziejach amatorskiego ruchu teatralnego w Łodzi rozpoczął się po II wojnie światowej, w roku 1945. Już w lipcu tego roku odbyło się pierwsze przedstawienie Sceny Robotniczej Robotniczego Domu Kultury im. L. Waryńskiego przy Państwowym Zakładach Przemysłu Bawełnianego nr 1. Scena Robotnicza była jedną z pierwszych scen amatorskich tworzonych w wielkich zakładach pracy w latach 1945–1949. Oprócz niej działały jeszcze m.in.: Sekcja Dramatyczna przy Łódzkich Zakładach Przemysłu Włókiennego i Sekcja Dramatyczna przy Zakładach Przemysłu Bawełnianego.

Scena studencka

Poza zespołami powstającymi przy zakładach pracy ważną – jeśli nie najważniejszą – formą powojennego ruchu amatorskiego stał się teatr studencki. Łódź nie posiadała tradycji kultury akademickiej. Pierwsze wyższe uczelnie powstały w naszym mieście dopiero po II wojnie światowej, mimo to studenckie grupy teatralne bardzo szybko stały się jednymi z najważniejszych elementów życia kulturalnego. O teatrze studenckim lat 40. wiemy niewiele, natomiast nie ulega wątpliwości, że od początku lat 50. coraz częściej zaczęły się pojawiać spektakle niemieszczące się w ramach dotychczasowych propozycji artystycznych. Doskonałym przykładem tego typu przemian są wystawione w latach 1952–1954 składanki satyryczne oraz opracowane wg staropolskich tekstów widowisko kostiumowe pt. *Albertus z wojny*. W obu projektach udział wzięli ludzie, którzy już wkrótce stworzyli jeden z najważniejszych dla Łodzi, jak i dla kultury polskiej w ogóle, Studencki Teatr Satyry „Pstrąg”.

Zespół ten powstał w 1954 r., a swój pierwszy występ dał w roku 1955, w auli Uniwersytetu Łódzkiego przy ulicy Buczka (obecnie Kamińskiego). Kolejne widowiska „Pstrąga” utrzymane w charakterze składanek satyrycznych, z każdą premierą coraz silniej dotyczyły problemów aktualnej rzeczywistości Polski. Drugim ważnym zespołem tego okresu był powołany do życia na Akademii Medycznej Teatr „Cytryna”.

Aktorzy-amatorzy pojawili się również na Wojskowej Akademii Medycznej, zawiązując w roku 1958 Grupę Teatralną „Verbum”, która szczególnie aktywna w latach 60., prezentowała składanki satyryczne eksponujące tematykę żołnierską.

Od końca lat 50. widać wyraźną zmianę w tematyce i formie przedstawień studenckich. Składanki satyryczne w stylu STS-ów tego okresu z ogromnym powodzeniem realizuje jedynie odnosząca w tym czasie swe największe sukcesy „Cytryna”. Większość zespołów bowiem coraz rzadziej decydowała się na przygotowanie „składanek”. Także Teatr „Pstrąg” rezygnował z tej formy scenicznej ekspresji, przygotowując spektakle oparte na pantomimie i piosence. Wtedy właśnie dobra piosenka stała się ważnym elementem „pstrągowych” przedstawień i znakiem rozpoznawczym grupy na długie lata. Z „Pstrągiem” współpracowali w tym okresie tacy znani autorzy tekstów jak: Leszek Skrzydło, Janusz Słowikowski, Jan Skotnicki czy Ryszard Czubaczyński oraz kompozytorzy jak: Piotr Hertel i Piotr Marczewski. W latach 60. teatry amatorskie podejmowały ryzyko tworzenia pełnospektaklowych przedstawień dramatycznych. Powstawały liczne teatry poezji i zespoły pantomimiczne. Na scenach teatru studenckiego podejmowano również coraz śmielsze próby adaptacyjne. Przykładem może być zakończona niemałym sukcesem przygotowana przez „Pstrąga” adaptacja *Niebieskiego klucza* Leszka Kołakowskiego. Grupa tworzyła także spektakle poetyckie (wiersze i songi Bertolda Brechta, wieczory poezji Lechonia i Wierzyńskiego) i faktomontaże. Do tej ostatniej formy sięgnęła również „Cytryna”, tworząc w 1962 r. spektakl pt. *Chuligani* – oparty na autentycznych tekstach piosenek, listach i fragmentach zapisków młodocianych przestępców.

Zatem lata 60. to okres działalności dużej liczby zespołów, które w poszukiwaniu nowych możliwości aktorskich i walorów artystycznych, odnosząc się czasem do zastanej sytuacji społeczno-politycznej, adaptowały na potrzeby sceny lub też odkrywały na nowo mało znane utwory dramatyczne. Dzięki nim łódzka publiczność teatrów studenckich mogła obejrzeć utwory takich twórców polskiego i światowego dramatu współczesnego jak: Różewicz, Witkacy, Grochowiak, Dürrenmatt czy Girardoux. Nie sposób nie wspomnieć w tym miejscu Studenckiego Teatru Dramatycznego „Forum” działającego pod patronatem Rady Uczelnianej ZSP Politechniki Łódzkiej. Zainteresowania zespołu skupiały się głównie na adaptacjach literackich oraz dramatach niegranych dotąd przez teatry zawodowe w Łodzi. Jako pierwsi wystawili oni *Na pełnym morzu* i *Sreep-tease* Mrożka. Podobny repertuar prezentowały także: powstały w listopadzie 1962 roku Teatr „Quant” (od 1970 r. kierowany przez Mariana Glinkowskiego) i Studencki Teatr Uniwersytetu Łódzkiego „Stuł”, którego aktorami byli przede wszystkim studenci i absolwenci filologii polskiej.

O ile teatr studencki lat 60. charakteryzowało raczej niewielkie zainteresowanie realiami otaczającego świata – co możemy tłumaczyć ogólną stabilizacją sytuacji w kraju i *atmosferą uspokojenia po burzliwych latach pięćdziesiątych* – o tyle lata 70. przyniosły zdecydowaną rewoltę w sposobie postrzegania i mówienia o polskiej

rzeczywistości. Młody teatr lat 70. interesował się przede wszystkim sytuacją „tu” i „te-raz” i społeczno-politycznym wymiarem ludzkiej egzystencji. Miejsce najaktywniejszych zespołów – „Pstrąga” i „Cytryny” – zajął wówczas powstały w 1969 r. Teatr 77, założony przez Ryszarda Bigosińskiego i Zdzisława Hejduka. Najgłośniejszym spektaklem „siódemek” było *Koło czy trytyk* z 1971 roku. Spektakl ten wyrastający z doświadczeń grudnia 1970 stał się jednym z najważniejszych przedstawień już nie tylko Teatru 77, ale całego polskiego teatru studenckiego. Grupa w swoich działaniach podejmowała liczne próby sprowokowania widowni do dyskusji na temat odpowiedzialności za losy kraju. Jednak całkowite utożsamienie idei teatru politycznego z działalnością artystyczną przyniosło kryzys uprawianej przez zespół poetyki. Godnym uwagi jest fakt, że decyzją Ministerstwa Kultury i Sztuki 1 stycznia 1979 roku Teatr 77 uzyskał status teatru profesjonalnego.

Kryzys i nowa stabilizacja

Przełom lat 70. i 80. przyniósł stopniowy kryzys łódzkich teatrów amatorskich. Wystarczy przypomnieć, że w 1979 r. nastąpił definitywny koniec działalności jednej z najważniejszych łódzkich grup studenckich – Teatru „Cytryna”. W tym samym czasie zaprzestano organizacji Łódzkich Spotkań Teatralnych – *Ogólnopolskiego festiwalu sumującego studencką twórczość teatralną, dzięki któremu Łódź stawiała się co roku centrum bujnie rozwijającego się teatru studenckiego*¹². Warto też przytoczyć, że w zorganizowanych w 1979 r. Nowych Łódzkich Teatraliach Studenckich wystąpiło zaledwie sześć zespołów, podczas gdy w roku 1969 w VI ŁST uczestniczyło trzynaście teatrów.

Lata 1980–1983 to okres rozproszenia się środowiska teatru studenckiego, zaniku wielu grup teatralnych i prezentacji ich działalności. Jednak najważniejszym aspektem wydaje się przybierająca na sile tendencja twórców ruchu amatorskiego do podejmowania działań sytuujących je na marginesie egzystencji artystycznej. W zasadzie jedynym teatrem studenckim, który w latach 80. odegrał znaczącą rolę w życiu teatralnym kraju był Teatr „Pstrąg”. Kiedy zespół w roku 1980 przeszedł pod kierownictwo Dariusza Leśnikowskiego i zmienił nazwę na „Pstrąg – Grupa '80”, zaznaczona została jasna cezura czasu i poparcie dla charakteru przemian w Polsce. Od początku swej działalności teatr podejmował próby penetrowania rejonów subkultury ulicy i podwórka, budując odniesienia do rzeczywistej sytuacji społeczno-politycznej kraju. Od strony formalnej spektakle grupy wykorzystywały język filmu: zbliżenia, stopklatki, ujęcia powtarzane oraz elementy ekspresji pozasłownej. W połowie lat 80. grupa coraz częściej organizowała spektakle poza tradycyjną przestrzenią teatralną. W latach 1984–1985 „Pstrąg” był organizatorem Festiwalu Teatrów Alternatywnych FETA. Aranżował też warsztaty teatralne i pokazy spektakli plenerowych w Bieszczadach.

Obraz łódzkiego ruchu amatorskiego nie byłby pełny bez informacji o działaniach podejmowanych przez Galerię Działań Maniakalnych, która, przygotowując swoje happeningi i spektakle uliczne, czerpała z doświadczeń wrocławskiej Pomarańczowej Alternatywy Waldemara Frydrycha. „Łódzka Brygada” Pomarańczowej

Alternatywy zorganizowała na przełomie 1988 i 1989 roku dziewięć parateatralnych akcji. Punktem przełomowym w historii amatorskiego ruchu teatralnego w Łodzi było reaktywowanie – z inicjatywy Mariana Glinkowskiego – Łódzkich Spotkań Teatralnych w 1992 roku. Piętnastoletni dorobek wznowionych Łódzkich Spotkań Teatralnych to przede wszystkim ponad 317 spektakli teatralnych (w tym 99 w nurcie Prezentacje, 148 w nurcie „Konkursowym”, 59 przedstawień towarzyszących, 11 na Scenie Off ŁST), 18 seminariów stanowiących punkt wyjścia dla szerszej płaszczyzny dyskusji na temat teatrów niezawodowych.

Obecnie w Łodzi istnieje kilkanaście teatrów niezawodowych, nie wspominając o grupach dzieci i młodzieży pracujących na warsztatach w łódzkich Domach Kultury. Wystarczy wymienić Widzewski Dom Kultury i Pałac Młodzieży, w których istnieją grupy tworzone przez młodzież szkół podstawowych i średnich oraz dwa znane i nagradzane na łódzkich przeglądach ruchu amatorskiego teatru: „Total” i „Słup”. Nie sposób nie wspomnieć o Teatrze „Dziewięćsił” działającym pod kierownictwem Andrzeja Czernego w Śródmiejskim Forum Kultury. Nadal ważne miejsce w ruchu formacji amatorskich zajmuje teatr studencki. Wiele ważnych propozycji teatru amatorskiego „wyszło” z VI Liceum Ogólnokształcącego, gdzie pod opieką Anny Ciszowskiej powstają kolejne zespoły teatralne zdobywające uznanie na najważniejszych festiwalach w kraju (Teatr „Frago”, Teatr 308, Teatr Klasy „B”, Teatr „B-612”).

Teatr amatorski ma w Łodzi również liczne festiwale. Najbardziej znanymi pozostają nadal Łódzkie Spotkania Teatralne, na których prezentowane są najważniejsze propozycje teatru alternatywnego w kraju. Jednak z inicjatywy Mariana Glinkowskiego także grupy teatralne, będące na początku swej drogi artystycznej, mają okazję do spotkań i konfrontowania swych dokonań. Teatr szkolny ma ku temu możliwość podczas organizowanych w Centrum Kultury Młodych przy ulicy Lokatorskiej, Wojewódzkich Konfrontacji Teatrów Młodzieżowych – corocznego przeglądu amatorskich zespołów teatralnych działających w szkołach ponadgimnazjalnych i ośrodkach kultury. Natomiast zespoły mające na swoim koncie większy dorobek artystyczny prezentują swoje dokonania na organizowanym od 1988 r. Łódzkim Przeglądzie Teatrów Amatorskich.

To wszystko pozwala mieć nadzieję, że nurt ten nie zniknie z teatralnej mapy Łodzi. I choć w ciągu ponad 150-letniej historii ruchu amatorskiego w naszym mieście jego przejawy, uczestnicy i cele ulegały wielokrotnie przemianom, to niezaprzeczalny pozostaje fakt, że teatr dla wielu stanowi ciągle żywą i ważną formę ekspresji.

Anna Maria Dolińska
– doktorantka w Katedrze Dramatu i Teatru UŁ

Autorka składa podziękowania panu Dariuszowi Leśnikowskiemu za pomoc udzieloną w czasie powstawania artykułu.

Bibliografia:

1. M. Kowalska, *Polski teatr amatorski w Łodzi w latach 1850–1918*, [w:] „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego. Folia Scientiae artium et literarum” nr 2, Łódź 1990.
2. *Sto lat stałej sceny polskiej w Łodzi 1888–1988*, pod red. A. Kuligowskiej, Łódź 1993.
3. *Łódź. Dzieje miasta*, pod red. B. Baranowskiego, J. Fijałka, t. I (do 1918 r.), Warszawa 1980.
4. K. Kozłowski, S. Łapiński, *Scena polska w Łodzi 1844–1901*, Łódź 1901.

Przypisy:

1. M. Kowalska, *Polski teatr amatorski w Łodzi w latach 1850–1918*, [w:] „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego. Folia Scientiae artium et literarum” nr 2, Łódź 1990, s. 93.
2. K. Kozłowski, S. Łapiński, *Scena polska w Łodzi 1844–1901*, Łódź 1901, s. 10.
3. W 1898 r. na miejscu starego teatru, przy ul. Konstantynowskiej 14, Sellin wybudował Teatr „Apollo”, a w 1901 r. – Teatr Wielki dla 1250 widzów przy ul. Konstantynowskiej 16; oba wg projektów Adolfa Seligsona. Na inaugurację Teatru Wielkiego przybyli do Łodzi m.in. Henryk Sienkiewicz i Henryk Siemiradzki. Teatr ten był głównym miejscem najważniejszych wydarzeń teatralnych w mieście. Występowała w nim m.in. Isadora Duncan i zespół teatru japońskiego podczas swego tournée po Europie.
4. M. Kowalska, op. cit., s. 95.
5. Ibidem, s. 94–95.
6. Op. cit.
7. Op. cit.
8. Ibidem, s. 100.
9. *Łódź. Dzieje miasta*, pod red. B. Baranowskiego, J. Fijałka, t. I (do 1918 r.), Warszawa 1980, s. 422.
10. M. Kowalska, op. cit., s. 116.
11. *Sto lat stałej sceny polskiej w Łodzi 1888–1988*, pod red. A. Kuligowskiej, Łódź 1993, s. 297.
12. Ibidem, s. 351.

kultura

Rzeźbiarka dobrej pogody

Jubileusz Jadwigi Janus

Gustaw Romanowski

str. 151

Pop-art masowego zużycia

The Swinging London w Łodzi

Marek Strąkowski

str. 156

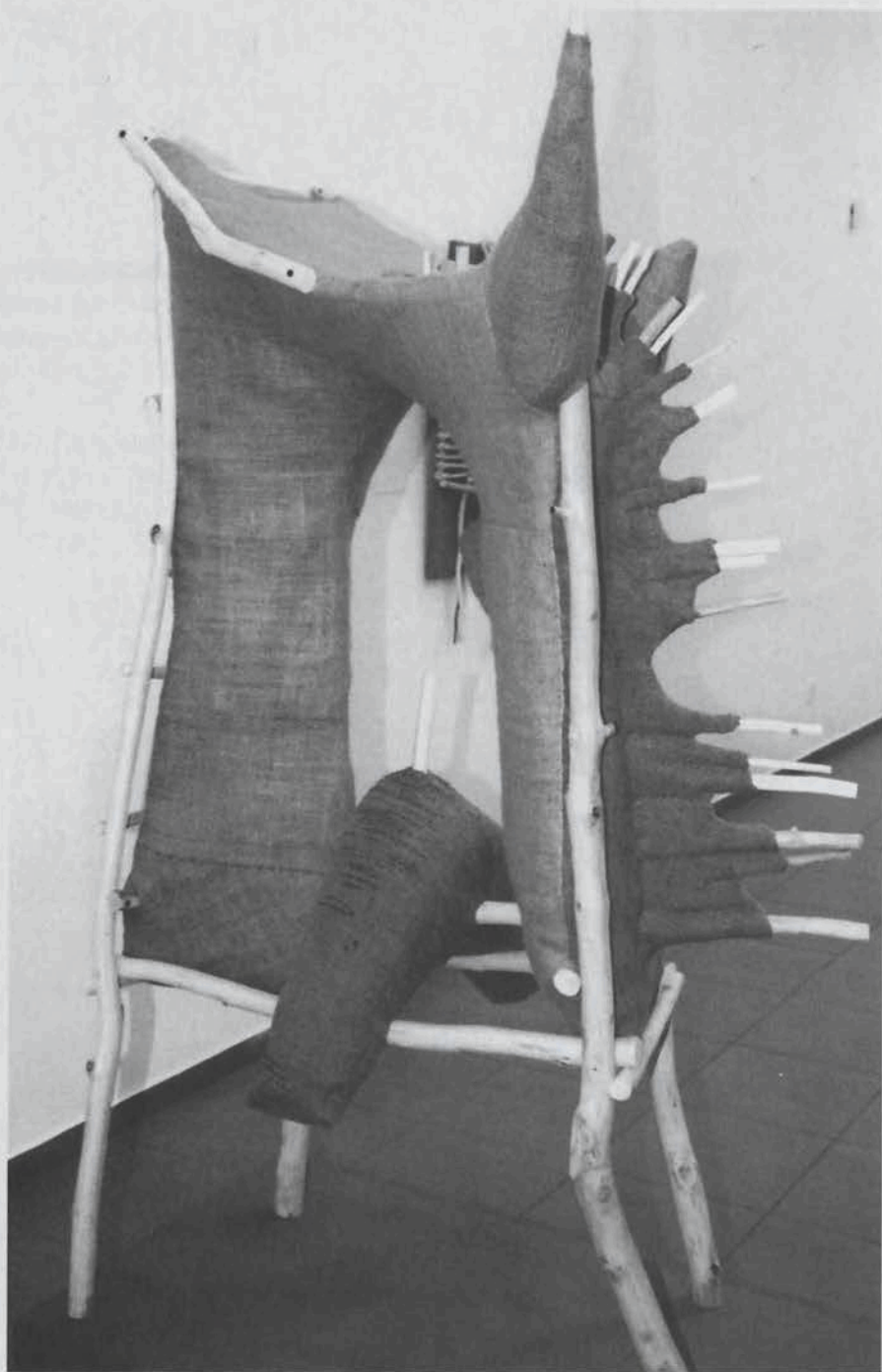


Figura grzebieniasta, 2006–2007

Rzeźbiarka dobrej pogody

Jubileusz Jadwigi Janus

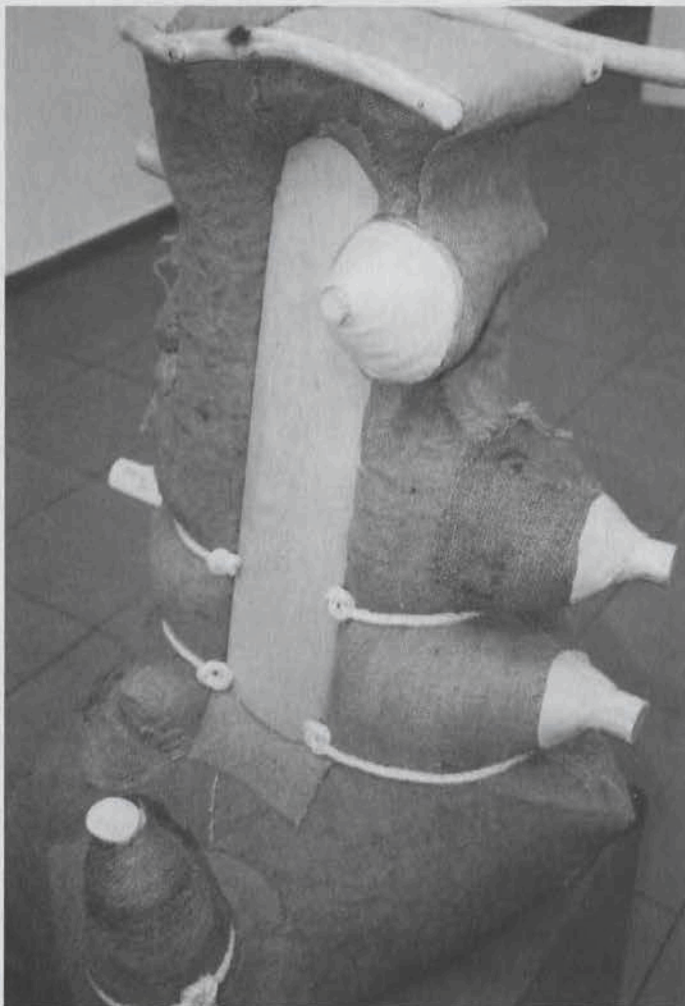
kultura

W łódzkim, bardzo licznym środowisku plastycznym twórczością rzeźbiarską zajmuje się niewielu artystów. Przyczyn tego jest zapewne kilka. Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Łodzi przez kilka dziesięcioleci umiejętności rzeźbiarskie studentów kształciła tylko marginesowo, głównie u tych adeptów sztuki, którzy chcieli specjalizować się w projektowaniu biżuterii. Dzisiaj, choć uczelnia ta przekształciła się w Akademię Sztuk Pięknych i zatrudnia kilkunastu pedagogów nauczających rzeźbiarstwa, umiejętności te w ogólnym procesie kształcenia pełnią w niej nadal tylko rolę pomocniczą. Druga z przyczyn powodujących, że uprawianie czystego rzeźbiarstwa w Łodzi wypełnia jedynie niewielką, dość głęboko ukrytą niszę, wynika z materialnych uwarunkowań związanych z tą dyscypliną plastycznej twórczości. Poświęcenie się rzeźbie jest bowiem o wiele kosztowniejsze niż uprawianie grafiki czy malarstwa. Droższe są materiały, znacznie trudniejsze ich pozyskanie, kosztowniejsza obróbka. Bardziej kosztowne jest też na ogół utrzymanie samej pracowni rzeźbiarskiej. Nic więc dziwnego, że dzieła rzeźbiarskie są drogie, a skromny wciąż rynek sztuki w Polsce – a na pewno szczególnie dotyczy to Łodzi – tylko w niewielkim stopniu może wpłynąć na rozwój tej dyscypliny.

Dlatego trzeba cenić artystów, którzy tylko rzeźbie poświęcili całą swoją twórczą energię i – mimo przeważnie niesprzyjających warunków – nie zarzucili uprawiania sztuki kreatywnej, w tej właśnie niszy poszukując konsekwentnie nowych przestrzeni dla artystycznej ekspresji. Taką artystką jest niewątpliwie Jadwiga Janus. Ceniona w środowisku rzeźbiarskim w kraju, w Łodzi jest dziś praktycznie nieznana, bo nawet niekojarzona jako autorka monumentalnych realizacji, z których najważniejszą jest na pewno – powszechnie znany mieszkańcom miasta i poruszający wyobraźnię – Pomnik Martyrologii Dzieci na Bałutach.

A przecież od ponad półwiecza artystka ta mieszka i pracuje w naszym mieście. Tu także, oprócz wspomnianego pomnika nazywanego czasem Samotnym Sercem, wykonała szereg innych monumentalnych realizacji rzeźbiarskich. Jej autorstwa jest przestrzenna elewacja gmachu „Bistony” na Dąbrowie oraz ogólny wystrój plastyczny Zakładów Włókienniczych „Teofilów”. Spod dłuta Jadwigi Janus wyszło popiersie Mikołaja Kopernika zdobiące największy łódzki szpital oraz rzeźby sakralne w takich świątyniach jak: kościół pod wezwaniem św. Teresy przy ul. Kopcińskiego czy inny pod wezwaniem świętych Piotra i Pawła przy ul. Nawrot.

Jednak to nie pomniki – których zresztą Jadwiga Janus zaprojektowała więcej, tyle że poza Łodzią – i nie rzeźby sakralne wypełniane kanonicznie

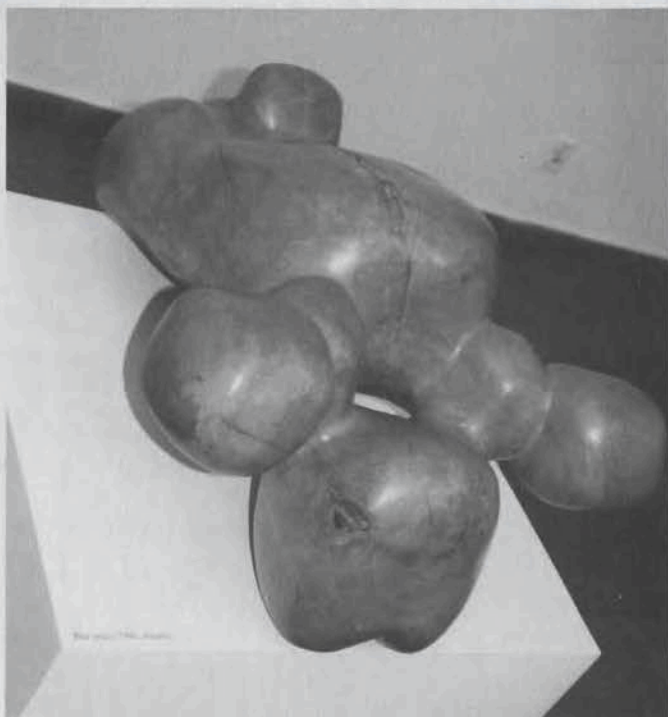


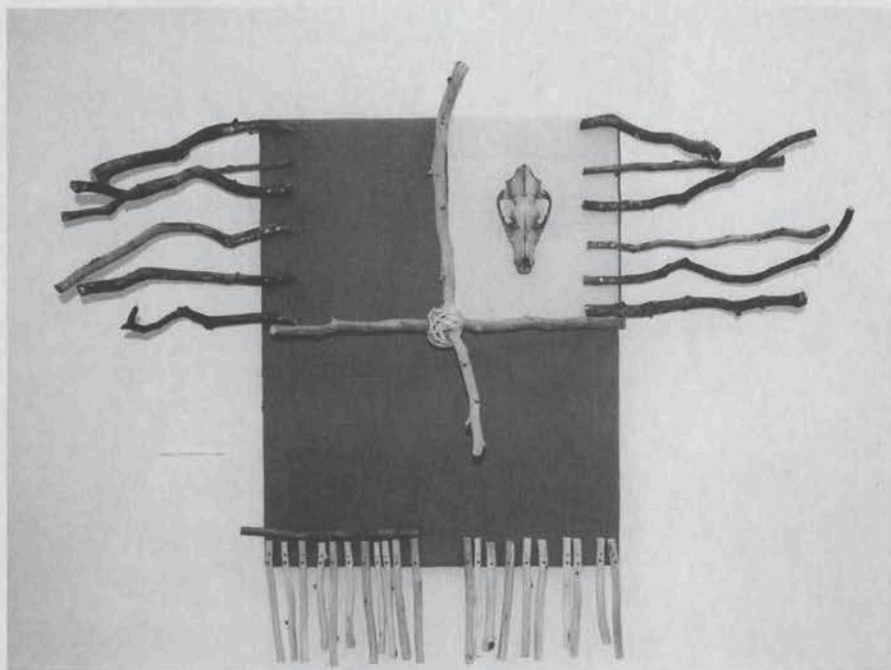
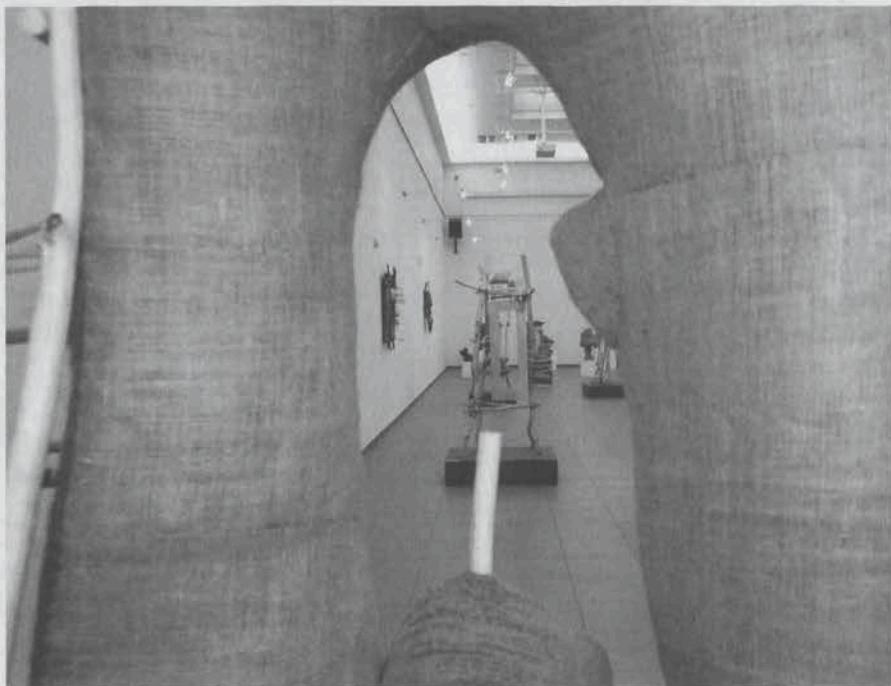
zakreśloną formą, mówią o sile kreacyjnej jej rzeźby. Siła tej twórczości tkwi bowiem w umiejętności wydobywania z czystej wyobraźni takich tworów, które są jednocześnie poetycką aluzją i realnym przedmiotem, a po zmaterializowaniu się w obiekt przestrzen-ny rozciągają osobiłą aurę będącą mieszanką lekkiej groteski, czułości i ironicznej dosadności. *Rzeźba Jadwigi Janus jest rzeźbą figuralną. Nie odtwarza ona świata widzianego nawykami i tradycją, ale tworzy kształty figuralne inspirowane pamięcią.* – pisałem przed laty w związku z wystawą artystki w nieistniejącym już Salonie Sztuki Współczesnej. Wówczas rzeźbiarka wystawiała tam „Chroboki” – ceramiczne rzeźby nawiązujące z lekka do form biologicznych kołaczących się gdzieś w przyrodzie. Ale te asocjacje czerpane ze świata skorupiaków, owadów, gadów itp. – niebędące ani figuralnymi syntezami, ani tym bardziej rzeźbiarskimi replikami konkretnych okazów

fauny – przywoływały tylko pojęciową rzeczywistość kształtów, zapachów, skojarzeń, którą każdy z nas od dzieciństwa gromadzi w pamięci.

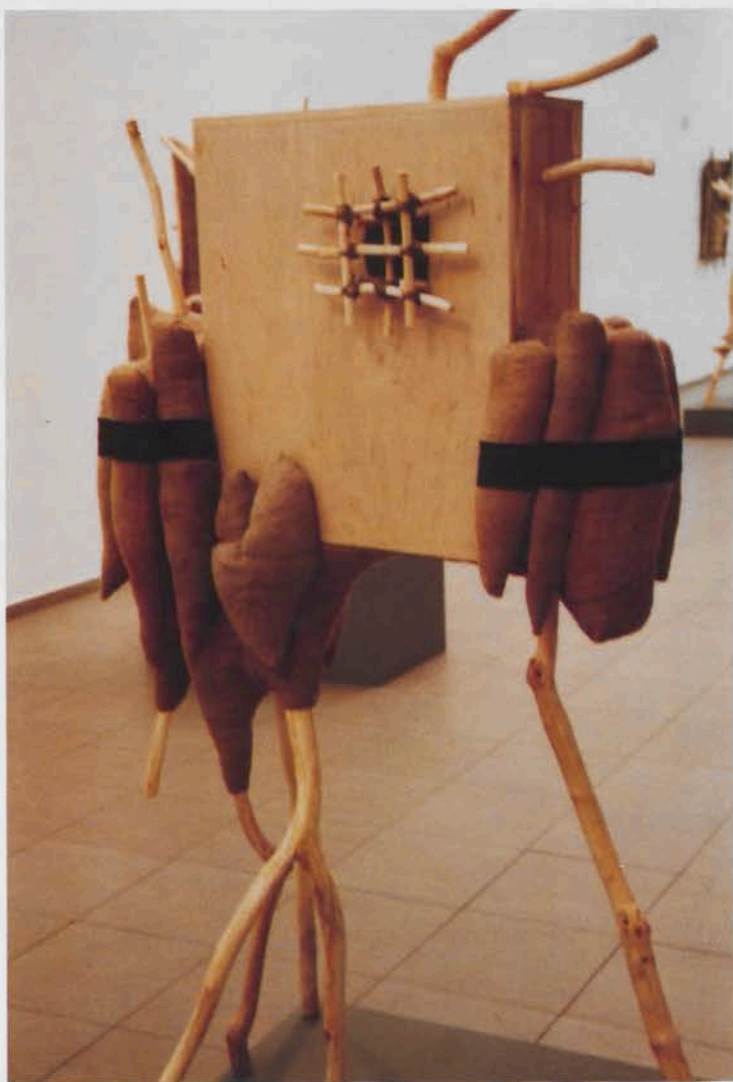
Ta gra polegająca na przywoływaniu z pamięci archaicznych przedmiotów, jaką można prowadzić aż do granicy wytyczonej aluzją, ale i czytelną skojarzeniową groteską, widoczna jest także w najnowszym cyklu rzeźb, który powstał w latach 2006–2007. Z drewna, tkaniny jutowej, czasem z dodatkiem jakiegoś elementu ceramicznego artystka wyczarowuje zabawne obiekty, nadając im – niejako dla dysonansu – poważne tytuły takie jak np. *Dama*, *Maszynista*, *Obserwator*, *Podróżnik*, *Wybrany*, *Wynalazek*. Tymczasem obiekty te skonstruowane głównie z drewnianych z grubsza tylko obrobionych, najprostszych elementów mogą na pierwszy rzut oka uchodzić za jakieś prymitywne przyrządy przeznaczone do wykonywania jakichś nieznanych czynności. Innym zaś razem są niczym tajemnicze totemy – groźne i śmieszne jednocześnie.

Jadwiga Janus postanowiła w ten sposób sprawdzić jak dalece formę przestrzenną zwaną patetycznie rzeźbą można sprowadzić do najprostszej formuły. Jest to niejako jej artystyczna riposta na własny nieco tylko wcześniejszy okres twórczości. W okresie 1998–2005 wykonała bowiem serię kameralnych rzeźb odlanych w brązie lub w aluminium, które – najogólniej rzecz biorąc – ujęte dość wyraźną architekturą ograniczoną pionami i poziomami, tworzyły przejrzysty, niemalże geometryczny układ. To były – mimo niewielkich rozmiarów – prace patetyczne jakby z samego założenia,



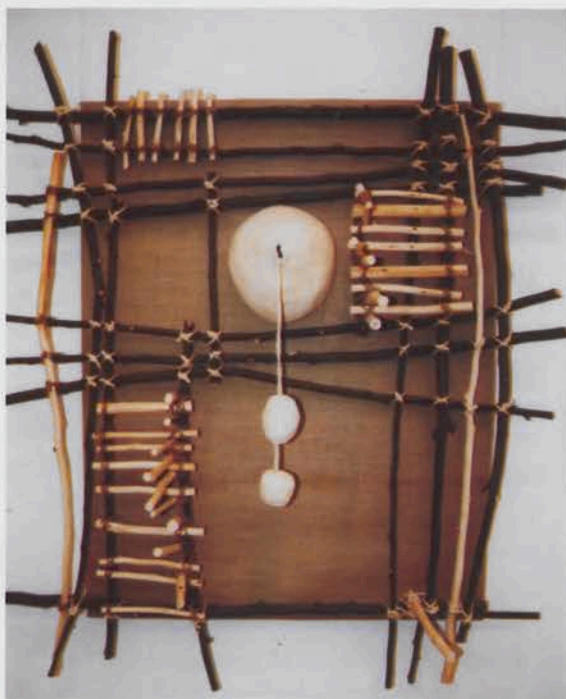


Rzeźbiarka dobrej pogody



Wybrany, 2006–2007

Dekoracyjna 1, 2007



Dekoracyjna 2



Owoc, 2007



Bez tytułu, 1999-2004



Bez tytułu, 1999-2004



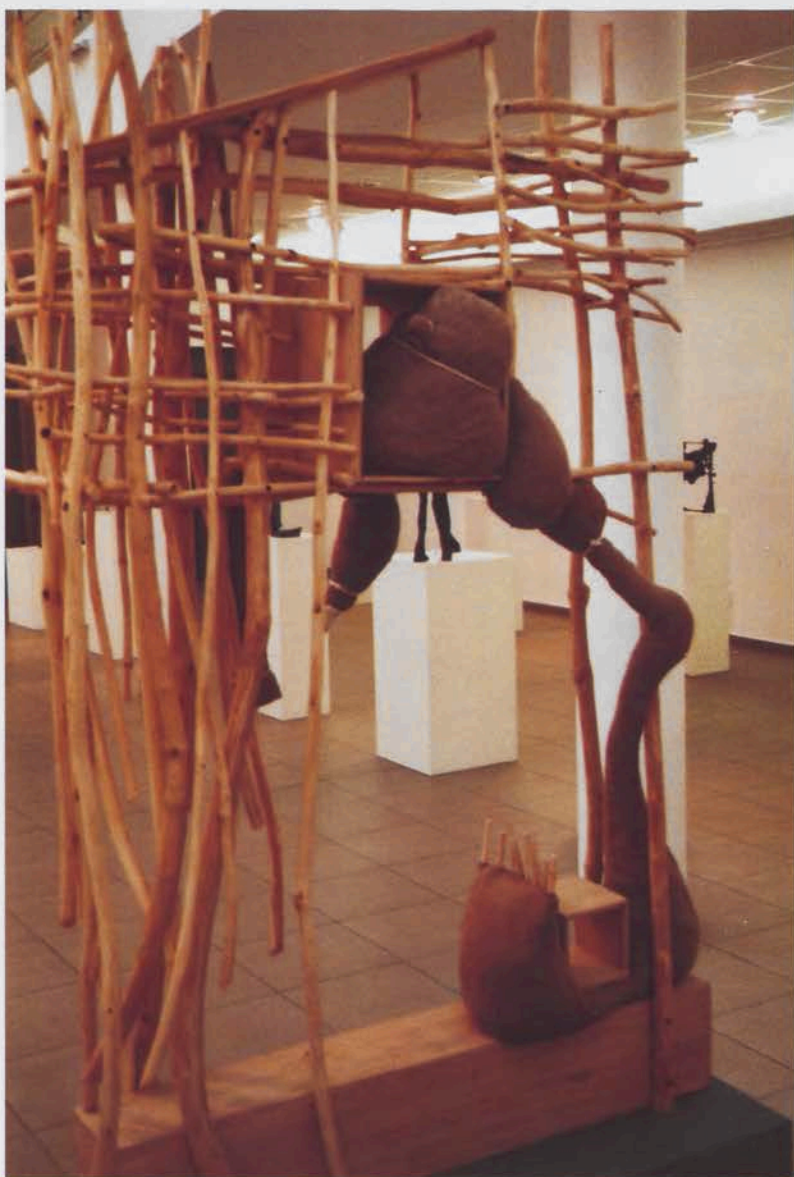
Obserwator, 2006-2007



Cesarz, 2006-2007



Wynalazek, 2006-2007



Nieoczekiwane narodziny, 2006-2007



Patyczak I, 2006-2007

choć artystka postanowiła to wrażenie wyciszyć i nie nadawać żadnych tytułów rzeźbom tego cyklu. Ale i tak ich estetyczna uroda posłużyła do budowania iście barokowych interpretacji. *Są one pełne prześwitów, których biologiczna żywotność daje wrażenie rozrastania się w dążeniu do ich zamknięcia* – zauważa w tych rzeźbach Tamara Książek, autorka wstępu do katalogu najnowszej wystawy rzeźbiarki. *A mimo to „bramy” nie zagradzają przestrzeni, ale ją otwierają, zwielokrotniają, mnożą, czynią przenikliwą dla wzroku, zatrzymującą, ale nie zamkniętą [...] Przekraczanie progu, zamykanie i otwieranie bramy kryje ogrom znaczeń tkwiących w konkretności formy i jej wyobrażeniach. Formy, które ją zamykają, zdają się być bytami wyobrażonymi, produktem wewnętrznej projekcji, która – choć coraz częściej odnosi się do świata iluzji i alegorii – staje się instrumentem poznawania i doświadczania rzeczywistości, tej codziennej otaczającej i tej możliwej, powoływanej przez wyobraźnię.*

Dlatego tak zaskakująca może się wydawać najnowsza artystyczna wypowiedź Jadwigi Janus, idąca jakby pod prąd dyskursowi o nierozpoznawalności interpretacyjnej dzieła sztuki plastycznej. Bo urzekająca prostota jej najnowszych prac kieruje uwagę odbiorcy sztuki – kimkolwiek by on nie był – na urzekającą czystość formy odwołującej się jakby do najbardziej prymarnych gestów ludowego konstruktora. Można wprawdzie przywołać pokrewne działania sprzed wielu lat krakowskiego artysty Jerzego Beresia, którego fascynacja budowaniem drewnianych fantomów zakończyła się, gdy postanowił zostać performerem. Ale prostota drewnianych obiektów Beresia zawierała w sobie jakieś nadąsanie – była gniewna i ponura. Tymczasem najnowsze obiekty rzeźbiarskie łódzkiej artystki niosą widzowi przesłanie pogodne i optymistyczne. Rubaszne twory, mimo ich zagadkowych kształtów, nie budzą niepokoju. Są przyjazne, a zawarta w nich mała tajemnica nie nastraja do mrocznych egzystencjalnych dysput.

Jadwiga Janus potrafiła z rzeźby uczynić łagodną przygodę ze sztuką. Opuszczając w 1957 r. krakowską Akademię Sztuk Pięknych, od Xawerego Dunikowskiego, który był jej akademickim nauczycielem i pierwszym zawodowym mentorem, nie wzięła niczego, co mogłoby zakłócić jej własne widzenie sztuki jako osobistego azylu przekonująco zdystansowanego do rzeczywistości. Dlatego w jej rzeźbie zawsze istotną rolę odgrywa do dziś kolor czyli z definicji element malarski. On nadaje jej pracom ciepły – także w sensie dosłownym – ton, co dla wielu rzeźbiarzy, uznających tylko klasyczną bryłę i kształtowaną przez nią przestrzeń, może wydawać się warsztatowym nietaktem. Ale to kolor, zawsze w przeróżnej gamie brązów, ugrów, ochry i złamanych żółcień jest zapewne tym, co najlepsze w tym oryginalnym traktowaniu rzeźbiarskiej ekspresji.

Fot. Marek Strąkowski i Dariusz Kędziński

Gustaw Romanowski

Jadwiga Janus, *Rzeźba* (50 lat pracy artystycznej),
Miejska Galeria Sztuki w Łodzi Ośrodek Propagandy Sztuki.
Wystawa w dniach 5–28 października 2007 roku.

Pop-art masowego zużycia

The Swinging London w Łodzi

Od końca lat 50. XX wieku w Wielkiej Brytanii dokonują się gwałtowne i radykalne zmiany gospodarcze, społeczne i kulturowe. W sztuce pojawia się zjawisko artystyczne nazwane „Popular Art”. Terminu „Pop-art” użył po raz pierwszy angielski krytyk sztuki Lawrence Alloway w piśmie branżowym „Architectural Digest” w 1958 roku. Pojęcie to miało opisywać tendencje w sztukach plastycznych służące swobodnej ilustracji szybko postępującego konsumpcjonizmu i tworzącej się kultury dóbr materialnych. Nowy styl w bezpośredni sposób wywodził się z ekspresjonizmu abstrakcyjnego, biorąc swój formalny początek od londyńskiej Independent Group, która na miejsce spotkań wybrała Institute of Contemporary Arts w Londynie, którego dyrektorem był w tamtym czasie Laurence Alloway. Najważniejsi przedstawiciele tego kierunku, związani z Grupą Niezależnych to: Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi, Peter Blake.

Głównym motywem prac artystów, dla których nowy trend stał się warunkiem i koniecznością tworzenia, były elementy codziennych przejawów konsumpcyjnej rzeczywistości, która nachalnie wpływała na wszystkie stany świadomości opętanego żądzą posiadania człowieka. Banalne przedmioty zaczęły odnajdować wymiar pozafizyczny. Trywialne fragmenty miejskiej przestrzeni stawały się kwintesencją artystycznych zamysłów. Zwykły przedmiot – ze swoim kontekstem, lub bez niego – zyskał rangę sztuki.

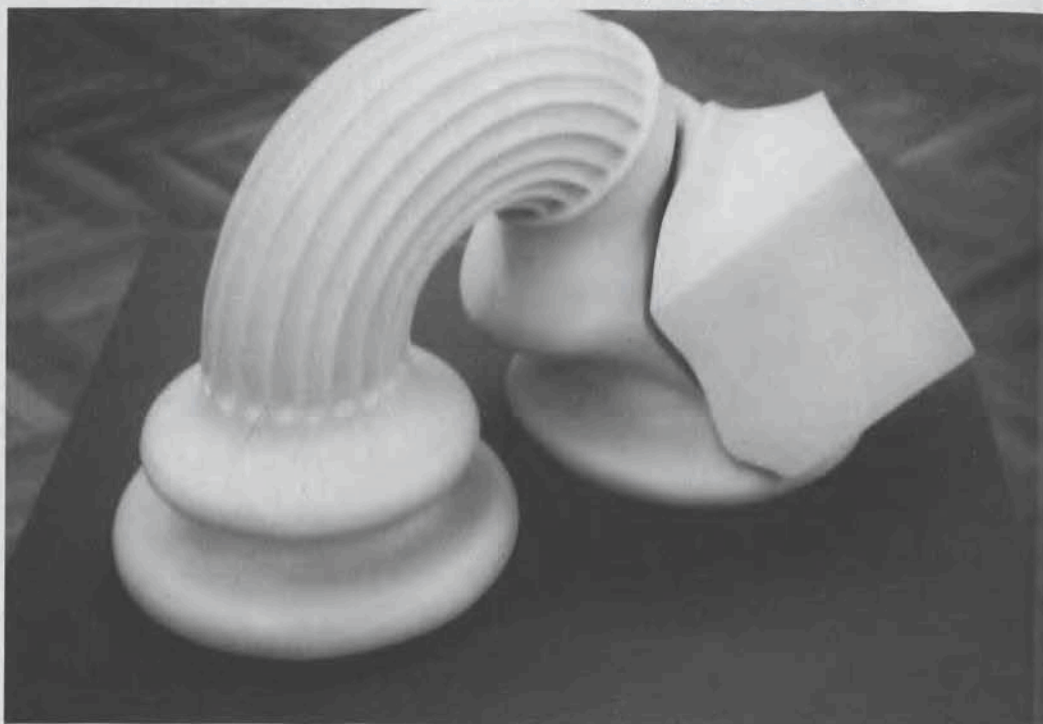
Kształtowanie się umasowionej kultury było prostą konsekwencją powstawania nowoczesnych środków przekazu kultury właśnie. Ujednoliconą treść trafiającą do publicznego obiegu przy pomocy mass mediów stała się cechą charakterystyczną nowej epoki. Standard stał się symbolem umysłowości, która w potrzebie zupełnej aproksymacji życia i sztuki odnalazła istotę działań artystycznych. Powszechnym zjawiskiem w sztukach plastycznych stało się szukanie inspiracji w produktach rynkowych skierowanych do masowego odbiorcy. Reklama, telewizja, gazety, fotografia, film zostały zaadaptowane na potrzeby tworzenia nowych społecznych relacji między sztuką a codziennością. Ten specyficzny świat był odbiciem ideologii zakładającej podporządkowanie dzieła sztuki wszelkim możliwym uwarunkowaniom społecznym tak, aby w istniejącej strukturze społecznej wykluczyć charakter homologiczny występujący w oddziaływaniu czystej estetyki na wartość poznawczą dzieła. Osadzając dzieło sztuki wyraźnie i jednoznacznie w przestrzeni społecznej i w czasie historycznym, artyści popartowi zredukowali estetykę do samej estetyzacji przedmiotu. Przenieśli tym samym elementarny warunek estetyki – zdolność doznawania wrażeń – na poziom doświadczeń



kultura

pospolitych. Jednocześnie rozszerzyli jej funkcję z wartości zjawisk zmysłowych na strukturę samych zjawisk. Podejście estetyczne zasadza się na szczególnej koncentracji uwagi na formie. Ignoruje kontekst historyczny i socjologiczny. Przedmiot kontemplacji estetycznej postrzega autonomicznie. Rezygnacja pop-artu z intelektualnego wymiaru sztuki stanowiła najistotniejszą cezurę w całej historii sztuki XX wieku. Dając asumpt do narodzenia się postmodernizmu.

Paralelnie do przeobrażeń obyczajowych tworzy się naukowy dyskurs próbujący opisać charakter przemian zachodzących w sztuce i nadać człowiekowi nową rolę w tym „nieciągłym systemie”. Claude Levi-Strauss szuka drogi dla *strukturalnej i porównawczej analizy obyczajów, instytucji i zachowań, usankcjonowanych przez grupy*. W tekście z 1957 r. pt. *Język i społeczeństwo* pisał: *Możemy żywić nadzieję na przewyżczenie w przyszłości antynomii między kulturą, która jest sprawą zbiorowości, a ucieleśniającymi ją jednostkami. W tej nowej perspektywie rzekoma „świadomość zbiorowa” okazałaby się bowiem występującym na poziomie indywidualnych myśli i zachowań przejawem pewnych czasowych uszczegółowień powszechnych praw, które rządzą nieuświadomianą działalnością umysłu*. Teorie strukturalistyczne Levi-Straussa, Jacques’a Lacana i kategorie znaków Rolanda Barthes’a podawały gotowy sposób interpretowania organizującej się w szalonym pędzie kultury masowej. Humanistyka lat 50. podejmuje dialog z człowiekiem w obrębie jego podstawowych



potrzeb estetycznych. Każde indywiduum czyni potencjalnie wrażliwym odbiorcą sztuki przy pomocy prostego zabiegu identyfikacji rzeczy jako symboli. To Barthes stał się personifikacją strukturalizmu. Wydane w 1957 r. *Mitologie* wyznaczają granicę między erą wielkoformatowego myślenia na miarę historycznych dramatów epoki a okresem degigantomanii. Nowa metoda polegała na takim analizowaniu obiektu – skończonym i konstruktywnym – jakie granice formalne wyznacza jego definicja. Minimalizując, choć niekoniecznie syntetyzując przedmiot i jego istotę. Rzeczy zaczęto opisywać i postrzegać jako skończone znaki bezpośredniego doświadczenia rozumowego. Metoda strukturalistyczna oznaczała odstąpienie od przymusu ukrywania prawdy w głębokiej przepaści estetyki. Zgodnie z nową wykładnią *prawda może być ukryta, ale właśnie poprzez swoją nadmierną oczywistość; zrozumieć to zobaczyć to, co się widzi, bezpośrednio dane do dyspozycji* (Jean-Claude Milner).

Główny wróg kształtującej się na początku lat 60. XX wieku semiotologii – „mieszcząńska Norma” – został przez artystów pop-artowych, poprzez negację, włączony w powstający porządek symboliczny. W taki prosty sposób zaczęła się realizować jedna z podstawowych idei strukturalizmu: zintegrowanie wszelkich różnic w ramach globalnego systemu wszechobecności. Postulat ujednolicenia wszystkich przejawów doświadczeń zbiorowych, który jest jednocześnie kwantyfikatorem kondycji umysłowości, charakteryzuje proces myślenia filozoficznego. Celem takiego sposobu myślenia było przyjęcie jedności zasady racji, której podporządkowane zostają wszystkie zjawiska opisujące ruchy i kierunki zmian w sposobie myślenia.

„Swinging Sixties” stanowiły – po raz pierwszy w historii ewolucji kultury – prymat kultury młodzieżowej. Jednym z walorów zorientowanej na potrzebę konfrontacji estetyki stało się radykalne odejście młodych artystów od wyrafinowanej formalnie sztuki modernistycznej. Skutkowało to zdecydowanym zwróceniem się wektora inspiracji w kierunku potocznych i mało wyszukanych motywów zbiorowej, zwyczajnej egzystencji. Materializm – w znaczeniu dosłownym i filozoficznym – stał się bazą twórczych poszukiwań i rozważań teoretycznych. Materializm – wychodząca się z własnej definicji postawa nieheroiczna – kształtował i kierunkował doświadczenia młodego pokolenia konsumentów. Wzbogacając życie fizycznego bytu, redukowało życie duchowe. Paradoksalnie jednak – bez precedensu w historii – powiększył liczbę odbiorców i twórców kultury. Wyznaczając jej trwanie na poziomie tzw. średniej zaniżonej.

Przechodzenie – od końca lat pięćdziesiątych – społeczeństw do epoki nazwanej postindustrialną a kultur w okres ponowoczesny spowodowało całkowitą zmianę statusu wiedzy jako indywidualnego czynnika poznawczego. Związki dostarczycieli i użytkowników poznania empirycznego stworzyły formę analogiczną do tej, jaka istnieje w relacjach pomiędzy producentami a nabywcami towarów i usług. Wiedza zaczęła być wytwarzana na sprzedaż. Tak samo sztuka, która nabrała cech towaru konsumpcyjnego i przestała być sama w sobie wartością i celem tej wartości. Zaczęła być wartością użytkową w tym znaczeniu, że użytek z niej oznaczał używanie



jej formuły w celu podporządkowania jej funkcji wymogom siły nabywczej. Łatwo okazała się elementem funkcjonalnej całości percepcji społecznej. Powstały nowy system obiegu sztuki podporządkowany został całkowicie społecznemu uznaniu. *Każde zorganizowane społeczeństwo musi klasyfikować nie tylko swoich członków – ludzi, lecz także przedmioty i byty naturalne, czy to według ich cech zewnętrznych, czy to według dominujących cech psychicznych, czy też według użyteczności spożywczej, rolniczej, przemysłowej, produkcyjnej lub konsumpcyjnej. Nieuzasadnione jest mniemanie, iż któryś z systemów klasyfikacyjnych [...] jest systemem nadrzędnym* (Van Gennep).

Popowe dzieło sztuki definiowało się w konfrontacji ze zwyczajnym życiem i to życie było esencjalną właściwością kanonu tej sztuki. Od pop-artu sztuka poddana została typowym czynnościom określonej struktury produkcji. Od tego momentu w historii sztuki odmierza się czas *nie tyle tworzenia sztuki, ile używania stylów* (Arthur Danto). Czas burzenia granicy pomiędzy sztuką a rzeczywistością. Czas, który

spowodował, że butelka coca-coli stała się sztuką, choć była tylko butelką coca-coli. Czas, w którym nastąpił regres estetyki traktowanej jako niezbędny element rozróżniający sztukę od przedmiotów, które dziełem sztuki nie są, choć w rzeczywistości mogą wyglądać zupełnie tak samo. I jeśli prawdą jest, że dzieło sztuki przedstawia wyzwanie rzucone zdolności rozumienia człowieka, to prawdą jest również, że wchodząc w epokę ponowoczesną, człowiek mocno ograniczył swoją kondycję intelektualną. Spowodowało to – możliwe do zrealizowania właśnie w tym okresie – odstąpienie od transcendencji sztuki na rzecz jej poznania racjonalnego. Pop-art zakłócił obowiązującą opozycję tego, co dane zmysłowo i tego, co dane intelektualnie. Ta dysfunkcja cechuje większość kierunków i prądów całej sztuki zwanej współczesną.

Analiza genezy pop-artu pozwala uznać, że program artystyczny, który mógł być destrukcją kultu sztuki – głosząc konieczność patrzenia rzeczom w twarz i widzenia ich takimi, jakie są – stał się nowym kultem wyrażającym tylko potrzebę ekspresji narzuconą przez społeczną konieczność. Ucieleśniając *fizyczne byty o po-*

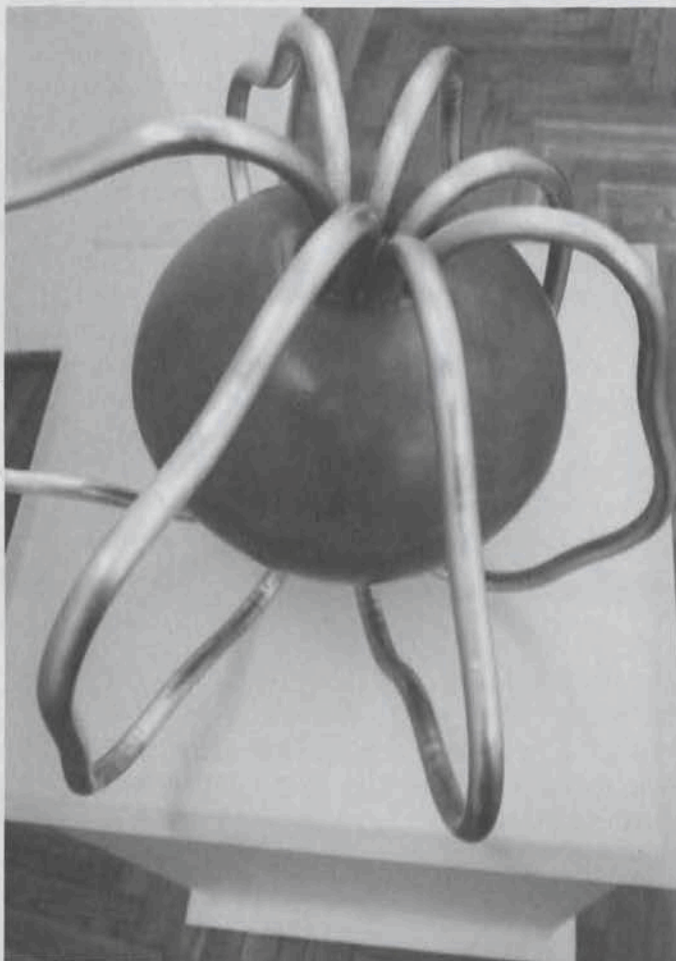


chodzeniu kulturowym (Joseph Margolis), twórcy pop wpisali w kategorię dzieła sztuki rzeczywistość prawdziwą – istniejącą. Atrybutem dzieła sztuki stała się tzw. tolerancja interpretacji właściwej. Czyli, że praktyka form życia odpowiada za charakter dzieła sztuki i jednocześnie – z racji swoich związków z kontekstem kulturowym – pozwala na aporyczną interpretację.

Teza, że sztuka jest zjawiskiem biologicznym potwierdza się w analizie procesów ontogenezy gatunku ludzkiego. Zmysły człowieka zadaniowo różnicują umiejętność postrzegania form i ich odbiór. Percepcja przez świadomość estetyczną wyróżnia *homo sapiens* spośród pozostałych gatunków świata zwierzęcego. Sztuka jest przekazem jakiejś myśli ogólnej bądź tylko fragmentarycznej i jako taka jest ideowym komunikatem artysty. Głównym warunkiem klasyfikującym dzieło sztuki jest symboliczna informacja w nim zawarta. Symbol służy przeniesieniu rozmowy pomiędzy artystą a odbiorcą w sferę doznań abstrakcyjnych ogólniejszej interpretacji. Istnieje teoria mówiąca, że gdzie nie ma symbolu, tam nie ma rozmowy, nie ma więc sztuki.

Pop-art zakwestionował celowe działanie sztuki jako wartości poznawczej. Dopuszczał się rozkładu formy będącej *denotatum* tożsamości dzieła sztuki i zdeintegrował stabilne dotąd pojęcie inteligencji. Z braku wspólnego mianownika dla występujących różnorodnych form aktywności artystycznej zrodziła się konieczność odwołania do potrzeb mas i ludowości tematów. Przy całym bogactwie konotacji i nawiązań do kultury popularnej, widać całkiem wyraźnie, że są to relacje pozorowane. Pop-art nie bierze się z kultury masowej: nie jest tworzony przez lud ani też nie zaspokaja jego prostych potrzeb aktywnego uczestnictwa w zbiorowych zachowaniach kulturalnych. Jest po prostu tanią stymulacją projekcji komercyjnych określonych rangą produktu reklamowego. To towar kierowany wprost na zamówienie klienta. Towar mający jednak pewną wartość: służy emocjonalnemu zaspokojeniu. Jest to paradoks z kategorii ontologicznych, ponieważ jedynym ideałem pop-artu jest umiarkowane zaangażowanie we wszystko, co oddziałuje na człowieka w jego codziennym doświadczaniu egzystencji. Skala emocji, na jakiej rozpięte jest popartowe dzieło sztuki, zaświadcza o niewyszukanym poczuciu wartości estetycznych współczesnego człowieka. Wraz z kulturą pop dokonała się – zdaniem Herberta Read’a – rzecz najgorsza: standaryzacja ducha ludzkiego.

Czy pop-art jest jednak sztuką kiczu? Określeniem *verkitschen* zaczęli posługiwać się w latach 70. XIX wieku bawarscy krytycy na nazwanie czegoś, co udawało prawdziwą sztukę. Podstawowymi cechami kiczu są: łatwość w odbiorze, ograniczony wysiłek rozumowy i niski pułap wyobraźni. Pop-art od uznanego mieszczańskiego kiczu odróżnia to, że nie udawał on czegoś, czym nie był. Postawił sobie propagandowe przesłanie, które realizował konsekwentnie i skutecznie. Ideowym wyborem i świadomym programem artystycznym popartowych wytwórców sztuki było dążenie do pełnej, harmonijnej komercjalizacji potrzeb na wszystkich poziomach życia indywidualnego i zbiorowego. Prawdziwa sztuka jest – według Adorno – krytyczna



kultura

i kontestująca ucisk społeczny. A prawda w sztuce jest prawdą o artyście, który ją tworzy.

Pop-art wyłaniał się jako nowatorski trend sztuki współczesnej w opozycji do elitarności obowiązującego kanonu abstrakcji w malarstwie i partykularyzmu trendów modernistycznych. Mając za swoją prawdziwą ojczyznę Anglię, to jednak po emigracji do Ameryki nastąpiło raptowne podwyższenie jego notowań rynkowych. Za pierwsze dzieło pop-artu uważany jest obraz-collage brytyjskiego artysty Richarda Hamiltona z 1956 roku. Praca o tytule *Cóż czyni nasze dzisiejsze wnętrza tak odmiennymi, tak pociągającymi* jest złożona z wycinków zdjęć gazetowych za szczególnym uwzględnieniem przejawów okrucieństwa w codziennym życiu. Szteandarowi artyści angielskiego pop-artu to: David Hockney, Allen Jones, Derek Boshier, Peter Phillips, Patrick Caulfield i – jedyna artystka pop – Pauline Boty. Łączyło ich robotnicze

pochodzenie i młodzieńcza pamięć wojny a także studia w College of Art w Londynie. Nie dzieliło ich prawie nic – poza oceanem, za którym działa się amerykańska wersja pop-artu. Główną jego postacią był Andy Warhol – wielki admirator i epigon Marcela Duchampa, który po wyemigrowaniu do Stanów Zjednoczonych został tam symbolem sztuki francuskiej. Duchamp był m.in. autorem tzw. *ready-mades*; zwyczajnych przedmiotów adaptowanych – za pomocą nieznacznej ingerencji – na potrzeby prezentacji w galeriach. I właśnie ten motyw użytkowego przedmiotu, skończonego w formie i zamkniętego w treści, stał się popartowym znakiem rozpoznawczym. Zwłaszcza w wykonaniu takich przedstawicieli amerykańskiego pop-artu jak: Robert Indiana, Claes Oldenburg, czy Roy Lichtenstein – specjalista od komiksowych postaci, Jasper Johns – trawestator amerykańskiej flagi. Najdroższy malarz amerykański na rynku sztuki, czyli artysta spełniony w swojej idei.

Czym jest pop-art? *Niczym* – odpowiadał Andy Warhol. *Niczym*, czyli wszystkim. Ordynarną i głupią rzeczywistością stworzoną na miarę swojej epoki. Parafrazując Giordano Bruno łatwo uznać, że pop-art był i prawdziwy i bardzo dobrze wymyślony.

* * *

Wystawa *Swinging London* była prezentowana w Muzeum Sztuki w Łodzi od 15 maja do 2 września 2007 roku. Znalazły się na niej prace z kolekcji Mateusza Grabowskiego – właściciela londyńskiej Grabowski Gallery, założonej przez niego w 1959 roku. Ten marszand był promotorem młodych brytyjskich twórców, propagując artystów związanych przede wszystkim z pop-artem i op-artem. Był też kolekcjonerem polskich artystów, m.in. Wojciecha Fangora, Zbigniewa Makowskiego, Aliny Szapocznikow. W 1975 r. – po likwidacji swojej galerii – przekazał zbiory Muzeum Sztuki w Łodzi i Muzeum Narodowemu w Warszawie. Ekspozycją *Swingujący Londyn* Muzeum Sztuki przybliżyło znaczną część obiektów z tej właśnie pop-artowej kolekcji.

Fot. Marek Strąkowski i Dariusz Kędzierski

Marek Strąkowski

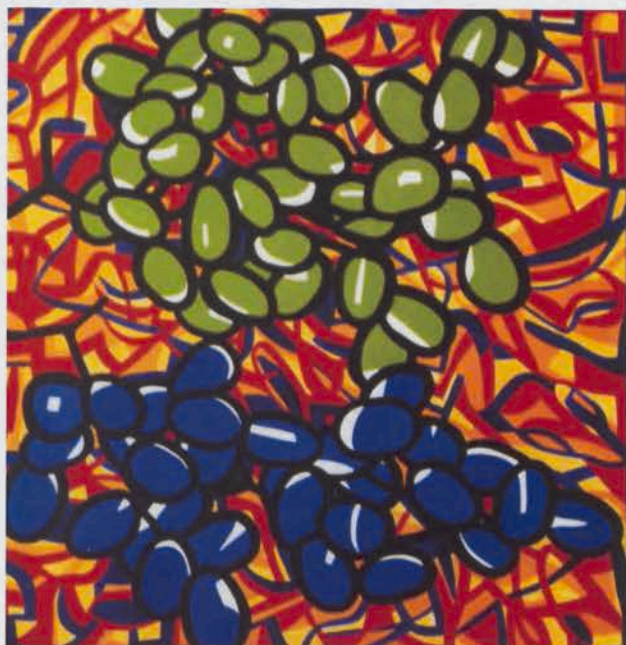
Bibliografia:

1. C. Levi-Strauss, *Myśl nieoswojona*, Wydawnictwo KR, Warszawa 2001.
2. A.C. Danto, *Świat sztuki*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2006.
3. T. Nagel, *Pytania ostateczne*, Fundacja Aletheia, Warszawa 1997.
4. J. Bruner, *Kultura edukacji*, Universitas, Kraków 2006.
5. W. N. Toporow, *Przestrzeń i rzecz*, Universitas, Kraków 2005.

Swinging London w Łodzi



Derek Boshier – *England's Glory*, 1962



Terry Setch – *Blue and Green Grapes*, 1966
Apple, Banana, Grape Still Life, 1966



Frank Bowling – *Blazing Cane Field with Rum Shop*, 1967



Derek Boshier – *S.O.S (Sunset Over Stability)*, 1962



Pauline Boty – *My Colouring Book*, 1963



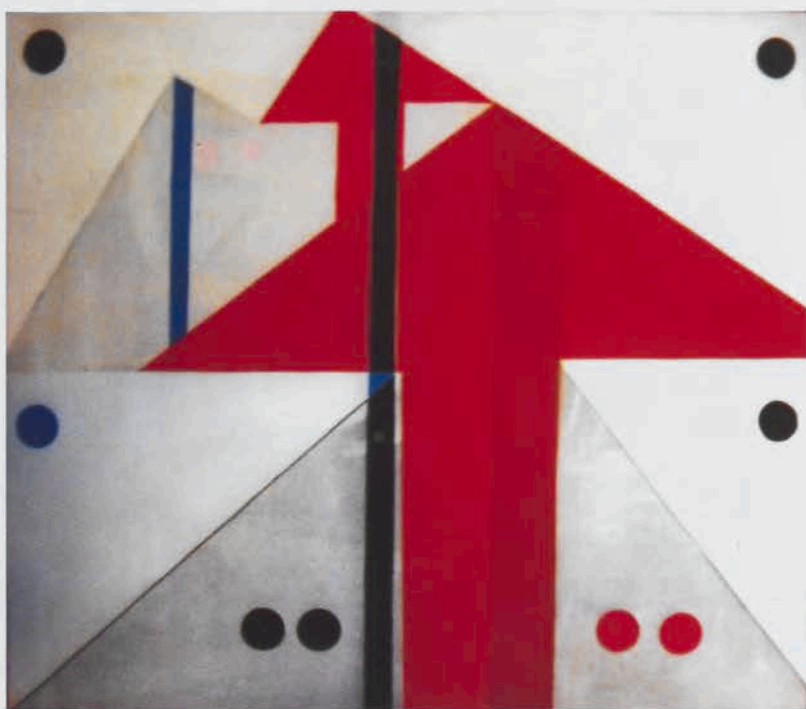
Robert O'Brien – *At Rest*, 1967
Waiting, 1967



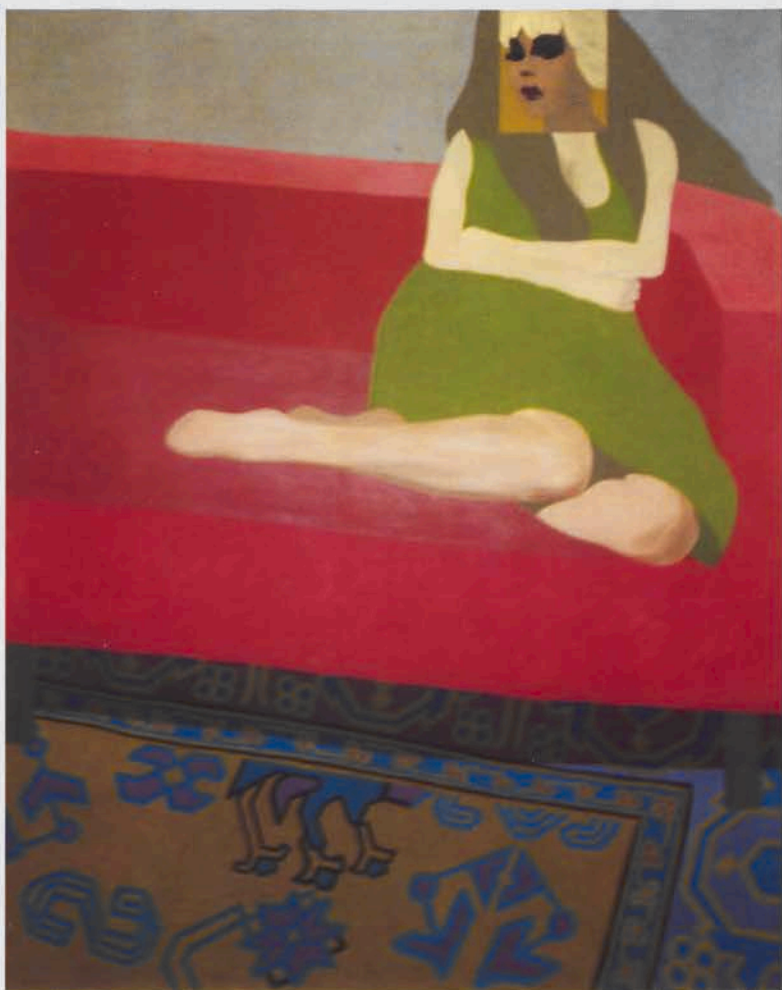
Peter Klasen – *Panoramic Lady*, 1967



Razor Blade + Head, 1968



Predrag Neskovic – *Left Side*, 1967



Michael John Davidson – *Dressing up and Being Looked at*, 1968



Juan Mendoza – *From a Different Way*, 1969



Christine Shar – *Wedding Geetings*, 1968



Michael John Davidson – *No Title*, 1964

historia

Przyczółek społeczeństwa obywatelskiego

Rozmowa ze Zdzisławem Hejdukiem, twórcą Teatru 77

Magdalena Żeno

str. 167

Czyste intencje

Wypisy z historii Teatru 77

Tomasz Bieszczad

str. 178

Nie tylko miąższ z pestkami

Studencki Teatr Satyry „Cytryna”

Anita Naumiec

str. 187

W dwóch odsłonach

Teatr „Pstrąg”

Justyna Krakowiak

str. 197

Barometr sceny alternatywnej

Łódzkie Spotkania Teatralne

Barbara Gortat

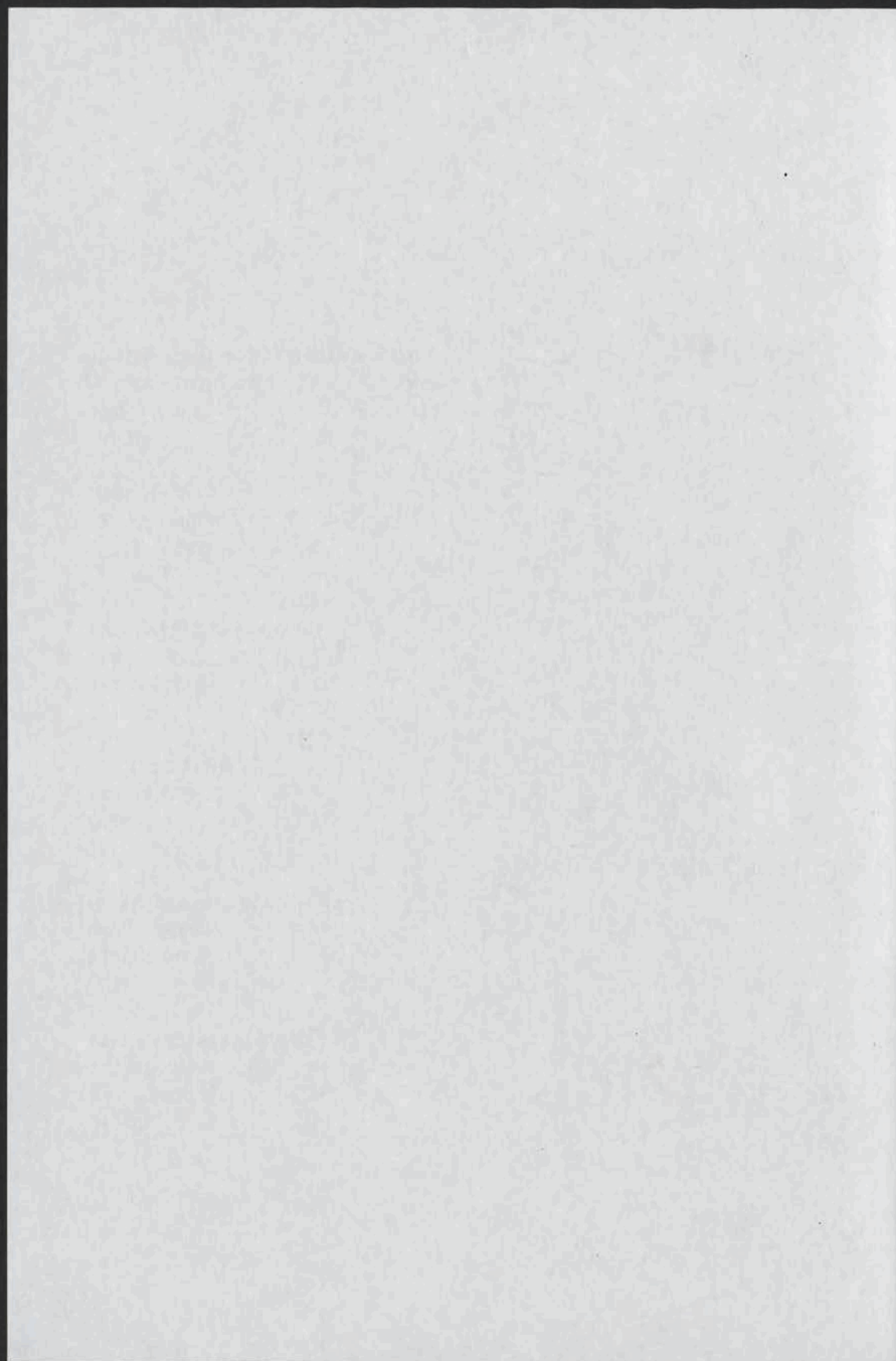
str. 207

Festiwal dla początkujących

Łódzki Przegląd Teatrów Amatorskich

Marcin Wartalski

str. 216



Przyczółek społeczeństwa obywatelskiego

*Rozmowa ze Zdzisławem Hejdukiem,
twórcą Teatru 77.*

historia

– Jak to się stało, że po ukończeniu pedagogiki na Uniwersytecie Łódzkim poszedł Pan w stronę sztuki sceny i jako współtwórca Teatru 77 przez wiele lat zdołał utrzymywać tam azyle niezależnego myślenia?

– Nie potrafię odpowiedzieć na to pytanie jednym zdaniem. Zajęcie się teatrem było wynikiem potrzeby, jaką nosiłem w sobie. Różni ludzie noszą w sobie różne potrzeby, ale najczęściej każdy z nas posiada potrzebę ekspresji. Kierunek, w jakim pójdzie jego ekspresja, jest niejednokrotnie sprawą okoliczności, przypadku albo tego, z czym się człowiek urodzi. Ja miałem w sobie wrażliwość społeczno-artystyczną i to zdecydowało o tym, że postanowiłem wypowiedzieć się poprzez teatr, odnajdując w nim drogę dla siebie. Trochę trudno jest mi wrócić do tych chwil i dokonać pełnej oceny tego, co było pierwszym czynnikiem, który wpłynął na to, że zacząłem mówić przez teatr. Chodziliśmy wówczas do teatru, który niestety unikał trudnych pytań. Teatr profesjonalny, instytucjonalny unikał wielu tematów. Był to czas niemości społeczno-politycznej, odrabiania klasyki, uciekania od drażliwych kwestii, tymczasem ludziom potrzebna była dyskusja. Nie było specjalnie miejsc, gdzie można się było wypowiedzieć i takie forum, jakie tworzyły teatry studenckie, było znakomitym miejscem na określenie się nie tylko w kwestiach artystycznych, ale też powiedzenie, co człowiekowi leży na sercu. I to był powód. Istotną rolę odegrał fakt spotkania podobnych sobie ludzi, którzy mieli wspólne zainteresowania i w związku z tym postanowili razem coś zrealizować. Tak do tego doszło. Pedagogika nie była motorem tego działania, choć uważam, że wypowiedź poprzez teatr jest również instrumentem pedagogizacji. Teatr 77 powstał więc z potrzeby naturalnej, która jest w człowieku – potrzeby ekspresji. Jego zaistnienie było też reakcją na brak możliwości wypowiedzi publicznej, podczas której można by było przedstawić swój sąd o Polsce oraz swoje marzenia, nadzieje i krytykę. Chcieliśmy stworzyć coś nowego, gdyż zastane konwencje istniejące w teatrze były już zużyte.

Pierwszą moją inicjatywą podjętą z przyjaciółmi był studencki Teatr „Retorta”, który powstał przy Radzie Okręgowej Zrzeszenia Studentów Polskich. W kilka

lat później, kiedy cenzura zatrzymała dwa moje teksty i nie mogłem już w „Retorcie” działać, powstała niedługa, bo tylko roczna, przerwa. Gdy więc otrzymałem propozycję objęcia kierownictwa Klubu Studentów w Łodzi, nadarzyła się okazja, żeby pod nowym dachem odbudować to, czego nie udało nam się utworzyć w „Retorcie”. Tak powstała nazwa naszego teatru – Teatr 77, od adresu ulicy: Piotrkowska 77. W tak prosty i zwyczajny sposób postanowiliśmy nazwać to przedsięwzięcie wspólnie z Ryszardem Bigosińskim. Ten współzałożyciel Teatru 77 niestety już nie żyje. Był też z nami Andrzej Czerny i jeszcze kilka osób, które potem robiły ze mną ten teatr. Ja realizowałem go od momentu powstania, przez kolejne 34 lata. W ostatnich latach właściwie autorsko.

– Teatr słynie z tego, iż był schronieniem dla ludzi kultury gnębionych przez władzę, np. Jerzy Katarasiński, gdy odebrano mu prawo wykonywania zawodu dziennikarza, dołączył do waszej grupy teatralnej.

– Tak, Jerzy Katarasiński, świetny dziennikarz, związał się z nami w stanie wojennym. Też już nie żyje.

– Czy wielu aktorów pozyskał pan w ten szczególny sposób?

– Takie przypadki nie stanowiły zasady. Przyjaźniliśmy się z Jerzym już wcześniej. On pisał dużo o teatrze. Wtedy w 1982 r. był bardzo trudny moment w jego życiu, gdyż został wyrzucony ze środowiska zawodowego. Szukał dla siebie jakiegoś miejsca, a że byliśmy ze sobą blisko, pomogliśmy mu, stwarzając perspektywę możliwości choćby częściowej wypowiedzi. Nasz teatr zdecydowanie miał swoje mocne oblicze polityczne. Otwarcie nie zgadzaliśmy się z tym, co się działo w Polsce, a Jerzy miał silną potrzebę ekspresji artystycznej, był w swoim życiu nie tylko dziennikarzem. Powstała w związku z tym dla niego dobra okazja, żeby do teatru przystać. Był jeszcze z nami Tomek Soldenhoff, którego też skreślono z listy dziennikarzy. Generalnie jednak nie taka była droga pozyskiwania aktorów do Teatru 77.

– Zatem wasi aktorzy byli profesjonalistami czy amatorami?

– Początkowo byli amatorami. Byli to głównie studenci z rozmaitych uczelni. Niektórzy z nich stali się na kilka, a nawet kilkanaście lat aktorami w moim teatrze. Teatr 77 nie był szkołą. Skoro jednak aktorzy tyle lat zajmowali się pracą na scenie, to dorobili się pewnego warsztatu, mieli swoje doświadczenia. Kiedy Zrzeszenie Studentów Polskich nie było już w stanie nam mecenasować, bo nie miało środków na takie cele, powstała konieczność, aby najlepsze, najbardziej dojrzałe teatry studenckie, wyrosłe ze studenckiego ruchu studenckiego mogły jakoś rozwijać się dalej. Podjęto

więc decyzję sprofesjonalizowania tych grup i tak się stało. Kilka zespołów takich jak: Teatr „Stu”, „Akademia Ruchu” z Warszawy, Teatr „Kalambur” z Wrocławia, przede wszystkim zaś Teatr Ósmego Dnia oraz my zostaliśmy sprofesjonalizowani. Dokonało się to decyzją ówczesnego ministerstwa wspólnie z kierownictwem ZSP, warunkiem zaś było dopełnienie tego aktu profesjonalizacji egzaminem eksternistycznym. Prawie cały nasz zespół zdał ten egzamin. Nasi koledzy stali się więc aktorami dramatycznymi. Teraz już nawet nie wiem, jak wygląda los poszczególnych osób, lecz myślę, że nie kontynuują już dziś swojej kariery teatralnej. Teatr 77 był dla nich wyjątkową sceną, a ja potrafiłem odpowiednio wykorzystać ich umiejętności, z rozmaitych słabości czyniąc atut. W teatrze profesjonalnym okazali się jednak za słabi, żeby kontynuować swoją drogę aktorską.

– Czy gdyby dziś miał pan kierować zespołem teatralnym, to jego profil ideowy kształtowałaby dalej kontestacja porządku społeczno-politycznego?

– To trudne pytanie. Teatr, kontestujący tamtą rzeczywistość, miał, co kontestować. To była rzeczywistość, której nie kochali Polacy. Kontestowało bardzo dużo scen studenckich, kabaretów, równie wiele sprzeciwu funkcjonowało w społeczeństwie. Więc i my pojawiliśmy się na tej fali. Czy kontestacja jest energią, która musi towarzyszyć działaniom każdej grupy, która powstaje poza instytucją? Nie sądzę, aby należało szukać dzisiaj nowego wroga. Takiej ściany, z którą trzeba by się mierzyć i zwalczać. Jest oczywiście bardzo dużo powodów, dla których teatr mógłby wziąć na warsztat temat społeczny czy polityczny oraz krytykować rzeczywistość. Sytuacja nie jest jednak tak prowokująca jak w tamtych latach, kiedy nie było właściwie możliwości na szczerą wypowiedź. Dzisiaj opinie polityczne można usłyszeć w parlamencie, w mediach, piszą o tym gazety, ludzie swobodnie mówią i za to nie idzie się już do więzienia. Nie ma zatem takiego ciśnienia, takich okoliczności, w których trzeba koniecznie zakładać jakąś scenę, po to tylko, aby wypowiedzieć się i skontestować rzeczywistość. Obecnie jest dużo innych możliwości na wyrażenie swojego protestu, swojej niezgody na rzeczywistość. Teatr nie jest już jedynym lub prawie jedynym, w każdym razie specjalnym sposobem na to, żeby tworzyć rodzaj świata opozycyjnego, budującego zręby czegoś, co mogłoby w przyszłości pomóc społeczeństwu zorganizować się w społeczeństwo obywatelskie. Był to dla nas w tamtym czasie częsty temat do dyskusji. Istniała paradoksalna sytuacja, bo przecież totalitarny system udawał, że jest demokratyczny. Bardzo często próbował przekonywać, zwłaszcza świat zewnętrzny, że istnieje wolność słowa i można się swobodnie wypowiadać. A dowodem na to jest funkcjonowanie wielu takich scen, które na rozmaitych festiwalach międzynarodowych zdobywają nagrody, mówiąc pełnym głosem. To była jednak nieprawda. Wszystko było trzymane na smyczy, bo była cenzura, która sprawiała, że ciężko było się przebić. Byliśmy więc rodzajem takich wentylów. Nie wiem, czy gdybym miał dzisiaj zakładać teatr, to zasadniczym powodem byłaby sprawa

wypowiedzi przeciwko temu, co się dzieje w świecie społeczno-politycznym. Raczej nie. Zmieniło się bardzo wiele rzeczy. Dziś bardziej zajmują mnie sprawy uniwersalne, a nie tylko kwestie polityczne. Na pewno nie unikałbym zdecydowanie tematów, które niosłyby w sobie politykę. Nie byłby to jednak główny powód mojego działania i inicjowania nowej grupy teatralnej.

– Podczas spektaklu „Retrospektywy” aktorzy rozdawali kartki z pytaniem zaczerpniętym z „Dzienników” Gombrowicza. Pytaniem dziś bardzo aktualnym, kiedy tak wielu Polaków wyjeżdża z kraju w poszukiwaniu lepszej rzeczywistości. „Czy lepiej tradycji rodzinnej niewolniczo się trzymać, czy też lepiej ją odrzucić i zostać Polakiem-światowcem?”. Jaka była wtedy odpowiedź?

– Różnie ludzie odpowiadali na to nasze pytanie. Ono było trochę prowokacyjne, bo byliśmy wtedy niejako pomiędzy dwoma brzegami. Nie można odrzucić swojej przeszłości: garbatej, złej, palącej, pięknej, gdyż się z niej rodzi, wyrasta. Z przeszłości wynika nasza tożsamość, którą trzeba pielęgnować i o którą trzeba dbać. Należy zawsze szukać w swojej przeszłości rzeczy, które się mogą przydać, a odrzucać to, co krępuje, co jest przeżyte. Należy unikać rzeczy, które są w pewnym sensie *de-modé*, nie tylko pod względem estetycznym, ale które rzeczywiście nie pozwalają się człowiekowi realizować i być człowiekiem współczesnym. Świat nie stoi w miejscu, ciągle nowe rzeczy wynikają z naszej przeszłości i konfrontują się na skutek ewolucji świata, w którym żyjemy i w nas samych. Uniwersalna recepta nie istnieje, trzeba zawsze szukać, na nowo stawiać pytania i konfrontować się z nimi, bo tylko w tym jest jakaś szansa na to, żeby się zdobyć na nowoczesność i nie zgubić swojej przeszłości. Uważam, że jak się odcina swoją przeszłość, to się nie ma przyszłości.

– Od połowy lat 70. datuje się okres współpracy Teatru 77 z teatrami zagranicznymi. Była to w ówczesnych realiach aktywność pionierska. Czy inspiracją tych działań był zamysł uwolnienia się w jakiś sposób od cenzury i poszerzenie obszaru wolności słowa czy jeszcze coś innego?

– Było bardzo wiele powodów, dla których postanowiliśmy pójść drogą nawiązywania współpracy, poszukiwania sprzymierzeńców za granicą. Interesowali nas sojusznicy funkcjonujący w innych tradycjach, w innych językach, w innych kulturach i w innych systemach politycznych. Jednym z powodów było to, że tu w Polsce w pewnym momencie zamknęła nam się droga i wyczerpał się język, którym operowaliśmy. Trochę za dużo w naszej twórczości było publicystyki, która się

zużyła, mimo że staraliśmy się nieustannie odświeżać swój język. W pewnym momencie wypowiedzieliśmy się już i przestaliśmy być potrzebni, bo cenzura mocno strzegła podstawowych tematów. Poczułem się w pewnym momencie jak w klatce. Nie można było przebić tego muru. Jaka była szansa? Taka, żeby znaleźć w świecie przyjaciół, z którymi można byłoby spróbować rozmontować od zewnątrz całą tę sytuację totalitaryzmu. Oczywiście nie tylko za pomocą teatru. Wszystkie sojusze ponad granicami kultur, ustroju, były Polsce potrzebne jak tlen do życia. Istotna była idea otwartości, która była realizowana w całym naszym ruchu teatralnym w rozmaitych aspektach. To była otwartość na tematy, na ludzi, na konwencje, ale też i na współpracę z innymi teatrami, wywodzącymi się z rozmaitych języków i kultur. To był jeden z ważniejszych powodów. Trzeba było szukać nowego pola działania, zmienić coś, znaleźć nowy sposób wyrazu i ludzi, którzy pomogliby zastukać do naszego zamkniętego świata z zewnątrz i opowiedzieć o Polsce inaczej ludziom w innych krajach. To było trudne, ale wielokrotnie nam się udawało realizować udane projekty międzynarodowe. Nie była to tylko kwestia ciekawości świata. To była metoda, aby dla naszych wypowiedzi szukać sojuszników nie tylko tutaj wśród widzów, ale też wyjść trochę na zewnątrz.

– Czy potrafi pan wyróżnić jeden z projektów międzynarodowych, który dał panu największą satysfakcję?

– Jest tego dużo, bo w ciągu całego mojego działania z Teatrem 77 udało się zrealizować 24 międzynarodowe projekty, choć nie wszystkie do końca. Sztandarowym projektem była *Droga do Delf*. Były dwa etapy tego projektu. Najpierw miał on wyglądać w ten sposób, że mieliśmy opłynąć Europę, dopłynąć do Grecji, przystawać w rozmaitych miejscach, tworząc specjalne wydarzenia społeczno-artystyczne. Potem te nasze doświadczenia przedstawić w Delfach, żeby tam na wspólnej manifestacji artystycznej zapytać o przyszłość, o swoje marzenia, o nadzieje dla Europy. Nie udało się z rozmaitych względów zrealizować tej drogi. Między innymi z powodów politycznych, w związku z tym potem szliśmy już łądem: z Danii udało nam się dojść do Ljubljany w Słowenii, tam stanęliśmy i skończył się drugi etap. Dumny jestem jednak z faktu, iż przystanek duński, niemiecki, polski, czeski, węgierski i słoweński udało nam się zrealizować. Przeszliśmy kawał drogi i prawie osiągnęliśmy metę, choć zabrakło i środków, i energii. Spotkało nas zbyt wiele przeszkód, bo funkcjonowała jeszcze Europa podzielona, były paszporty, granice i trzeba było używać wielu, rozmaitych sposobów na radzenie sobie w tych okolicznościach. Mimo wszystko podczas tych kilku przystanków zrealizowaliśmy wiele wspaniałych *eventów*, zdarzeń artystycznych wspaniałego teatru. Istnieją już dziesiątki publikacji na ten temat. Można by się chwalić i chwalić. Wymieniłem *Drogę do Delf*, ale to przecież tylko jeden z wielu projektów, jakie zrealizowaliśmy. Nie skończyliśmy projektu *Shrit In Shrit*. Zostaliśmy do niego zaproszeni przez Niemców. Innym zrealizowanym przez nas przedsięwzięciem tu w Łodzi były

Chocholy. Nie mam wśród wielu tych inicjatyw swego faworyta. Wszystko było ważne. Niektóre akcje miały większy rozmach, niektóre były skromniejsze, jak to w życiu, ale do wszystkich jestem przywiązany i uważam, że była to dla mnie bardzo ważna droga rozwoju. Był to również sposób pozyskiwania przyjaciół, partnerów do pracy, tworzenia międzynarodowej rodziny teatralnej. Udało mi się w pewnym momencie wokół Teatru 77 zgrupować około dwudziestu teatrów z całej Europy oraz wielu indywidualnych artystów, z którymi mogliśmy tworzyć rozmaite pomysły i inicjować przeróżne projekty.

– Teatr 77 organizował również parateatralne akcje w przestrzeni miejskiej. Akcja „Wypędzanie szczurów z miasta” była próbą zaangażowania lokalnej społeczności do działań na rzecz Łodzi. Z jakim spotkało się to oddźwiękiem?

– To była fantastyczna sprawa, która się zdarzyła na Piotrkowskiej. Pomyśleliśmy, żeby międzynarodowym działaniem objąć też i młodzież. Nie było tu dla nich specjalnie okazji do tego, żeby mogli się wypowiedzieć na temat miejsca, w którym żyją, okazji do wyrażenia swojej krytyki czy przedstawienia swoich marzeń na ten temat. Z myślą o młodych ludziach wymyśliłem manifestację „Wypędzanie szczurów z miasta”. W projekt zaangażowani się również performerzy z Czechosłowacji i bardzo znany rosyjski Teatr „Dieriewo”. Byli też przedstawiciele młodego pokolenia ze Szwajcarii, a pomagał nam prof. Wiesław Karolak, który jest znany z przeróżnych przedsięwzięć dla dzieci. Zbudowaliśmy łódź naprzeciwko Domu Handlowego „Central”. Budowaliśmy ją z młodymi ludźmi prawie przez cały tydzień. Miała „przepłynąć” ulicą Piotrkowską do placu Wolności. Po drodze zbierała „szczury”, które miały zostać spalone. Tymi „szczurami” były przede wszystkim: brud, narkotyki i inne brzydkie rzeczy. Wystawiliśmy taką księgę, gdzie uczestnicy akcji mogli przychodzić i wpisywać, co jest ich zdaniem „szczurem”, którego należy z miasta wypędzić. W tamtym czasie było w Łodzi bezнадziejnie pusto, szaro, niczego nie można było znaleźć w sklepach, a wokół otaczała nas straszna, smutna rzeczywistość. Podczas akcji nagle ta Łódź stała się kolorowa, wypełniła się tysiącami ludzi. Ogromny statek „przepłynął” przez miasto i spłonął na placu Wolności wraz ze „szczurami” na pokładzie. To była fantastyczna sprawa. Tydzień później pojechaliśmy z tym samym wydarzeniem do Pragi i tam udało nam się zrobić drugą edycję „Wypędzania szczurów z miasta”. Miałem jeszcze sporo propozycji dla młodych ludzi w postaci parateatralnych zdarzeń. Jak teraz to opowiadam i wspominam, to aż brakuje mi słów, żeby określić, co rzeczywiście się zdarzyło za sprawą naszych rozmaitych projektów. Naprawdę było barwnie. Szkoda mi tego czasu...

– Czy po zdaniu egzaminów aktorskich przez zespół doszło do przekształcenia się wartości, jakim teatr hołdował, pod wpływem zmiany statusu teatru amatorskiego na teatr profesjonalny?

– To był duży problem. Potknęliśmy się jako teatr o tę profesjonalizację. Najpierw był to przecież teatr, który nie grał „króla i królowej”, bo tam się nie grało postaci jak w normalnym dramacie. Koledzy aktorzy mieli jednak niespełniony apetyt, żeby zagrać coś, co się gra w tradycyjnym teatrze. W związku z egzaminem eksternistycznym na aktora dramatycznego przygotowaliśmy *Iwonę, księżniczkę Burgunda* Gombrowicza. Moim zdaniem niespecjalnie się do takich ról nadawali. Koledzy uznali, iż skoro potwierdzili już dyplomem, iż są aktorami, to mogliby podjąć się jakiejś typowo dramatycznej roli. Trzeba z tym było bardzo ostrożnie, bo można było się nagle znaleźć na rozdrożu. Wszystko to, co robiliśmy do tej pory, robiliśmy jako zespół. Potrafiłem korzystać z możliwości i rozmaitych umiejętności kolegów, znaliśmy się bardzo dobrze. Wiedziałem, jak ich w tę układankę ułożyć, ażeby spektakl stworzył udaną całość. Trzeba jednak przyznać, że takich talentów, ażeby grać wszystko, oni nie mieli i o to się wielu z nich boleśnie rozbiło. Zdobycie statusu aktora zawodowego nagle otworzyło im perspektywę, której nie potrafili zagospodarować z tym swoim dyplomem. To duża sztuka połączyć taki teatr, jak nasz, gdzie nie grało się postaci, ale idee i hasła, z teatrem w ujęciu tradycyjnym. Teatr 77 z pewnością nie był tradycyjny, ale żeby spełnić tęsknoty kolegów, zrobiliśmy kilka takich rzeczy, które były bliskie konwencji teatru tradycyjnego. To nie była droga, którą powinniśmy iść. Ja to wiedziałem i tu się z moimi kolegami trochę rozminęliśmy. W ten sposób powstały różne dramatyczne rozstania, a także spory. Nie było to zdrowe, że uzyskaliśmy ten status. Lepiej byłoby korzystać z umiejętności aktorów, którzy szli tą tradycyjną drogą najpierw poprzez szkołę teatralną. Wielu kolegów, takich jak Piotrek Krukowski, wielu profesjonalistów zapraszałem do pracy w naszym teatrze, bo to było właściwsze. Bo oni z kolei byli bardzo głodni takiej sztuki, jakiej wcześniej u siebie nie robili, tam bowiem grali „króla i królową”, my zaś inaczej stawialiśmy przed sobą sprawy i tematy, szukaliśmy dla nich odpowiedniej formy. Uznawaliśmy, że nie ma jednej utartej drogi i jednego klucza, ale należy znajdować dla różnych problemów, które braliśmy na warsztat, odpowiednią formę. To były konsekwencje tego, że nie mieliśmy własnego teatru z garderobami i sceną i to determinowało nas w poszukiwaniu innych rozwiązań żywej sceny. Tam, gdzie trzeba było grać na nosie widza, potrafiliśmy sobie z tym radzić, natomiast aktorzy, którzy przychodzili z teatru profesjonalnego mieli z tym kłopot, bo u nich zawsze istniał podział na scenę i widownię, istniała granica mniej czy bardziej wyczuwalna. Teatr 77 starał się tę granicę zatrzeć, staraliśmy się robić teatr, w którym możliwie jak najwięcej miejsca miałby człowiek przychodzący – widz. Chciałem, ażeby widz mógł przeżyć spektakl intensywniej, wziąć w nim udział i zapamiętać go na całe życie.

– *Czy od początku istnienia Teatr 77 działał w oparciu o jakiś manifest artystyczny lub skonkretyzowaną ideę, czy też program kształtował się z czasem wraz ze zdobywanymi doświadczeniami?*

– Wszystkiego nie da się wymyślić na wstępie. Ale od początku postawiliśmy na ideę otwartości. Polegała ona na tym, żeby widzowi tworzyć jak najwięcej okazji do tego, by to on uczestniczył w spektaklu. Żeby to nie było przedstawienie zamknięte dla niego, które tylko obejrzy i ewentualnie nagrodzi brawami. To była droga, która się rozwijała i dawała nowe możliwości, otwierała drugą perspektywę. Po *Retrospektywie* zaprosiliśmy do następnego przedstawienia grono ludzi, którzy chcieliby od samego początku tę kolejną wypowiedź formułować. Później przygotowałem list, w którym naszkicowałem z grubsza problemy i zwróciłem się do ludzi, żeby to oni rozwijali z nami tę inicjatywę. Dużo osób zareagowało, lecz nie powiodła się ta idea do końca, bo pojawiły się rozmaite przeszkody. Była to jednak najbardziej rozwinięta droga otwartości w stronę widza, ażeby wspólnie z nami zaczął od początku tworzyć następną wypowiedź. Uważałem, że teatr to forum nie tylko dla tych, którzy go tworzą, ale też dla ludzi, którzy przychodzą, ażeby zamanifestować swój stosunek do rozmaitych spraw, np. tradycji, historii Polski, do tego, co jest i co powinno się zdarzyć.

– *Mówił pan o działalności grupy nie jak o tradycyjnym teatrze. Nawet nazwał pan ją nie- teatrem. Dlaczego nie-teatr?*

– To było inaczej. W pewnym momencie ogłosiłem program „W stronę nie-teatru”. To o czym mówiłem wcześniej jest właśnie rozwinięciem tego hasła. Chciałem, żeby nasza działalność nie była tylko wypowiedzią artystyczną, ale żeby stawała się wyjściem w stronę samego życia. Moim zamiarem było zrealizowanie wypowiedzi, która nie kończy się w teatrze, ale przenosi się trochę dalej i żeby ludzie, którzy przeżyli coś podczas przedstawienia, nie zapomnieli o tym po wyjściu ze spektaklu, kiedy założą płaszcze i pójdą do domu, tylko kontynuowali to, co się zaczęło w teatrze. Celem było wezwanie do kontynuacji postawy czynnej, prowadzenie i rozwijanie dalszej dyskusji. Działalność Teatru 77 była więc tworzeniem przyczółków społeczeństwa obywatelskiego, wyjściem poza teatr, który nie tylko spełnia się w miejscu, w którym dzieje się przedstawienie, ale żyje dalej, a jego idee trwają w społeczeństwie. Pragnąłem, żeby ci ludzie podejmowali dyskusję w swoich miejscach zamieszkania, w swoich środowiskach, w swojej pracy, żeby przenosili naszą aktywność, pomagali nam czasami zorganizować coś nadzwyczajnego, jakąś akcję specjalną. Tworzyliśmy środowisko, które nie ograniczało się do samego teatru. To było też tworzenie pewnego rodzaju ruchu społecznego. Nie tworzyliśmy podziemi, ale w pewnym okresie był to obieg myśli niezależnej. Na tym właśnie nam zależało.

– *Czy sam uważał pan twórczość Teatru 77 za przejaw awangardy?*

– Toczy się duża dyskusja na temat tego, czym jest awangarda. Stale stawialiśmy przed sobą zadanie, które ściśle wiąże się z awangardą. Polegało

ono na szukaniu wciąż świeżych sposobów na komunikat, który ma się do przekazania ludziom. Chodziło o opieranie się nie tylko na tych pewnych, utartych sposobach, którymi posługuje się teatr, ale szukanie dla niego stale nowych form, nowych dróg, czyli dla każdego tematu jakiegoś nowego sposobu wyrazu. Język, którym mówiliśmy o sprawach mocno już zużytych przez propagandę i media, nadal był świeży. To miał być sposób na zainteresowanie ludzi pewnymi kwestiami, jednocześnie nie nużąc ich. Było to poszukiwanie nowego języka, tworzenie nowego obrazu. W tym aspekcie być może byliśmy awangardowi i faktycznie często tak o nas mówiono. Jednak sztuka dla samej sztuki to – krótko mówiąc – nie jest dla mnie interes, bo tego nie można powiesić jako główny sztandar.

– Na kiedy, zdaniem pana jako twórcy i animatora, przypadał najintensywniejszy, najbardziej owocny okres działalności Teatru 77?

– To była chyba sinusoida.

– Wzlotów i upadków?

– Tak. Były to okresy bardziej i mniej intensywne. Można by powiedzieć, że *Retrospektywa* była momentem bardzo wyraźnym. Najpierw było *Koło* czy *Tryptyk*, potem *Pasja II*, następnie *Retrospektywa*. Był to rzeczywiście taki tryptyk. Intensywnie było również, kiedy jeździliśmy dużo po Europie, graliśmy na bardzo poważnych festiwalach światowych i odnosiliśmy spore sukcesy. Wtedy zaczęli zgłaszać się do nas ludzie z prośbą o to, żeby przyjąć ich na staże. Był to czas, kiedy można było z tego teatru rozwinąć duży ośrodek. To była niezwykła szansa. Zdobyliśmy sobie naprawdę poważne miejsce w świecie teatralnym i gdyby nam chciano wtedy pomóc znaleźć właściwe warunki – odpowiednią salę i trochę pieniędzy oraz wspomóc w sensie medialnym – to byśmy się mocno rozwinęli. To był etap zaprzepaszczony przez władze miasta. Niestety Łódź nie miała słuchu na Teatr 77 i w ogóle na kulturę. Niejeden raz zaprzepaszczono nam szanse. Następnym wyrazistym etapem naszej działalności był moment, kiedy zdobyliśmy główną nagrodę w Edynburgu, gdzie odbywał się światowy festiwal. To była bardzo poważna nagroda, którą miasto zupełnie zlekceważyło. Przyjechaliśmy z głównym wyróżnieniem z Edynburga i okazało się, że zostaliśmy w międzyczasie rozwiązani jako teatr przez władze miasta. Miasto nigdy nie udzieliło mi promocji, czy jakiegokolwiek poparcia. Potem był znowu festiwal, który tworzyliśmy w ostatnich latach, festiwal „Ziemi Obiecanej”. To też była szansa. Zebrało się wokół tego projektu kilkanaście zespołów, które z nami kooperowały. Teatr 77 stał się światowym miejscem. Już zaczynało się o nas mówić w Europie, ludzie z różnych stron sami zaczęli się zgłaszać. Niestety, znowu się nie udało, bo ówczesny wiceprezydent nie

dał nam pieniędzy. Ja stale się kłóciłem z władzami tego miasta i dlatego być może... nie byłem „pupilem”. Tak to szło. Starałem nie dać się zgubić, zagadać, zaczesać, lecz nie była to łatwa droga i myślę, że gdybym miał nieco czulsze miejsce na ziemi, miasto z bardziej wrażliwymi władzami i więcej szczęścia, to ten teatr byłby wielką, mocną placówką. A tak to można tylko powiedzieć o tym „co, by było, gdyby...”.

– Przeszedł pan do historii łódzkiej kultury jako „ojciec” Teatru 77. Z której inicjatywy artystycznej tego „ojcostwa” jest pan najbardziej dumny?

– Mam sentyment do całości. Długo moim ukochanym przedstawieniem było *Koło czy Tryptyk*. Ono nas zresztą trochę zac zadziło, dlatego, że ukazaliśmy tam taką ideę, w której od pojedynczego sumienia zależy obraz świata. Chcieliśmy przekonać ludzi, że nie jest tak, że nic od nas nie zależy, dlatego nie wolno kibicować, a trzeba być aktywnym. Jest to kawałek odpowiedzialności za świat, w którym żyjemy. Kierowaliśmy się taką ideą przez następne lata, aż doprowadziliśmy do jakiegoś błędu. Przeoczyłem, że w jakimś momencie świat już nie zależy od pojedynczego sumienia. A ja uparcie dalej się w to zapędzałem, wierząc, że jednak od nas zależy tak wiele. Oczywiście nigdy nie jest tak, że zupełnie na nic nie mamy wpływu. Nigdy jednak nie wiadomo, na jak wiele. Mnie to zaprowadziło w ślepą uliczkę. Byłem surowy w sądzeniu rzeczywistości, ale nie byłem dość przenikliwy w osądzie swoich własnych poczynań, dróg, którymi szliśmy. Zapędziłem się za daleko, wtedy, kiedy nie było to już możliwe. Kiedy był Radom, Ursus, ja jeszcze myślałem, że jest to reformowalne, że od jednostki ludzkiej coś jeszcze zależy. Był to monopol, który trzeba było rozbić, gdyż on sam nie miał woli rezygnacji choćby z części swojej władzy totalitarnej. Stanowiło to jeden z poważnych błędów, jakie popełniłem w kierowaniu tym zespołem.

*Rozmawiała: Magdalena Żeno
– studentka polonistyki UŁ*

Zdzisław Hejduk ur. w 1941 r. w Gajkowicach, ukończył Pedagogikę Kultury na Uniwersytecie Łódzkim. Współtwórca Teatru 77, grupy teatralnej wywodzącej się z ruchu niezależnych scen studenckich. Kierował grupą od samego jej powstania (1969 r.) aż do roku 2002. Razem z Ryszardem Bigosińskim tworzył spektakle stanowiące pokoleniowy manifest. Pierwszym głośnym osiągnięciem było widowisko grane w pomieszczeniach Rady Okręgowej ZSP, przy Piotrkowskiej 77. Spektakl *Koło czy Tryptyk* określał charakter grupy artystycznej jako teatru zaangażowanego. Następne przedstawienia *Pasja II* i *Retrospektywa* potwierdziły to nastawienie, przynosząc Hejdukowi główne nagrody na Łódzkich Spotkaniach Teatralnych (1971, 1972 i 1973 r.). Zostały też zaprezentowane na najważniejszych europejskich festiwalach teatralnych, takich jak: La Biennale di Venezia, festiwale w Nancy, Sztokholmie, Wrocławiu (Festiwal Dramaturgii Polskiej). Teatr 77 przedstawiał swoją twórczość również w Belgii, Brazylii, Jugosławii, Hiszpanii, Szwecji i na Węgrzech. Hejduk inicjował wiele projektów międzynarodowych, co było działalnością pionierską w ówczesnych realiach politycznych oraz wynikiem dużej odwagi autora. Powstawały kolejne spektakle, np. *Skrzyżowanie* (wspólnie ze sztokholmskim Teater 9), a także duże projekty festiwalowe realizowane w szerszym gronie (Project „Hope”). W roku 1976 nawiązał współpracę z Międzynarodową Federacją Teatru Otwartego (IFIT). Jej efektem były m.in. spektakle *Wiosna Ludów* z „Divadlem na Provazku” z Brna w 1979 r., a w 1983 r. spektakl *Labirynt świata i raj serca* (z odniesieniem do rozbioru Polski w Jalcie). W 1979 r. zespół zdał aktorski egzamin eksternistyczny, osiągając status sceny zawodowej. W latach 90. grupa Hejduka przyjmuje nazwę „Ośrodek Inicjatyw Artystycznych TEATR 77”. Dużym sukcesem było wyreżyserowanie spektaklu *Obsługiwałem angielskiego króla* wg Bohumila Hrabala (1992) wyróżnionego Fringe First na festiwalu w Edynburgu, a także *Ja, Feuerbach* Tankreda Dorsta (1992), pokazywanego m.in. na Festiwalu w Edynburgu (1993) i Międzynarodowym Festiwalu Sztuk Scenicznych w Sao Paulo i Kurtybie (FIAC, 1995).

13 grudnia 1981 roku, mimo wprowadzenia stanu wojennego, odbyła się w teatrze premiera spektaklu *Który skrzywdziłeś* wg Czesława Miłosza. Zdzisław Hejduk inwigilowany przez SB wielokrotnie poddawany był przesłuchaniom. Za spektakl *Labirynt świata...* cofnięto mu w 1983 r. paszport. Obecnie przebywa na emeryturze.

Czyste intencje

Wypisy z historii Teatru 77

Teatry są jak ludzie. Rodzą się nie przypadkowo, ale z porywu serca. Potrzebę uczestnictwa w świecie manifestują głośno i wyraziście. Przebojem budują „pozycję na rynku”. Potem przeżywają wznioły i upadki, uczą się, dojrzewają, o coś im chodzi.

W końcu cichną – wyczerpane trudem zmieniania rzeczywistości – w poczuciu spełnienia pomieszanego z niespełnieniem.

Właśnie ukazała się w bibliotece „Tygla” ciekawa i głęboko osobista książka Zdzisława Hejduka pt. *Moja podróż z Teatrem 77* opisująca skomplikowane losy tej łódzkiej sceny (najpierw studenckiej, a potem zawodowej). Nie zamierzam pisać komentarza do tej pracy. Hejduk był współzałożycielem Teatru 77 (w 1969 r.), autorem (lub współautorem) najważniejszych spektakli i projektów, dyrektorem – od pierwszych chwil aż prawie do samego końca istnienia teatru i kształtował linię programową w kolejnych jego mutacjach organizacyjnych. To wszystko w dramatyczny sposób przerwała na początku 2003 roku ciężka choroba. Poczucie utraty (i podskórna tęsknota za kontynuacją dzieła) w przejmujący sposób odciska się w książce. Dobrze, że jej ukazanie się „przedłuża” w pewnym sensie istnienie Teatru 77 – w wizji i kształcie wykreowanym przez Hejduka. Autor analizuje dzieje teatru przez pryzmat własnej historii i własnej ewolucji duchowej. Czasem pozwala dochodzić do głosu zranieniom, kiedy indziej idealizuje.

Ale inaczej się nie da. Pierwsza rada, jaką można wyczytać w najlichszych nawet podręcznikach „sztuki pisarskiej”, brzmi: *Pisz tylko o tym, na czym się znasz, albo co sam przeżyłeś*. Robi tak Hejduk i ja też tak postąpię. Jeśli chodzi o mnie – spędziłem w Teatrze 77 prawie 16 bardzo intensywnych lat (wiosna 1972–lato 1988) i jest to nieco mniej, niż połowa całego okresu istnienia teatru. Była to jedna z najważniejszych szkół życia. Wyszedłem z niej ukształtowany, choć dzisiaj wiele bym dał, by to i tamto poprawić. Trudno będzie mi znaleźć chłodny dystans.

W dziejach Teatru 77 – tak jak w biografiiach ludzi – można wyodrębnić kilka okresów, które dość ściśle odnoszą się do wydarzeń politycznych w Polsce ostatnich trzech dekad XX wieku. Kilka lat opresyjnych udręk stanu wojennego było okresem, który odcisnął się najsilniej w moim życiu. Od tego zacznę...

Któregoś z ostatnich dni sierpnia 1982 roku, wkroczyłem na pokład białego żaglowca „Af Chapman” zacumowanego u brzegów wysepki Skepsholmen w centrum Sztokholmu. Znaleźliśmy się tam we trójkę: oficjalna delegacja Teatru 77, zaledwie mały odprysk zespołu, goście, „hieny festiwalowe” – jak sami siebie pieszczotliwie nazywaliśmy. Po trudach wypraszenia paszportów, szczęśliwie dla nas przetrzymywanych w zapomnianej „pagartowskiej” szufladzie (zamiast w wojewódzkiej „Paszporciarni” MSW), po podróży z Warszawy do Świnoujścia (w tłoku na stojąco), po nocnym rejsie promem do Ystad – w towarzystwie jedynie czterech kierowców TIR-ów i absurdalnie bezrobotnej załogi, po cudownej podróży (*ett wunderbara resa*) expresem z Malmö do stolicy Szwecji – byliśmy wreszcie na miejscu: delegacja Teatru 77 na festiwalu teatralnym Scensommar'82.

Prosto z pociągu nasz stary, wypróbowany przyjaciel Anders zabrał nas na przedziwny happening zrealizowany przez zespół „L'Etoile du Nord”. Była to brawurowa satyra na Związek Sowiecki, grana w piwnicy wielkiego czynszowego domu, gdzie scenografię stanowiły gwiazdociotki wyświetlane ze starego epidiaskopu na obdrapany sufit, a aktorzy w mundurach ruskich żołdaków krzyczyli na nas: *Bystrieje! Bystrieje!*, przeganiając z sali do sali. Handlarz o wyglądzie gruzińskiego amanta konspiracyjnie częstował wymiętymi papierosami: *Prawdziwe albańskie* – szeptał, podczas gdy z głośnika rozbrzmiewały meldunki Gagarina z jego lotu wokół Ziemi.

Wydawało nam się, że śnimy. Zaledwie wczoraj rano Warszawa: kolejki, przysięgani ludzie, niebieskie milicyjne osinobusy, krzyże z kwiatów przed kościołami, utyskiwania w tramwajach i załatwianie irracjonalnych formalności wyjazdowych – do ostatniej chwili... Tutaj: czyste szaleństwo teatralne, wariactwa na temat podzielonego świata – dziwnie jednak przejmujące i patetyczne.

A więc leżeliśmy na nagrzanym pokładzie żaglowca. Byliśmy tu już drugi raz. Poprzednio przed prawie trzema laty, też na festiwalu, ale wtedy jako aktorzy – grający w spektaklach *Skrzyżowanie* i *Wiosna Ludów*, które były koprodukcjami ze szwedzkim Teater 9 i czeskim Divadlo na Provazku. Teraz, poza obowiązkami „hien festiwalowych”, nie mieliśmy żadnych innych. Deski pokładu przyjemnie oddawały ciepło. Nikt nas nie wyganiał, ani nie pytał, co tu robimy. Czuliśmy się, jak Curzio Malaparte, włoski korespondent wojenny w salonach księcia Folke Bernadotte. Albo jak Krzysztof Kamil Baczyński w gościnie u Jarosława Iwaszkiewicza w Stawiskach. Za sobą mieliśmy wzgórze parkowe, gdzie wśród drzew i kolorowych rzeźb pokrzykiwały dzieci. Przed sobą, przez szerokość fiordu, widzieliśmy Zamek Królewski Wazów piękny surowym dostojeństwem. U jego stóp, pośród turystów, defilowała orkiestra wojskowa: figurka bębniasty uderzała w *gran cassa*. Dźwięk niesiony po wodzie docierał tu z opóźnieniem i głuche „bum!” rozlegało się na naszym żaglowcu między jednym, a drugim ruchem ręki muzyka. Kiedy orkiestra zniknęła w bramie prowadzącej na wewnętrzny dziedziniec, z przystani po przeciwnej stronie zatoki, jakby na umówiony znak, odpłynął biały statek wycieczkowy do skansenu w Djurgarden, przecinając granatową wodę. W oddali, za

wodą, wznosiły się zbocza dzielnicy południowej: spadziste dachy z czerwonej dachówki powodowały wrażenie przytulności i bezpieczeństwa, potęgowane przez krzątanie pojazdów i ludzi, która wskutek oddalenia przebiegała w całkowitej ciszy.

Wszystko działało się jak w dobrym teatrze, jak w najlepszych spektaklach Teatru 77: we właściwym czasie i miejscu zdarzały się odpowiednie sytuacje, zaś reżyseria była najlepsza z możliwych, bo niezauważalna. Szwecja pokazywała swoje najlepsze oblicze, ale po cichu przygotowywała się (o czym wtedy jeszcze nikt nie wiedział) do triumfu politycznej poprawności. Piękny żaglowiec „Af Chapman” (nazwany od nazwiska wielkiego żeglarza brytyjskiego) przypominał mi nasz kraj: dożywał swoich dni przycumowany na stałe do nadbrzeża, pełniąc funkcję muzeum, hotelu i stołówki jednocześnie. *Co ja tu robię, w tej oazie normalności?* – dziwiłem się, przybysz z defaworyzowanego kraju, opętany (podobnie jak moi koledzy) idee fixe jego naprawiania.

Podobnie, jak cały ruch kultury studenckiej, do którego należał, Teatr 77 wyrósł z ducha protestów 1968 r., w których uczestniczyli jego założyciele. Rozpoczął działalność w siedzibie Rady Okręgowej ZSP przy ul. Piotrkowskiej 77, mając za pierwszą scenę Klub „Siódemki”. Założycielami byli: Zdzisław Hejduk i Ryszard Bigosiński. W początkowym okresie wpływ na kształt artystyczny wywarli też: Andrzej Czerny, Bogumił Popow, Andrzej Bibel, Jerzy Moniak i Andrzej Podgórski. Zrzeszeniu Studentów Polskich, dodano później, na fali jedynie słusznej linii, epitet: Socjalistyczne. Ale za zgodą „reformatorskiego skrzydła partii” studenckiej kulturze udawało się jakoś „wychylać” z ram ówczesnej propagandy w stronę linii mniej dogmatycznej. Oczywiście było to w dużym stopniu kontrolowane, studenckie zespoły musiały np. przez cały czas borykać się z nasylanymi (w charakterze sympatyków albo stażystów) pracownikami Spółdzielni „Ucho”. Jednak wydaje się, że trzeba ten okres (a szczególnie „parasol” ZSP w pierwszej połowie lat 70. XX w.) ocenić jako „odwilżowy”, próbujący brać pod ochronę kontrowersyjne – jak na tamte czasy – zjawiska artystyczne.

To właśnie przy Piotrkowskiej 77 mieściło się biuro Łódzkich Spotkań Teatralnych, na które w grudniu przyjeżdżały z nowatorskimi, dysydenckimi inscenizacjami zespoły z całej Polski, m.in.: Teatr Ósmego Dnia, „Kalambur”, Teatr „Stu”, „Pleonazmus”... Podczas ŁST miały też swoje premiery najważniejsze spektakle Teatru 77.

Po krótkim okresie „wprawek” przełomową, na wskroś nowatorską inscenizacją stało się *Koło czy tryptyk* (1971). Spektakl rozgrywał się w kilku pomieszczeniach Rady Okręgowej, a widzowie byli niemal jego współtwórcami. W pierwszej części uczestniczyli w zaimprovizowanej konferencji prasowej (mogąc zadawać pytania), w drugiej – w rozbuchanym polskim bankiecie, a na zakończenie – w ceremonii, która – jak napisał Konstanty Puzyna – była *rodzajem zobowiązania*. Wiadomo, że Polak, podejmując zobowiązanie wobec socjalistycznej Ojczyzny, narażał się na zawód i rozczarowanie, dlatego drugą ważną inscenizacją Teatru 77 była *Pasja II* (1972). Piszę o tym wszystkim obszernie i wnikliwie Zdzisław Hejduk, więc tylko wspomnę, że w *Pasji II* chodziło o postawienie fundamentalnego pytania: Jak dalece potrafimy żyć ideą i dla idei?



historia

Wtedy w 1972 r. takie dylematy nikogo nie dziwiły. W *Pasji II* skonfrontowano wysmakowaną, pantomimiczną Drogę Krzyżową (zakończoną „prze-handlowaniem” chusty Weroniki) z patetyczną sceną partyjnej *Ostatniej Wieczery* (pozornie zmierzającej do sprawiedliwego podziału wspólnego tortu, a w istocie – do jego rozkradzenia). Publicystyczne pytanie, które padło w 1971 r. (*Koło czy Tryptyk?* – czyli: Czy powojenna historia Polski jest błędnym kołem, czy zamkniętym już tryptykiem społecznych protestów) teraz uzyskało filozoficzne pogłębienie. Odpowiedź miała przynieść za rok *Retrospektywa* (1973).

I znów jej akcja rozgrywała się w całym budynku przy Piotrkowskiej 77 – jak wysoki i szeroki. Wspominam o tym, bo Teatr 77 był „wynalazcą” wielu nowatorskich form emocjonalnego oddziaływania na widza – o czym się często zapomina, akcentując jego „publicystyczność” i względną surowość działań aktorskich (przynajmniej w okresie, który teraz opisuję). W rzeczywistości Teatr 77 w sposób niezwykle pomysłowy i uczciwy (nie manipulatorski) otwierał teatr na uczestnictwo w nim widzów.

Retrospektywa rozpoczynała się pytaniem o Polskę i jej historię: Czy jest skarłała i przeklęta, czy bohaterska i romantyczna? Punktem wyjścia był fragment *Dzienników Gombrowicza*, który (odbity na powielaczu) otrzymywał każdy widz kilka dni przed spektaklem. Wedle wyrażonego przez siebie stosunku do konkluzji Gombrowicza

widz wybierał jedno z „rozgałęzień” spektaklu (i jedną z dróg przez budynek). Na zakończenie wszyscy schodzili do wspólnej sali i oglądali polską retrospektywę – od II wojny do współczesności, zakończoną wielkim targowiskiem daremności i pychy.

Pasja II i Retrospektywa były fetowane na najpoważniejszych festiwalach europejskich (La Biennale di Venezia, Nancy, Wrocław). Najważniejsi ówczesni krytycy piali komplementy w głównych zachodnich czasopismach. Mimo to, zespół Teatru 77 nie stał się ofiarą autokreacji. Nie udawał, że jest czymś, czym nie jest. Jeżeli pozwalał sobie na cynizm wobec historii, czy wobec bliźnich, równie okrutny bywał też wobec siebie.

Teatr i aktor potrzebują sukcesów. Kiedy ich w późniejszym okresie nie było, potrafiliśmy cieszyć się sukcesami przyjaciół (Teatr Ósmego Dnia, Divadlo na Provazku) i z kontaktów z nimi czerpać radość. Gdy zdarzył nam się pobyt na jakimś trzeciorzędnym festiwalu i w festiwalowym druku czytaliśmy listę naszych sukcesów (mocno przesadzonych) – śmialiśmy się z określeń typu: „weltberühmte”. *Światowe sławy!* – ironizowaliśmy. „Weltberühmte” stało się na czas jakiś naszą „marką”, hasłem wywoławczym. Gdy niezbyt zamożny mecenas, umieścił nas podczas festiwalu w zamożnej Bazylei, w marnym schronisku młodzieżowym, powtarzaliśmy to „weltberühmte” bez przerwy... aż przeniósł nas do lepszego lokum.





W latach 1976–1981 wiodło się nam względnie gorzej, niż przedtem. Waga pytań i artystyczna dojrzałość *Pasji II* i *Retrospektywy*, zawyżając poprzeczkę, wprowadziły pewną dezorientację. Co robić dalej? Być może „reformatorskie skrzydła” zaczęły domagać się od teatru mniej kontrowersyjnych scen finałowych. Równocześnie pojawiła się tęsknota za własną siedzibą i choćby kilkoma etacikami dla najbardziej zaangażowanych członków zespołu. Hejduk, zręcznie lawirując „pomiędzy Scyllą kontestacji, a Charybdą stabilizacji”, postanowił wyprowadzać Teatr 77 na wody międzynarodowych projektów, widząc w nich gwarancje bezpieczeństwa i względnej niezależności.

Zespół, w sposób twórczy i coraz bardziej dojrzały, wspólnie kształtował swe poglądy, przekonania artystyczne i ideowe. Oddziałując na siebie wzajemnie, nasiąkaliśmy czymś intensywnym (klimatem moralnym, patriotyzmem, etyką zawodową), czymś, co pozwala jeszcze dzisiaj odwoływać się do tej szkoły życia. Na przełomie lat 70. i 80. XX w. teatralna „praca u podstaw” i świadomość wsparcia przez przyjaciół z zagranicy pozwoliły nam w stosunkowo dobrej kondycji przeżyć stagnację i dogorywanie państwa policyjnego po stanie wojennym. Cementowała się też nasza przyjaźń.

Jednocześnie dobrym pociągnięciem Hejduka okazało się oddanie kurateli nad kolejnymi produkcjami Teatru 77 reżyserom z zewnątrz. Dzięki twórcom, takim jak m.in.: Peter Scherhauser (*Labirynt świata i raj serca*), Piotr Krukowski (*Iwona księżniczka Burgunda*, *Na pełnym morzu*), Andrzej Strzelecki (*Clowni*, *Kazanie*) zespół

wzbogacał się warsztatowo i intelektualnie, mogąc później pomyślnie złożyć egzaminy aktorskie. Z tych doświadczeń niektórzy z nas czerpią do dzisiaj.

Latem 1988 roku spora grupa aktorów odeszła z Teatru 77. Ja wycofałem się na z góry upatrzone pozycje (krawiectwo lekkie i dziecięce). Byłem przekonany, że już nigdy nie wrócę ani do teatru, ani w ogóle do „kultury”. Z tą świadomością czułem się dość dobrze, ale do takiej decyzji trzeba było dojrzeć.

W 1980 r. i na początku 1981 roku Teatr 77 pracował nad zainicjowanym przez siebie projektem *Razem (Together)*. Inspiracją miała być antyutopia Jana Amosa Komenskigo *Labirynt świata i raj serca*, ale choć cały czas powoływano się na nią, w końcu przy realizacji nic z tego nie zostało. Divadlo na Provazku z Brna, które zaproponowało *Labirynt...*, nie mogło wziąć udziału w warsztacie. Przyjechał za to niespodziewanie The Living Theater. Mieszkaliśmy i pracowaliśmy w starym zamku Rocca Brivio, który utrzymany był w przedziwnym klasycystyczno-imperialnym stylu (o ile taki styl w ogóle istnieje) i trudno było orzec, czy ponure gmaszysko pochodzi z XVIII w., czy z początków XX stulecia. Położony był kilka kilometrów od Melegnano, które jest satelickim miasteczkiem wielkiego Mediolanu. Nocą do pokoiów nie docierał żaden powiew wiatru – w obawie przed komarami zamykano okiennice. Zamek, co tu ukrywać, po prostu się rozpadał i kiedy Julian Beck, lub Judith Malina, mieszkający piętro wyżej, szli do łazienki, na głowy, łóżka i bagaże „weltberühmte” syłał się piasek z sufitowych sztukaterii. W nocy brzmiało to tak, jakby myszy buszowały wśród naszych plastikowych toreb z bezcennymi w 1981 r. zakupami (szampony, mydła, czekolady).

W restauracji „Rita” oglądaliśmy reportaże telewizji RAI Uno z Polski: pomazane czerwoną farbą groby rosyjskich żołnierzy. Ludzie w białych koszulkach z napisami „Solidarność” cierpliwie zmywali farbę. Stan wojenny wisiał w powietrzu. Choć mało kto go jeszcze przeczuwał, sens prowokacji nie pozostawiał złudzeń.

Teatr zajmował mało miejsca w naszych rozmowach, nie było nastroju. Nie tylko z powodu telewizyjnych migawek. Całymi dniami trwały próby projektu *Together*. Wszyscy mieli osobne wizje. Dawał się we znaki brak precyzyjnych uzgodnień treściowych i spójnej wizji inscenizacyjnej. Odkładała się irytacja wywołana niedostatkami organizacji i ogólną atmosferą roztargnienia.

Ale nam, „hienom festiwalowym”, rezydującym na zamkowym dziedzińcu pod palmą, niespecjalnie to przeszkadzało. Życie towarzyskie kwitło. Z rana obserwowaliśmy, jak przy klombie begonii Stephen z Living Theater, niczym emerytowany indyjski guru, wita się po pogańsku z wschodzącym słońcem. Obok aktorzy z Den Blaa Hest (Dania) zaczęli trening sceny wchodzenia na krzesła. Szwedzi z Teater 9 biegali po dziedzińcu, imitując jazdę samochodem. Członkowie Comuny Baires (Mediolan) z przesadnym fanatyzmem ćwiczyli scenę tortur – swój ulubiony motyw. Dziewczyna przyjmowała kolejno, solidny policzek bez zmrużenia oka. Opodał koleżanki w białych prześcieradłach, z wiankami na głowach, powtarzały korowód weselny. Nasz muzyk – naszym zmęczony faun – przygrywał im na harmonijce ustnej.



Czasami po dziedzińcu przemknął Julian Beck. Trącaliśmy się łokciami. *Idzie szef* – mówiliśmy szeptem. Był nadal szefem całego tego bałaganu zwanego teatrem otwartym. Ale, gdzie są te tłumy wyznawców, które kiedyś ciągnęły za nim z festiwalu na festiwal, jak markietanki za wojskiem? Co czuje zespół, który z pozycji wręcz prawodawcy ruchu, spada do rangi rezydenta teatru Comuna Baires i uczestniczy w baraszkowaniu nieznanych sobie grup: Teatru 77, czy HURKA...? Dyskretnie obserwowałem jego twarz. Ciekawe, ilu kulturalnych żurnalistów rzuciło się ze skwapliwym piórem, by, z góry licząc na efekt, opisać tę przedziwną fizjonomię. Porównania nasuwały się same. Wyglądał jak stary czujny ptak – przywódca zagrożonego stada, wiecznie wypatrujący żeru. Był jednym z tych starych mężczyzn, których biografia odciska się na wychudzonych, umęczonych twarzach, jak innym odkłada się w tkance tłuszczowej i zło-gach wątrobowych. Był biednym, zepsutym, świętym, starym człowiekiem. Podobnie, jak tylu innych zachodnich kontestatorów z roku 1968, tak i on zasługiwał na litość i lepszy los – chociaż wiele osób wyprowadził na intelektualne i moralne manowce.

Nie wiedziałem jeszcze wtedy, że moim powiernikiem już do końca życia pozostanie zacumowany na stałe, w centrum Sztokholmu, żaglowiec, który jest symbolem i powiernikiem wszystkich Teatrów 77 na całym świecie, teatrów, które zasłużyły na lepszy los, niż ten, jaki ich w końcu spotkał...

To ten żaglowiec nauczył nas – jakkolwiek głupio i pretensjonalnie to zabrzmie – że twórczość powinna być aktem bezinteresownej miłości, skierowanej ku odbiorcy, że żadna działalność artystyczna nie jest aż tak ważna, by warto było dla niej zdradzić człowieka, Ojczyznę, albo (nawet) samego siebie, że kiedy się chce wpływać na emocje i odczucia widzów, należy to czynić z wielką delikatnością, by nie dopuścić się manipulacji, że kiedy coś się kończy i wypala, należy odejść – a kiedy się odchodzi, powinno się to zrobić w ciszy i zgodzie. Dziś, w świecie Dzikich Pól, jest to wiedza, w gruncie rzeczy, bezużyteczna. Gdy brak skrupułów waży więcej, niż solidarność.

Ale... wbrew wszystkiemu tacy byliśmy, tacy staraliśmy się być, żyjąc na wielkim oceanie czasu, który tak dzielnie przemierzał nasz Teatr 77.

Tomasz Bieszczad
– dyrektor Akademickiego Ośrodka Inicjatyw Artystycznych

Nie tylko miąższ z pestkami

Studencki Teatr Satyry „Cytryna”

Lecz oprócz swej pracy i oprócz nauki

Miej czas dla kultury, rozrywki i sztuki

Godziny, godziny...¹

(Piosenka z programu STS „Cytryna” pt. *Piegowaty dzień*)

historia

Każdy łodzianin zna mieszczące się w bramie przy ulicy Zachodniej kino „Cytryna”. Mała, kameralna sala, często osobliwy repertuar i surowe wnętrze wyróżnia je spośród innych kin. Ale „Cytryna” jest jedna. Każdy kto tam był, pamięta wystrój – w kawiarni wiszące lampy w kształcie cytryny, na blatach stołów namalowany przekrój cytrusa. W samej sali kinowej nad głowami widowni zawieszono „dorodną” żółtą cytrynę. Na tym jednak kult tego owocu się nie kończy. Wystarczy przyjść do kina z cytrusem w dłoni, by dostać tańszy bilet. Kinomani lubią ten specyficzny wystrój i panujące tam zwyczaje, chętnie też ubierają się na żółto, by móc obejrzeć seans po niższej cenie. Czy jednak publiczność jest świadoma tradycji, z której wywodzi się kino? Skąd tak naprawdę wzięła się nazwa i co się za nią kryje?

Kino jest spuścizną po Studenckim Teatrze Satyry „Cytryna”, utworzonym przez studentów Akademii Medycznej w Łodzi. Trudno jest jednoznacznie określić lata działalności „Cytryny”. Z jednej strony w roku 1965 obchodzono jubileusz 5-lecia pracy artystycznej grupy studentów, z drugiej zaś – 20 lat później – w roku 1985 odbył się Zjazd z okazji 30-lecia istnienia STS „Cytryna” (1953–1983). Na pierwszy rzut oka widać więc spore rozbieżności czasowe. Aby uporządkować daty i stworzyć pewną chronologię działalności teatru, warto wyróżnić trzy okresy. Były to najpierw lata 1953–1959, potem 1960–1971 oraz okres 1972–1989. W każdym z tych etapów następowała całkowita lub prawie całkowita wymiana członków zespołu, a co za tym idzie, pojawiał się nowy sposób pracy i odmienne podejście do teatru.

Młodzi medycy, którzy dołączyli do zespołu w roku 1960, uważali się za założycieli grupy. Nie byli jednak świadomi tradycji, z jakiej się wywodzą. Dopiero w 1965 roku Jacek Konopka wystosował list (zamieszczony w „Dzienniku Łódzkim”), w którym wyjaśnił, iż obecni „cytryniarze” znacznie odmłodzili teatr, a obchodzenie w tym roku 5-lecia sceny jest wprowadzaniem publiczności w błąd. Dla niego – jako założyciela i pierwszego kierownika – „Cytryna” miała już ponad dziesięć lat.

Od razu trzeba także zaznaczyć, iż jedynie umownie przyjmuje się rok 1989 za datę zakończenia działalności teatru (choć tak naprawdę jedynym źródłem poda-

jącym datę zakończenia funkcjonowania grupy jest strona internetowa kina „Cytryna”). W rzeczywistości proces ten postępował w sposób płynny. „Cytryna” z biegiem lat coraz rzadziej prezentowała nowe przedstawienia, aż w końcu całkiem zaniechała pracy nad kolejnymi spektaklami.

Etap I: 1953–1959 – Narodziny

Jak podaje Jacek Konopka – pierwszy kierownik teatru – już zimą 1952 roku wśród studentów Akademii Medycznej pojawił się pomysł zorganizowania grupy satyrycznej. Wtedy to dwóch przyszłych lekarzy: Maciej Mackiewicz oraz Leszek Zyner zwróciło się z propozycją współpracy do Konopki – wówczas studenta II roku. Następnie poproszono dyrektora administracyjnego uczelni o pomoc w znalezieniu odpowiedniej dla prób i przedstawień sali i utworzenie etatu dla reżysera. Zespół otrzymał wtedy lokum przy ulicy Kilińskiego 124. Sala ta mogła pomieścić nawet do 300 widzów. Stanowisko reżysera zaproponowano Jerzemu Ćwiklińskiemu – aktorowi Teatru im. Jaracza. Grupa przyjęła nazwę „Cytryna” w 1956 roku. Istnieje kilka wersji historii nadania teatrowi takiej właśnie nazwy. Sam Konopka, podaje iż na pomysł wpadł Ćwikliński, tworząc metaforę kwaśnego humoru. Z kolei Zdzisław Kłapciński – autor książki o Teatrze „Cytryna” – twierdzi, że wywodzi się ona z piosenki, kończącej program *Narodziny witaminy*, którego premiera odbyła się najprawdopodobniej w 1955 r., choć i co do tego istnieją pewne wątpliwości.



Na tym już koniec naszych igraszek.
 Już od cytryny krzywi się twarz.
 Melodii, pieśni, szpilek i fraszek
 Na dzisiaj dosyć kolego masz.
 Cytryna, cytryna
 Studencka witamina
 Orzeźwia, otrzeźwia,
 młodości urok ma.
 Cytryna, cytryna
 Satyry łuk napina.
 Choć cielesny, lecz własny
 kabaret na sto dwa.²

Pierwszy okres działalności tego studenckiego kabaretu przysparza historykom teatru wielu problemów. Nadanie nazwy nie jest bowiem jedynym niejednoznaczny punktem w historii grupy. Kolejnym jest ilość i chronologia przedstawień wystawionych przez pierwszy skład „Cytryny”. Jedne źródła podają, iż przedstawieniem inaugurującym działalność teatru były właśnie *Narodziny witaminy* – jeden z trzech programów przygotowanych przez zespół. Zofia Śliwińska wyróżnia zaś pięć spektakli. W kolejności wystawień były to: *Humor kontra piosenka*, *Kram z kobietami*, *Odrąbiono*, *Kolorowe rękawiczki*, *Narodziny witaminy*³. Odwołując się do jednej z wypowiedzi Konopki, sądzić można, że to właśnie wyróżnienie Śliwińskiej jest słuszne. Kierownik „Cytryny” wspomina, iż *Odrąbiono* jest pierwszym spektaklem, który powstał po nadaniu teatrowi nazwy oraz po otrzymaniu sali, jednak twierdzi, że już wcześniej pokazano dwa programy. Niestety nie podaje tytułów tych przedstawień⁴. W swoich spektaklach młodzi medycy krytykowali współczesne społeczeństwo, szczególnie nacisk kładąc na takie typy ludzi, jak karierowicze czy lenie. Prawdopodobnie, przedstawienia te nie spotkały się z aprobatą ze strony publiczności i krytyki, przyczyniając się zapewne do rozpadu grupy. Na lata 1958–1959 przypada więc okres stagnacji w działalności „Cytryny” i dopiero 8 maja 1960 roku teatr wznawia swoją działalność.

Etap II: 1960–1971 – Rozkwit

Galimatias był pierwszym przedstawieniem zaprezentowanym po przerwie przez nową grupę STS „Cytryna”. Była to składanka satyryczna, na którą złożyła się wspólna praca wszystkich członków zespołu, którzy w komplecie pojawili się też na scenie. Spektakl zagrano jedynie dwa razy. Jednak teatr nie musiał długo czekać na sukces. Ich kolejną premierę – *Historię kłopotliwą z muzyką, strzałami i morałem* – wystawiono po raz pierwszy 5 lutego 1960 roku. W marcu 1961 roku *Historia kłopotliwa...* wzięła udział w I Ogólnopolskim Przeglądzie Zespołów Artystycznych Medyków. Przedstawienie zostało bardzo dobrze przyjęte przez publiczność i krytykę, a zespół otrzymał swoje

pierwsze, ale nie jedyne, nagrody. Od tego momentu „Cytryna” występowała na wielu festiwalach teatralnych zarówno w Polsce, jak i poza granicami kraju (Jugosławia – 1962, Francja – 1965).

W prologu, będącym krótkim wprowadzeniem w temat – wspomnianego już wyżej spektaklu – *Historia kłopotliwa...*, ponownie pojawia się odwołanie do nazwy Studenckiego Teatru Satyry.

Znasz-li ten kraj
Gdzie Cytryna dojrzewa
Zarząd jej wciąż
Pomysły nowe miewa
Autorów stu tematów nowych szuka
I w bólach mąk
Rodzi się czysta sztuka
Znasz-li – ten ból
Ach tam cytryno miła
mógłby być raj
mógłby być raj
Gdybyś dojrzałą była...⁵

Ten okres twórczości był dla „cytryniarzy” najbardziej owocny. Do roku 1970 wystawili szesnaście programów, z czego dwanaście wyreżyserował Jan Kwapisz. Był on jedynym członkiem zespołu spoza środowiska studentów Akademii Medycznej. „Cytryna” zapewne potrzebowała osoby, która znając się na praktyce teatralnej, umiała odpowiednio poprowadzić teatr. W latach 1960–1969 Kwapisz zajmował w STS-ie stanowisko kierownika artystycznego. To właśnie on nadał „Cytrynie” określony, jednorodny styl, który stał się rozpoznawalny zarówno w Łodzi, jak i poza jej granicami.

Większość spektakli tego okresu była wysoko oceniana przez krytykę. Można tu wymienić takie tytuły jak: *Piegowaty dzień* (1962), *Tempo z przedrostkiem* (1964), *Bal z transparentem* (1964), czy *Misterium Buffo* (1967). Naturalnie zdarzały się także niepochlebne recenzje, jak np. określenie spektaklu *Chuligani* (1963) „nijakim”. Jednakże w ogólnym rozrachunku teatr cieszył się dużą popularnością i przychylnością odbiorców.

Premiera *Chuliganów* była bardzo ważnym wydarzeniem dla „Cytryny”. Tego dnia (23 marca) zespół pierwszy raz zagrał w wyremontowanej sali przy ulicy Zachodniej, w której mogło zasiąść 188 widzów.

W tamtym okresie sukces młodych medyków był niepodważalny. Robili spektakle chwalone zarówno przez krytykę, jak i publiczność, mieli swoją salę, w której mogli przygotowywać premiery i prezentować je widzom. Dodatkowo – co



najważniejsze – działalność w teatrze przynosiła im dużo satysfakcji. Tomasz Pertyński (kierownik zespołu) oraz Jan Kwapisz zapytani o tajemnicę sukcesu „Cytryny” odpowiedzieli: *Wzorem starych, dobrych STS-owskich tradycji, poruszamy aktualne, nurtujące społeczeństwo problemy, staramy się trafić do widza w najprostszy, najoszczędniejszy sposób, wychodzimy naprzeciw widza, jesteśmy z nim w ścisłym kontakcie⁶.*

Twórcy nie posługiwali się w swoich programach patosem. Ważne tematy i problemy ubierali w żartobliwą, satyryczną oraz przyjemną w odbiorze formę.



Dla przykładu spektakl *Piegowaty dzień* przedstawiał zagubienie mieszkańców wielkiego miasta, w *Chuliganach* poruszony został problem trudnej młodzieży. Zespół nie stronił także od tematów politycznych, choć nie był to główny nurt w ich twórczości. W czasie pobytu na festiwalu w Zagrzebiu uczestnicy z innych krajów dziwili się, że polski teatr studencki w swoim spektaklu nie tworzył satyry politycznej. Wtedy to „Cytryna” pokazała program zatytułowany *Piegowaty dzień*. O kryzysach czy przemianach w kraju i na świecie mówią za to takie spektakle jak *Misterium Buffo* czy *Czterdzieści cztery*. Wątek polityczny przejawiał się również w innym aspekcie. „Cytryna”, tworząc w czasach obowiązywania PRL-owskiej cenzury, w trakcie pracy nad spektaklem natrafiała na trudności, wymuszające dobór słów, a nawet melodie piosenek. Jednak nie zawsze udawało się uspokoić cenzorów, tak jak w przypadku przedstawienia *Czterdzieści cztery*.

Dla zespołu „Cytryny” niezmiennie ważna była samorealizacja. Chęć doznania nowych wrażeń, zabawy, spotkania z innymi ludźmi oraz poznania ich wrażliwości i poglądów, ale także chęć uczenia się i rozwoju była powodem, dla którego coraz to nowe osoby dołączały do teatru. Dla wielu był to sposób spędzania wolnego czasu. Później STS stawiał się także swego rodzaju pracą, o czy może świadczyć chociażby rygorystyczny regulamin, obowiązujący członków grupy zarówno w czasie przedstawień, jak i podczas prób. Dokładnie określono w nim prawa i obowiązki aktorów STS „Cytryna”, od punktualności zaczynając, na paleniu papierosów kończąc. Ustanowiono także hierarchię osób w teatrze – głową grupy był reżyser. Nieprzestrzeganie tego regulaminu groziło nawet wyrzuceniem z teatru. Nie zmieniło to jednak podejścia członków zespołu,

którzy kolegów z teatru traktowali niemalże jak rodzinę, a przygotowywanie spektaklu było przyjemnością. W zrealizowanym przez Andrzeja Mencwała reportażu, Jan Kwapisz powiedział: *Uczymy się teatru. Uczymy się kultury*⁷. „Cytryniarze” na pytanie, po co są te przedstawienia, czy i komu są potrzebne odpowiedzieli: *Potrzebne [...] cholernie potrzebne. Nam*⁸. Jednak nikt z nich nie myślał nigdy o zawodowym paraniu się aktorstwem. W dużym stopniu teatr był dla nich tylko chwilową odskocznią od rzeczywistości.

Jednym z członów w pełnej nazwie „Cytryny” jest słowo „satyra”. Taki charakter miały przedstawienia zespołu teatralnego Akademii Medycznej. Często zresztą formę satyryczną oblekano w stylistykę spektakli muzycznych. Trudność w sklasyfikowaniu ich do jednej grupy widoczna jest na przykładzie występu zespołu na V Przeglądzie Zespołów Medyków w 1966 roku. Specjalnie z tej okazji „Cytryna” przygotowała spektakl *Uwaga! Miejscami głębia*. Grupy zaproszone na przegląd zostały przydzielone do jednej z trzech kategorii: „przedstawień muzycznych”, „programów kabaretowych i estradowych” lub do „dramatycznych montażów poetyckich”. Nie jest wiadome, do której grupy przyporządkowano „Cytrynę”. Pewne jest jednak, iż otrzymała ona wyróżnienie za sprawną inscenizację składanki estradowej, jak również za opracowanie muzyczne na wysokim poziomie. Komentarz jury świadczy, iż zespół z Łodzi mógł wystąpić w każdej z tych utworzonych – w dość sztuczny sposób – grup. Nie świadczy to może o nowatorstwie „Cytryny” – wszak podobne przedstawienia wystawiały inne STS-y. Pokazuje jednak, jaka forma sceniczna interesowała „cytryniarzy” najbardziej.



Etap III: 1971–1989 – Przekwit

Drugi etap twórczości i rozwoju „Cytryny” kończy się na roku 1971. Data ta jest o tyle znacząca, iż zaprezentowany wtedy spektakl *Anatomia* przygotowała zupełnie nowa grupa młodych twórców. Istniał jeden kardynalny powód, dla którego co jakiś czas musiały nastąpić zmiany w składzie zespołu. „Cytryna” była teatrem studenckim, więc gdy członkowie grupy kończyli studia, na ich miejsce przychodziły kolejne osoby z młodszych roczników. Nowy zespół wybierany był drogą naborów, ogłaszanych kilkakrotnie w dziejach, m.in. w roku 1963, 1971, czy później w 1982. Nikt nie opuszczał grupy bez żalu, wielu twierdzi, iż spędziło tam najlepsze lata swojego życia. Jednak po obronie dyplomów szukali pracy w zawodzie, część z nich wyjechała za granicę.

Po roku 1971 rozpoczyna się kolejny okres stagnacji, z jednej strony spowodowany pewnym nieformalnym podziałem grupy, z drugiej zaś – remontem sali przy ulicy Zachodniej. W latach 70. zespół teatralny skupiał się wokół dwóch osób – Janusza Sobczaka oraz Jacka Brodniewicza. Każdy z nich obrał inną drogę poszukiwań teatralnych, jednak żaden nie pozostał przy starej formie, w jakiej tworzyła „Cytryna”. Ze względu na daleko posunięte eksperymenty teatralne obu „cytryniarzy”, uznano, iż spektakle nie nadają się do pokazania widzom. Co prawda w roku 1979 zespół wystąpił na jeszcze jednym festiwalu – Ogólnopolskich Konfrontacjach Teatrów Medycznych w Szczecinie, który nawet wygrał – jednak w zespole i prezentowanym repertuarze nie pozostało już nic z młodzieńczej pasji poprzedników. Grupa przestała kierować się pierwotnymi założeniami STS-u.

Remont sali rozpoczął się w 1979 r. i trwał całe pięć lat. Do roku 1982 prace praktycznie stanęły, dopiero Andrzej Jerzy Kowalski oraz Roman Kowal – nowi dyrektorzy teatru – zainteresowali się losem sali, doprowadzając remont do końca. Nastąpiło to jednak dopiero w roku 1984.

Głównym założeniem odradzającej się na nowo „Cytryny” było zorganizowanie zjazdu 30-lecia STS „Cytryna”, upamiętniającego lata 1953–1983. I faktycznie było to chyba najważniejsze wydarzenie „Cytryny” w latach 80. W obchodach uczestniczyło około siedemdziesięciu – związanych z teatrem w różnych okresach – osób. Odbłyły się one 26 października 1985 roku. Teatr zaczął ponownie tworzyć spektakle, niczym jednak nie przypominały one przedstawień z poprzedniego okresu. Zupełnie zmieniła się również forma, jaką się posługiwano. Coraz bardziej przybliżano się do teatrów instytucjonalnych, niewiele pozostało zaś z alternatywy. Wszystkie spektakle stworzone w latach 1983–1989 powstały na podstawie dramatów, np. *Nowy lokator* Ionesco (1984), *Lis filozof* Mrożka (1985), czy *Cubus* Twardowskiego według Józefa Ignacego Kraszewskiego (1987). 10 września 1984 roku STS „Cytryna” przemianowany został na Kulturalne Centrum Medyków – Studencki Teatr „Cytryna”. We wrześniu 1986 roku nowym kierownikiem teatru został Ireneusz K. Gulewicz. Nie wpłynęło to jednak na wzrost zainteresowania „Cytryną” wśród publiczności, a nawet odnotowano regres.

Znaczenie Studenckiego Teatru Satyry „Cytryna” w rozwoju ruchu teatrów amatorskich i alternatywnych jest nie do przecenienia. Jak większość tego typu grup „Cytryna” przechodziła wzloty i upadki, powodowane różnorodnymi czynnikami. Raz był to rozłam personalny, innym razem kłopoty z salą teatralną. Lecz może gdyby nie te problemy i podejmowane próby ich przezwyciężania, „Cytrynie” nie udało by się stworzyć w kilku okresach swojej działalności znakomitego, zgranego zespołu, prezentującego ważne przedstawienia. Na koniec warto więc oddać głos tym, którzy sprawili, że o „Cytrynie” nie zapomniano. W tej wypowiedzi kolejny raz odwołują się do swojej nazwy, poszerzając możliwości jej interpretacji. W programie do przedstawienia *Cicerum cum caulae czyli groch z kapustą*, napisano: *Nasze imię brzmi „Cytryna”. Chcielibyśmy bowiem, by owoce naszych wysiłków były właśnie jak cytryna, cierpkie czasem, trudne do strawienia, ale cenne i pożyteczne*⁹.

Jan Kwapisz (urodzony 25 września 1932 roku, zmarł 27 maja 1982 roku) – reżyser teatralny, pedagog. Przez całe życie związany z Łodzią. Jego przygoda z teatrem zaczęła się w roku 1951, kiedy to rozpoczął naukę w Państwowej Szkole Teatrów Ochotniczych w Łodzi. Ukończył ją w 1954 roku. Następnie studiował w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej i Filmowej w Łodzi na Wydziale Reżyserii Teatrów Niezawodowych. Studia skończył z wyróżnieniem i został asystentem na Wydziale Teatrów Niezawodowych, później także na Wydziale Aktorskim. Z uczelnią związany był do końca życia. Poza pracą pedagogiczną, w latach 1972–1982 pełnił funkcję prodziekana Wydziału Aktorskiego. Jednak nigdy nie przestał być praktykiem teatralnym. Reżyserował zarówno w teatrach instytucjonalnych (debiutował spektaklem *Placówka* w Teatrze im. Jaracza w Łodzi), jak i amatorskich. Jak podaje żona, Kwapisz – ze wszystkich funkcji, które pełnił – największe znaczenie przypisywał stanowisku kierownika artystycznego w STS-ie „Cytryna”. Pracę w teatrze Akademii Medycznej rozpoczął w 1961 roku. Wyreżyserował 12 spektakli. To dzięki niemu „Cytryna” stała się popularna i doceniana. Przedstawienia w jego reżyserii zdobyły wiele nagród na przeglądach teatralnych w całej Polsce. Zespół wyjeżdżał również na festiwale międzynarodowe i zagraniczne tournee. Po jego odejściu z teatru, „Cytryna” nie mogła się już szczycić takimi sukcesami. Kwapisz był laureatem wielu nagród indywidualnych za reżyserię.

Anita Naumiec
– studentka teatrologii UŁ



Bibliografia:

Z. Kłapciński, *Jan Kwapisz 1932–1982*, [w:] Z. Kłapciński, „Cytryna” *Studencki Teatr Satyry Akademii Medycznej w Łodzi*.

Przypisy:

1. J. Lupińska, *Godziny, godziny...*, [w:] Z. Kłapciński, „Cytryna”. *Studencki Teatr Satyry Akademii Medycznej w Łodzi*, Łódź, 2001, s. 33.
2. Cyt. za: Z. Kłapciński, dz. cyt., s. 15–16.
3. Zob. Z. Śliwińska, *Teatry studenckie w Łodzi 1946–1970*, [w:] „Pamiętnik Teatralny”, 1972, z. 2.
4. Zob. *Wspomnienie Piotra Konopki*, [w:] Z. Kłapciński, dz. cyt., s. 93–97.
5. Cyt. za: Z. Kłapciński, dz. cyt. s. 21–22.
6. Ibidem, s. 54.
7. Op. cit., s. 36.
8. Op. cit.
9. Op. cit., s. 57.

Zdjęcia pochodzą z książki Zdzisława Kłapcińskiego pt. *Cytryna Studencki Teatr Satyry Akademii Medycznej w Łodzi*.

W dwóch odsłonach

Teatr „Pstrąg”

historia

Teatr powinien demaskować fałsz, który wszyscy gromadzimy w sobie, zdzierać maski pozorów, pokazywać nasze twarze. I sens tego, co kryje się za wzniosłymi słowami, pięknie brzmiącymi sloganami, utartymi gestami wykonywanymi z przyzwyczajenia, lenistwa lub strachu.

[Lech Raczak]

Teatr studencki kojarzy się z niezgodą na zastaną rzeczywistość, z walką z nudą, monotonią, rutyną. W połowie lat 50. XX wieku nie było to wcale takie oczywiste. W tamtych czasach życie kulturalne młodych zdominowane było przez ZMP – a tam – wiersz rewolucyjny, masowa piosenka, koniecznie radziecka...¹ To po jednej stronie. Po drugiej – młodzież, która sama chce mówić swoim głosem. Młodość, która ma w sobie dużo energii i dużo poczucia humoru. I to właśnie ze sprzeciwu wobec nudy narodził się „Pstrąg”.

W 1952 r. na Uniwersytecie Łódzkim pojawiła się grupa studentów, która zapagnęła pokazać coś innego niż to, co sztamowe i utarte. Pojawił się *Dyliżans satyry*, pierwszy program stworzony własnymi siłami. Pierwszy, pomyślany jako widowisko pełne, cykliczne. Wśród organizatorów znaleźli się m.in. Wiesław Machejko i Jan Skotnicki – późniejsi twórcy „Pstrąga”. *Dyliżans* był typową składanką, zajmował się w zasadzie tylko sprawami studenckimi i tym, co żakom najbliższe, od stołówki po egzaminy. Władze uczelni inicjatywę potraktowały jako zbyt niebezpieczną i po pierwszym przedstawieniu zakazano powtórnych wystąpień. Powróciły szare dni, ale raz wprawionej w ruch maszyny nie dało się już zatrzymać.

Rok później, kolejny uniwersytecki rocznik wyjechał na festiwal ze spektaklem stworzonym z satyrycznych i dowcipnych tekstów XX-lecia międzywojennego. [...] przedwojenne utwory Tuwima, Światopełka-Karpińskiego, Gałczyńskiego, Słonimskiego, Paczkowskiego leżały w zapomnieniu, przywalone grubą warstwą kurzu. I nagle odkrycie – że jest to twórczość ciągle żywa, ba! aktualna, że daje się przystosować do warunków scenicznych, że znajduje oddźwięk i zrozumienie u współczesnego widza². Przedstawienie zrobiło „furore”, lokomotywa ruszyła pełną parą. Dalej było już nieco łatwiej. Na scenie znalazła się jakaś radziecka sztuka, rybałtowska komedia pt. *Albertus z wojny*, zorganizowano też jakiś wieczór poezji, jednak kolejne propozycje studentów nie wzbudzały już takiego zainteresowania. Tak samo było z kolejną skła-

danką satyryczną *W pogoni za wydźwiękiem*. I tak by się pewnie wszystko rozeszło, gdyby nie – jak pisze Leszek Skrzydło – *ktoś po ostatnim przedstawieniu nie krzyknął: No, dosyć zabawy. Po wakacjach robimy teatr*³.

W tym samym czasie umiera Stalin (5 III 1953), ale to, wbrew pozorom, nie ma większego wpływu na postawę młodych zespołów. Nie zauważa się znaczącego rozluźnienia, ani zmiany myślenia – a u młodych twórców swobodniejszego działania. Fakt, artyści poczynają sobie coraz śmielej, ale nie z powodu śmierci wschodniego dyktatora. *Marzec 1953 niczego nie zmienił, w tym samym roku biskup Czesław Kacmarek dostał wyrok 12 lat więzienia, internowano prymasa Stefana Wyszyńskiego. Ministerstwo Bezpieczeństwa Publicznego zostało rozwiązane (a właściwie przeorganizowane, bo zmieniła się nazwa, ale pozostała większość funkcjonariuszy) dopiero w grudniu 1954 roku. Inne zatem były powody. Henryk Malecha [...] powiada wprost: bo było śmiertelnie nudno – akademie, brygady agitacyjno-propagandowe, przymusowe recytacje i chóry*⁴. W 1954 r. w Warszawie powstaje Studencki Teatr Satyryków (STS), najpopularniejszy wśród zespołów tamtego okresu. Po nim, w całej Polsce, jak grzyby po deszczu, zaczęły pojawiać się kolejne. Wiele z nich do swojej nazwy włączało skrót STS – w Łodzi powstały dwa: STS „Cytryna” i właśnie STS „Pstrąg”.



Teatr Satyry

Zanim jednak „Pstrąg” zaczął płynąć pod prąd, były zebrania, nocne rozmowy, wspólnota. Z tego bycia razem właśnie zrodził się nowy ruch kulturalny. Całe życie kulturalne młodych Polaków przeniosło się do akademików – tam dyskutowano, tam trwały zażarte kłótnie i tam słychać było gromki śmiech. Ktoś wpadł na pomysł, by spotkania nazwać Klubem soc-formalistów⁵. Wspólny szyld jednoczył i nadawał wspólny mianownik, był niejako *grymasem protestu wobec nudy, jaka panowała w naszej sztuce*⁶. To właśnie członkowie tego klubu stali się założycielami pierwszego w Łodzi Studenckiego Teatru Satyry „Pstrąg”. Na pierwszym zebraniu padła decyzja, że będzie to teatr. Dyrektorem został Julian Brysz, byli też ludzie odpowiedzialni za muzykę, scenografię, reżyserię⁷. Tym razem uczelniane władze niezwykle przychylnie potraktowały młodzieńczy pomysł – studentom pozwolono zagrać w auli, Teatr Nowy pomagał w załatwianiu prosceinium, kurtyny, kulis. 6 marca 1955 roku o godzinie 18 kurtyna po raz pierwszy poszła w górę. Pierwszy program zespołu, zatytułowany nazwą grupy – *Pstrągi*, to mieszanina wszystkiego, co w danym momencie wydawało się autorom śmieszne i efektowne. Szybko okazało się jednak, że w żywym spotkaniu z widzem nie wszystko jest zgodne z oczekiwaniami autorów. Kolejne programy trzeba już było korygować. Nieporadność pierwszych artystycznych prób została boleśnie obnażona na I Przeglądzie w Warszawie (maj 1955). W konfrontacji z warszawskim STS i gdańskim „Bim-Bom” okazało się, że „Pstrąg” jest zbyt sztampowy, zbyt staroświecki i nieporadny. To jednak nie zniechęciło młodych twórców. Grupa wzięła się do roboty i już w grudniu tego samego roku pokazała kolejny program w reżyserii Jerzego Antczaka⁸ pt. *Nie mamy czasu*. Publiczność przyjęła go dużo lepiej niż poprzedni, a w łódzkich gazetach zaczęły pojawiać się teksty świadczące o tym, że „Pstrąg” na stałe wpisał się w panoramę kulturalną miasta. *Rozpoczął się długotrwały okres składanek jako formy, poprzez którą teatr będzie się wypowiadał najpełniej*⁹. Potem były *Fałszywe Nuty* oparte na tekstach powstających w niezwykle krótkim czasie, mówiące o: *chaosie pojęć, o chwiejności postaw, o wielu wydarzeniach, które przestawały być śmieszne, stawały się tragiczne*¹⁰, za które „pstrągi” zdobyły swojego pierwszego Kaduceusza, nagrodę „Szpilek”.

Kryzysy i przemiany

Programy STS „Pstrąg” opierały się przede wszystkim na słowie. Stąd też, w drugiej połowie lat 50., w warunkach szybko zmieniającej się rzeczywistości społeczno-politycznej konieczna była ciągła korekta w programach. Oryginalne teksty często traciły swoją aktualność – gotowy program nagle trzeba było wyrzucić do kosza – tak szybko zmieniała się sytuacja. Październik '56 stał się datą, kiedy nie wiadomo było, co robić. Trudno było ustosunkować się do ważnych wydarzeń, o nich opowiedzieć, skoro ciągle były tak świeże. Po dwóch z kolei niewystawionych programach zespół zaczął przeżywać poważny kryzys. Wielu członków odeszło, brakowało też sali. Ale wciąż istniała grupa osób, która dalej miała coś do powiedzenia. Przychodzili też nowi.



Pod koniec lat 50. inne studenckie grupy zaczęły odchodzić od składanki jako głównej formy tworzenia spektaklu. „Pstrąg” także poszukiwał takiej formy, która uszczęśliwiłaby widzów – i z tych poszukiwań powstał *Kraj na ziemi* (styczeń 1958). Ten program był najczęściej prezentowanym przedstawieniem w historii zespołu. Grano go w całej Polsce, zdobywał laury na przeglądach teatralnych, pokazano go nawet w telewizji. Grupa zgrała się, i choć większość jej członków już pokończyła studia, ciągle była gotowa na wiele wyrzeczeń, byleby tylko tworzyć, być razem. Powstały wtedy nowe grupy, które jednak zamiast składanek stawiały na teksty gotowe. Prezentowały Mrożka, Różewicza, Witkiewicza. Na początku lat 60. „pstrągi” szukały dla siebie nowych form artystycznej aktywności. W jednym czasie przygotowano aż trzy prezentacje. Każdą w innej konwencji. Ciekawą propozycją okazał się spektakl *Siódme, nie flatruj* (1960). To jedyny przykład w skali kraju, kiedy zespół studencki sięga do folkloru regionalnego: *Flatrować – słowo z gwary gołębiarskiej – znaczy tyle, co zwabić cudzego gołębia przy pomocy własnych przyuczonych. Tak więc wśród bałuckich gołębiarzy, na tle specyficznego folkloru, rozwijał się, niczym w Romeo i Julii, spór rodów o gołębia*¹¹. W programie, oprócz tekstów autorskich Jana Skotnickiego i Janusza Słowikowskiego, znalazły się także oryginalne piosenki zaczerpnięte wprost z łódzkich ulic. Trwały też próby stworzenia spektaklu opartego na własnej dramaturgii, ale na podstawie adaptacji znanych utworów. Były więc *Między wójtem a plebanem*, *Podróże Guliwera* i *Klucz niebieski* – program stworzony w oparciu o krótkie rozprawki filozoficzne, których treść nierzadko nie szła w parze z powszechnie znanymi prawdami. Program *Klucz niebieski* miał swoją premierę 10 lat po pierwszym występie zespołu – w marcu 1965

roku. Pierwotny skład grupy uległ zmianom, część osób dawno wycofała się z działań aktorskich i zwyczajnie zmieniała się rzeczywistość.

W tym czasie teatr aż czterokrotnie musiał poszukiwać nowego lokalu. Z uniwersyteckiej auli zabroniła im korzystać straż pożarna, potem przepadła sala w zakładowym domu kultury, następnie miejska łaźnia, w końcu znaleźli swoje miejsce w sali PZU¹². Po 12 latach pracy twórczej „pstrągi” oddały teatr w młodsze ręce. Wiesław Machajko w swojej książce tak tłumaczy ten fakt: *Jedną z przyczyn to nieubłagana proza życia. Każdy z nas coraz bardziej angażował się w rozpoczęte samodzielne życie zawodowe. Czasu dla teatru było coraz mniej, a i głowa zaprzątnięta już innymi problemami, z którymi sobie trzeba było radzić. To też prawda, ale w moim odczuciu problem główny sprowadzał się do okrutnie prostej konstatacji – myśmy się po prostu, żeby użyć kolokwializmu, wyprztykali z „pstrągowych” pomysłów. Nas już na więcej nie było stać. Sami przyznawaliśmy się do tego, że nasze wymagania przerosły nasze możliwości. Nie przypadkiem więc pojawiły się w teatrze adaptacje. Trzeba było podierać się cudzą myślą, dając od siebie już znacznie mniej. [...] Ostatecznie zwyciężyła jednak gorzka kolej rzeczy. Zrobiliśmy swoje i w końcu lat 60. oddaliśmy teatr młodszemu, który zaczęli od tego, że z nazwy teatru wymazali słowo „satyryczny”. To był też sygnał, że nastały czasy, w których dla nas nie ma miejsca. [...] ¹³*. Nie był to jednak problem tylko i wyłącznie „Pstrąga”. Ludzie, którzy w tym samym czasie tworzyli w całej Polsce przeżywali podobne rozterki i problemy. Lech Śliwonik pisze, że w latach 1966–1969 zanikają namietności społeczno-polityczne, następuje wycofanie w sferę poszukiwań formalnych, a potem ucieczka w estetyzm¹⁴. A przecież kolejne wstrząsy polityczne i społeczne właśnie zaczynały przechodzić przez nasz kraj. Bunt młodych dopiero zaczął narastać. Rok '68 na całym świecie odcisnął swoje piętno, także w Polsce. Zespoły, które do niedawna tworzyły trzon grup sprzeciwiających siermiężnej rzeczywistości, nagle zniknęły z teatralnego rynku. Ich miejsce jednak nie na długo pozostało puste.



Bunt przeciw serwilizmowi

Już wkrótce do głosu zaczął dochodzić Teatr Ósmego Dnia, Akademia Ruchu, Teatr „Provisorium” – czyli grupy, które silniej moralnie interesowało to, co działo się w kraju. I cóż w tym czasie robi „Pstrąg”? Po dyrekcji Wiesława Machejki przychodzi czas na kolejnych liderów teatru, pojawia się Krystyna Piaseczna. W Polsce już inaczej postrzega się funkcję teatru. Zmienia się repertuar. To czas, w którym Grotowski wystawił już swojego *Księcia Niezłomnego*. Zaczyna się zupełnie inna dyskusja o teatrze. Tymczasem „pstrągi” ciągle tkwią w przeszłości. W dodatku zespół nabiera niespodziewanie „politycznego zaangażowania”, którego chyba nie chcieliby widzieć jego pierwsi twórcy: [...] *uparta obecność łódzkiego „Pstrąga” – w tamtych latach pupilka partii, funkcjonującego w ruchu na zasadzie konia trojańskiego*¹⁵. „Pstrąg” był celowo izolowany w środowisku, a w samym zespole narastał bunt, zarówno w stosunku do formy budowania wypowiedzi, jak i do treści. W czasie, kiedy inni grali np. *Ach, jakże godnie żyliśmy!*, *Odzyskać przeplakane lata*, *Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe*¹⁶ „pstrągi” wystawiają *Mitologię słowiańską*.



Wydarzenia sierpniowe roku 1980 jeszcze bardziej zaostrzyły wewnętrzny spór. Wczesną jesienią sprawa stała się jasna – coś trzeba było zrobić. Nie bez wewnętrznych sporów zespół w końcu uległ rozbiciu. Niektórzy – nie potrafiąc lub też nie chcąc pogodzić się ze zmianami – odeszli. Ci, którzy zostali, utworzyli nowego „Pstrąga” – „Pstrąg – Grupa ‘80”. Wraz ze zmianą nazwy zmienił się także charakter zespołu. Nieprzypadkowo dodano zresztą formułę zaznaczającą moment przełomu dla zespołu i inspiracje ważne dla jego członków. Sierpień ‘80 poruszył młodych. Po tej dacie nie można już było udawać, że warto tworzyć teatr taki, jak dotychczas. Trzeba było zatem odciąć się od tego, co stare, szampowe, podkreślając jednocześnie bogatą tradycję „pierwszego” „Pstrąga”. Grupa ‘80 operowała jasno sygnalizowanym systemem wartości, jednak zła sława dawnego składu ciągnęła się jeszcze długo, a wokół „pstrągów” panowała atmosfera nieufności.

Początki Grupy ‘80 nie były więc łatwe. Dla ostatecznego wskazania kierunku, którym chciały podążać „młode pstrągi” powstał spektakl *Z pamiętnika małego Henia*. Było to swego rodzaju rozliczenie z przeszłością. Zespół skorzystał ze środków formalnych wypracowanych już przez inne zespoły, aby powiedzieć wprost: myślimy i czujemy tak samo i chcemy mówić o tym samym. To, co charakterystyczne dla zespołów tamtych lat (i w przeciwieństwie do ostatnich lat starego „Pstrąga”), grupa Dariusza Leśnikowskiego (kierownik artystyczny od początku lat 80. do dziś), w zasadzie nie korzystała z gotowych tekstów. Jako formacja w pełni alternatywna, stawiała przede wszystkim na pracę zespołową, na ludzi. Spektakle tworzone wspólnie, po wielogodzinnych dyskusjach, próbach, uzgodnieniach. Podobnie jak za starych czasów STS-u, ale bez wskazywania na solistów czy gwiazdorów. Ważny był zespół jako całość.

Sprzeciw wg Brańczaka

W 1984 r. na scenę wchodzi spektakl *Noc po nocy*. Dopiero co zniesiono stan wojenny i stało się jasne, że szansa została zmarnowana, że zniweczono wszystko. Po ciężkich czasach w naszym kraju nie nadeszło rozjaśnienie, nie było poprawy. Po nocy nie przyszedł dzień. Spektakl powstał z wykorzystaniem tekstów Barańczaka, ale nie były one wypowiadane przez postacie. Zostały nagrane wcześniej i dodane do spektaklu jako swego rodzaju element dźwiękowy, a jednocześnie komentarz do wydarzeń rozgrywających się na scenie.

Kolejny spektakl to *Sami swoi*. Tu zespół nie poddawał już niczego pod rozważenie, ale bezlitośnie krytykował społeczeństwo. Dało się także zauważyć, że Grupa ‘80 całkiem świadomie wypracowała sobie dwa rodzaje konwencji, którymi przemawiała do publiczności. Po pierwsze: przekaz wyciszony, poetycki, skomponowany właściwie poza słowem. Wykorzystujący gest, znak, ruch. Z drugiej strony tzw. „teatr debilny”, czyli stosujący groteskę i absurd do granic możliwości. Dla rzeczywistości tak bezsensownej i absurdalnej, że brakuje formy, by o niej opowiedzieć, powstaje „teatr debilny”, bo idiotyczną rzeczywistość wyrażają tylko najbardziej absurdałne środki.

Kilka lat później powstaje spektakl *W oparach absurdu* (1992), w którym twórcy czynią bezlitosny rozrachunek z otaczającą rzeczywistością.

Czas groteski, czas goryczy

Po tym spektaklu zmienia się nieco oblicze grupy. „Pstrąg” traci salę. Członkowie zespołu są już dobrze po trzydziestce, nadchodzi więc nowa era, inne będą już spektakle, nieco inne motywacje. Teraz dochodzi jeszcze element osobisty, pytanie, gdzie JA jestem w tym wszystkim, co się ze mną stało, co zyskałem, co straciłem. Przyszedł więc czas na rozliczenia z samym sobą. Ta refleksja najdobitniej ukazuje się w spektaklu *Collagé* (1993). Fragmenty recenzji z gazet festiwalowych dowodzą, że publiczność w lot chwytła każdą myśl płynącą ze sceny: *Małemu Jasiowi (Darkowi?) śni się to, co na jego życie się składa: rodzina, podwórko, szkoła, śnią się sceny z przeczytanych książek i śnią się obejrzone ilustracje [...]. Spektakl [...] – pokazujący groteskę, absurd, a z drugiej strony gorycz, nadzieje i marzenia*¹⁷. Po tym przedstawieniu następuje pewne wyciszenie, przekaz staje się mniej dobitny. W takiej poetyce zespół stworzył jeszcze *Podróż na kraniec i Tańce po rosie*.

Wiele spektakli jest wciąż aktualną wypowiedzią dla nowego widza. Szczególnie *W oparach absurdu* i *Fantasia alla Polacca* z biegiem czasu zyskują coraz głębsze znaczenie. Tak samo jest z *Collagé*m, który ciągle znajduje dla siebie widownię, a autorzy w prywatnych rozmowach podkreślają, że uwielbiają grać ten spektakl.

Dla Grupy '80 zawsze najważniejsza była uczciwość i prawda¹⁸. I chyba właśnie dlatego powstały *Tańce po rosie*, spektakl, który zrealizowano niejako w konsekwencji odrzucenia pracy nad innymi prezentacjami. *Tańce: właściwie należałoby nazwać ten spektakl „Podrygi”, gdyż każdorazowe zmierzanie się z pełnymi powagą pytaniami, próba „zejścia na ziemię” przy ocenie własnej roli w świecie, rodzi co najmniej uśmiech politowania, a nasze wielkie kreacje: społeczne lub artystyczne często przypominają nie wielkie baletowe „pas”, lecz zaledwie taniec św. Wita*¹⁹.

Dziś Grupa '80 gra nadal, występując wszędzie tam, gdzie jest zaproszona. Od początku lat 90. zespół skupia się bardziej na teatralnych poszukiwaniach niż tworzeniu kolejnych spektakli. Tworzą wtedy, kiedy mają coś nowego do powiedzenia i chcą o tym mówić bez przymusu, bez obowiązku wystawienia przynajmniej jednej premiery rocznie. Sam zespół tak pisze o swojej poetyce: *Grupa '80, sięgając chętnie po elementy poetyki „podwórka i ulicy”, stara się budować odniesienia do całej kultury. [...] Ostatnie – niewerbalne – przedstawienia, znów bardziej wyciszone i poetyckie, przygotowane w konwencji leżącej na pograniczu teatru wizji plastycznej i teatru ruchu starają się określać emocjonalną i psychiczną kondycję człowieka u progu dorosłości i w obliczu nieuchronnych zmian politycznych, społecznych i kulturowych, dokonujących się wokół niego na przełomie tysiącleci*²⁰. Warto tu zacytować także fragment z materiałów zespołu, który powstał dla *Tańca po rosie*, ale nie został opublikowany: *cynizm i elementy groteski służą konfrontowaniu oficjalnego życia, pełnego gestów*

i rytuału z ukrytą „istotą rzeczy”. W rezultacie świat spektaklu tworzy się w ciągłym przechodzeniu od wymiaru symbolicznego do trywialnej dosłowności, od realizmu przekazu medialnego do deformacji aż po karykaturę w przekazie teatralnym. Spektakl stara się odkrywać wielorakość każdej sytuacji społecznej, a zarazem niejednorodność ludzkiej natury: jej wzniosłość i śmieszność, wielkość i małość²¹. Coś, co miało być opisem dla jednego spektaklu, niespodziewanie stało się opisem całości.

historia



Dziś Grupę '80 tworzą studenci, absolwenci i wykładowcy Uniwersytetu Łódzkiego. Trudno by zliczyć festiwale i przeglądy – także te zagraniczne, które zespół ma na swoim koncie. Ze szczególnym upodobaniem „pstrągi” odwiedzają Francję, szczególnie festiwal w Nantes (byli tam aż czterokrotnie). Niedługo zespół będzie obchodził 30-lecie istnienia. Członkowie grupy nie zamierzają zawieszać swojej działalności, wciąż uważają, że mają tak wiele do powiedzenia.

Justyna Krakowiak
– absolwentka teatrologii UŁ

Przypisy:

1. L. Skrzydło, „Pstrąg” i „Cytryna”, [w:] *Teatry studenckie w Polsce*, red. J. Koenig, Warszawa 1968, s. 104.
2. Ibidem, s.105.
3. Op. cit.
4. L. Śliwonik, *Teatry studenckie 1954–1989. Część szósta*, [w:] „Scena”, 2000, nr 1.
5. L. Skrzydło, dz. cyt., s.106.
6. Ibidem.
7. Po kolei: Witold Afelt, Krystyna Łobzówna i Czesława Stefanowska, Dobrosław Mater.
8. Debiutującego w „Pstrągu” jako reżyser.
9. L. Skrzydło, dz. cyt., s. 111.
10. Ibidem, s.112.
11. Ibidem, s.134.
12. Tę lokalizację „pstrągi” utrzymały do 1993 roku. Potem Uniwersytet zwrócił salę PZU. Od tego czasu zespół grywał w różnych miejscach, ale nie miał swojej stałej siedziby.
13. <http://www.uni.lodz.pl/portal/kronika>
14. L. Śliwonik, *Teatry studenckie 1954–1989. Część ósma*, [w:] „Scena”, 2000, nr 3.
15. Idem, *Teatry studenckie 1954–1989. Część druga*, [w:] „Scena”, 1999, nr.9.
16. Spektakle z lat 1979–1980 w kolejności: Teatr Ósmego Dnia, Teatr „Jedynka”, Teatr „Provisorium”.
17. *WIDZIADŁO czyli każdy jest żołnierzem własnego losu*, Gazeta Festiwalowa Łódzkich Spotkań Teatralnych, Łódź 1993.
18. Nieprzypadkowo zresztą w materiałach propagandowych i informacyjnych zespołu znalazło się odwołanie do Lecha Raczyńskiego: *Teatr powinien demaskować fałsz, który wszyscy gromadzimy w sobie, zdzierać maski pozorów, pokazywać nasze twarze. I sens tego, co kryje się za wzniosłymi słowami, pięknie brzmiącymi sloganami, utartymi gestami wykonywanymi z przyzwyczajenia, lenistwa lub strachu.*
19. Z materiałów informacyjnych i propagandowych zespołu.
20. <http://www.kulturoznawstwo.uni.lodz.pl/>
21. Z materiałów informacyjnych i propagandowych zespołu.

Ilustracje dokumentujące spektakle teatru „Pstrąg – Grupa '80” ze zbiorów archiwum teatralnego

Barometr sceny alternatywnej

Łódzkie Spotkania Teatralne

historia



*Rozmowa
z Marcinem Wartalskim,
kierownikiem
Ośrodka Teatralnego
Łódzkiego Domu Kultury.*

– Jaka idea stała u podstaw powstania Łódzkich Spotkań Teatralnych?

– Łódzkie Spotkania Teatralne wznowił w 1992 r. Marian Glinkowski – dyrektor 16. edycji odrodzonego wówczas festiwalu. W tym działaniu wspierał go Lech Śliwonik – profesor Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza i prezes Towarzystwa Kultury Teatralnej w Warszawie. Wtedy ukształtowała się idea drugiej edycji Spotkań. Festiwal prezentuje to, co najwartościowsze w teatrze alternatywnym, daje okazję wybitnym zespołom do dzielenia się doświadczeniami z teatrami o krótkich życiorysach artystycznych. Towarzyszą mu warsztaty prowadzone w wybranych łódzkich liceach i wydawnictwa jak: „Biuletyn ŁST”, „Gazeta Festiwalowa” oraz książki zawierające refleksje dotyczące polskiego teatru poszukującego. Równolegle odbywają się dwudniowe seminaria teoretyczno-krytyczne oraz codzienne podsumowania dni festiwalowych czyli „Rozmowy o północy”. Ten model programowy z pewnymi modyfikacjami trwa do dzisiaj.

Miejscem Festiwalu jest Łódzki Dom Kultury, którego Ośrodkiem Teatralnym przez wiele lat kierował Marian Glinkowski. Idee ŁST w latach 1963–1978 szczegółowo opisała w 1. numerze „Kroniki Miasta Łodzi” z 1998 r. Dominika Łarionow. Edycje w latach 1992–2007 są mi bliskie z wielu powodów. Początkowo uczestniczyłem w nich jako widz, potem aktor w spektaklach Grupy Teatralnej „Dziewięćsił” (obecnie „Dziewięćsił”) i Teatru „Forum”. Od 1998 r. z Anną Rogalą tworzyłem „Gazetę

Festiwalową”, a od 2002 r. redaguję „Biuletyn ŁST”. Przygotowuję program od strony organizacyjnej, zapraszam do Łodzi część zespołów z innych festiwali, a od 2005 r. jestem także sekretarzem ŁST. Idea Spotkań jest kontynuacją dorobku teatru studenckiego z lat 60. i 70., pobudzaniem do działania i umożliwieniem konfrontacji teatrowi alternatywnemu w Polsce. Był on nazywany różnie: studencki, poststudencki, alternatywny, awangardowy, nieinstytucjonalny, obecnie najczęściej używa się określeń – offowy lub alternatywny. Spotkania są jedną z pierwszych imprez kulturalnych wznowionych w Polsce po stanie wojennym, bo jak wiele innych wydarzeń kulturalnych w kraju, zostały zawieszone z powodów politycznych. Jest to też jeden z niewielu festiwali, na którym przeszłość wpływa na teraźniejszość, a przyszłość tego nurtu teatralnego kształtowana jest przez dorobek teatru „zaangażowanego społecznie”. W latach 70. XX wieku Konstanty Puzyna nazwał Spotkania *barometrem* teatru studenckiego i jako „festiwal festiwali teatru alternatywnego” jest takim *barometrem* jego aktualnego stanu.

– *Od 1963 r. teatr alternatywny przeszedł wiele zmian. Czy łódzki przegląd dostarcza argumentu, że skończyła się era prowokacji w teatrze?*

– Prowokacje są siłą wielu dokonań artystycznych. Zapraszamy zespoły, które poszukują nowych, często zaskakujących, form scenicznych. Wystarczy wspomnieć Teatr „LA. M. Ort” z Warszawy z przedstawieniem *Wszystko zamiast* (2002 r.), w którym sześciu aktorów grało dla jednego widza. Przebieg spektaklu był następujący: z ul. Piotrkowskiej widz wchodził do mieszkania, stając się w pewnym sensie intruzem, podglądaczem, aby potem bez względu na to czy chce, czy nie, zamienić się w aktora. Drugi przykład to Teatr „Fraktale” z Poznania. Jego spektakl *Podziemia pewnego miasta. Labirynt* (2005 r.) oscylował na pograniczu happeningu, gdzie twórcy stworzyli rodzaj muzeum, w którym rolę eksponatów pełnili żywi ludzie-aktorzy.

Prezentowany u nas teatr zawsze prowokował i stawiał pytania. To jedna z podstawowych funkcji tworzenia teatru alternatywnego, polegająca na odkrywaniu tego, o czym wie publiczność, ale co dopiero teatr może zinterpretować poprzez jakiś rodzaj artystycznej prowokacji.

Teatr alternatywny rywalizuje z wszechobecną telewizją i Internetem, jednak w większości przypadków wychodzi z niej zwycięsko. Na ŁST cały czas chodzi o teatr, który jest pretekstem do rozmawiania o „tu i teraz”. Warto tu wspomnieć Teatr of Manhattan z Łodzi z przedstawieniem *Signum temporis* (1994 r.), który zmierzył się z tematem paruzji czyli ponownego przyjścia Chrystusa, czy Teatr im. Alberta Tison ze Żnina ze spektaklem *Ratujcie nasze dusze* (1994 r.), który został okrzyknięty przez krytykę teatralną w Polsce: *rozpaczlwym wołaniem o pomoc generacji lat 90*. Teatr „Porywacze Ciał” w widowisku *I love you* (1996 r.) traktował o ludziach, którzy tak zatrucili się w codziennym konsumpcjonizmie, że układają swoje życie na wzór przepisów

z reklam lub serialu telewizyjnego. Od 1998 r. pojawiały się zespoły, które prowokowały do refleksji na temat roli jednostki we współczesnym świecie, w społeczeństwie. Wymienić tu można takie przedstawienia jak: *Bez tytułu* „Komuny Otwock” (1997 r.), *Mięso szalonych krów* Teatru Prób z Wągrowca (1998), *Krakersy* Teatru „Wiczy” z Torunia (2000 r.), *Clapham Junction* Marcina Brzozowskiego (2001 r.). W 2003 r. Teatr Realistyczny zaprezentował najlepsze przedstawienie antywojenne, jakie miałem okazję oglądać – sceniczną wersję *Na zachodzie bez zmian* pt. *Tra – ta – ta*. Spektakl *Drapacze chmur* Teatru „Zielony Wiatrak” z Sopotu z 2006 r. był natomiast kontrowersyjną opowieścią o emigracji zarobkowej Polaków, w którą autorzy wplekli diagnozę polskiej sceny politycznej. Zespół z Sopotu otrzymał za nie Grand Prix ŁST w 2006 roku.

– ŁST odrodziły się w 1992 roku. Ten powrót po 14. latach niebytu coś oznaczał. Czy zatem można wskazać wyraźne różnice pomiędzy pierwszą i drugą edycją Spotkań?

– Edycję po 1992 r. traktujemy jako kontynuację pierwszego okresu. Zmienił się ustrój polityczny, zmienił się też sam teatr alternatywny. Kiedyś w swoich zabiegach o przemiany ustroju był on awangardą młodych intelektualistów. Do Łodzi przyjeżdżali ludzie tej klasy co: Konstanty Puzyna, Józef Szajna, Aleksander Bardini, Jerzy Koenig, Jerzy Trela, Stanisław Tym, Krzysztof Jasiński i wielu innych. Przedstawienia sprzed 1978 r. wyprzedzały rzeczywistość, krytycznie wskazywały pewne kierunki „pożądanych zmian społecznych”. Po 1992 r. tematyka przedstawień z politycznej przesunęła się w kierunku tematyki społecznej. Mamy wolność, jednak wciąż głównym wyznacznikiem pozostało zainteresowanie problemami człowieka uwikłanego w związki z innymi, również z państwem, które wpływa na kształt naszego życia. Dzisiaj ludzie są zmęczeni polityką, szukają odpowiedzi na pytania związane z ich egzystencją i to widać w powstających współcześnie widowiskach. Ci, którzy pamiętają Spotkania sprzed 1978 r., często powtarzają, że były one na wyższym poziomie artystycznym. Potwierdza się stara prawda mówiąca, że im trudniejsze warunki do rozwoju sztuki stwarza system, tym łatwiej sztuka zagarnia i zagospodarowuje niedostępne jej rejony ludzkiej aktywności.

Być może brak po 1992 r. wielkich metafor, które pamiętamy z teatru lat 1963–1979, ale wiąże się to z faktem, że twórcy teatralni okresu drugiej edycji ŁST zdani są na samokształcenie. Brakuje także miejsc, gdzie mogliby tworzyć. Dlatego w obiegu kulturowym funkcjonują dzisiaj od festiwalu do festiwalu, kiedy, podpatrując innych twórców, uczą się także jak robić przedstawienia. ŁST w pewnym zakresie też pełnią teraz taką funkcję „instruktażową”. Taka formuła gwarantuje zachowanie ciągłości kulturowej przy jednoczesnym budowaniu określonej tożsamości artystycznej. Od 2000 roku – przygotowując każdy kolejny festiwal – zadajemy sobie pytanie o polską

tożsamość i możliwości jej teatralnej transpozycji. Odpowiedź jest krótka, zwłaszcza po wejściu naszego kraju do Unii Europejskiej: to kultura musi tworzyć tożsamość Polaków.

– Spektakle prezentowane są obecnie w kilku nurtach. Jak można je scharakteryzować?

– „Prezentacje” czyli grupa mistrzowska ma już za sobą światowe sukcesy. „Konkurs” zaś przeznaczony jest dla teatrów, które ciągle szukają własnej drogi artystycznej. Są to grupy niekoniecznie młode, ale takie, które nie mają jeszcze wyrazistej linii programowej oraz teatry, które mają potrzebę i ochotę „sprawdzić się” się w konkursie. Trzecim nurtem są „Przedstawienia towarzyszące” czyli zespoły intrygujące ze względów formalnej budowy widowiska teatralnego. Są również „Goście festiwalu”, którzy pokazują interesujące zjawiska teatralne poprzez autorski ton wypowiedzi. Podział ten daje możliwość zapoznania się z panoramą zjawiska nazywanego potocznie awangardą teatralną i tworzy wspomniany już *barometr* wg Konstantego Puzyny.

– Czym ŁST różni się od innych festiwali teatru alternatywnego w Polsce?

– Niewątpliwie cyklem wydawniczym, który wyróżnia Spotkania spośród innych festiwali w Polsce. Składa się na niego jak do tej pory 48 numerów „Gazety Festiwalowej”, 16 „Biuletynów ŁST”, zawierających charakterystykę zespołów i teatrów pojawiających się w Łodzi oraz opis wszystkiego, co dzieje się na ŁST, a także sześć książek autorstwa Tadeusza Kornasia, Krzysztofa Dużyńskiego, Grzegorza Ziółkowskiego, Jarosława Topolewskiego, Mateusza Kanabrodzkiego i Klaudii Tryczyńskiej. Trzeba również wspomnieć o warsztatach teatralnych w łódzkich liceach. Prowadzili je członkowie najbardziej utytułowanych i wszędzie rozpoznawanych polskich zespołów np. Teatru 77 z Łodzi, „Akademii Ruchu” z Warszawy, Teatru Ósmego Dnia i „Biura Podróży” z Poznania czy Teatru Snów z Gdańska. Młodzież mogła wówczas poznać metody pracy wymienionych grup. Jednak od 2005 r., z braku środków finansowych, musieliśmy zrezygnować z warsztatów. Warto dodać, że jesteśmy najlepiej udokumentowanym festiwalem. Oprócz wspomnianych już wydawnictw posiadamy też stronę internetową (www.idk.lodz.pl), a w archiwum gromadzimy zapisy niemal wszystkich spektakli od 1992 roku. Z tych materiałów korzystają często studenci z całej Polski piszący prace magisterskie o teatrze alternatywnym. Dużą wagę poświęcamy w ogóle gromadzeniu materiałów na temat teatru alternatywnego w naszym kraju. Wspomnieć należy również o jurorach, którzy w nurcie konkursowym Spotkań dzielą się refleksjami podczas „Rozmów o północy”. Bywali tu zresztą wielokrotnie: Lech Śliwonik, Janusz Majcherek, Paweł Szkotak, Ewa Wójciak, Piotr Cieplak, Krzysztof Sielicki, Paweł Konic, Leszek Mądzik, Tadeusz Kornaś, Elżbieta Morawiec, Janusz Opryński, Anna Augustynowicz,

Katarzyna Deszcz, Leszek Bzdyl, Tomasz Rodowicz. Nic więc dziwnego, że słyszymy od ludzi z różnych stron kraju, że nie wyobrażają sobie polskiego teatru bez ŁST, gdyż Spotkania nadają teatrowi alternatywnemu i offowemu znaczącą rangę.

– *Jak rozumie pan pojęcie awangardy w teatrze i czy w tym kontekście ŁST można traktować jako festiwal awangardowy?*

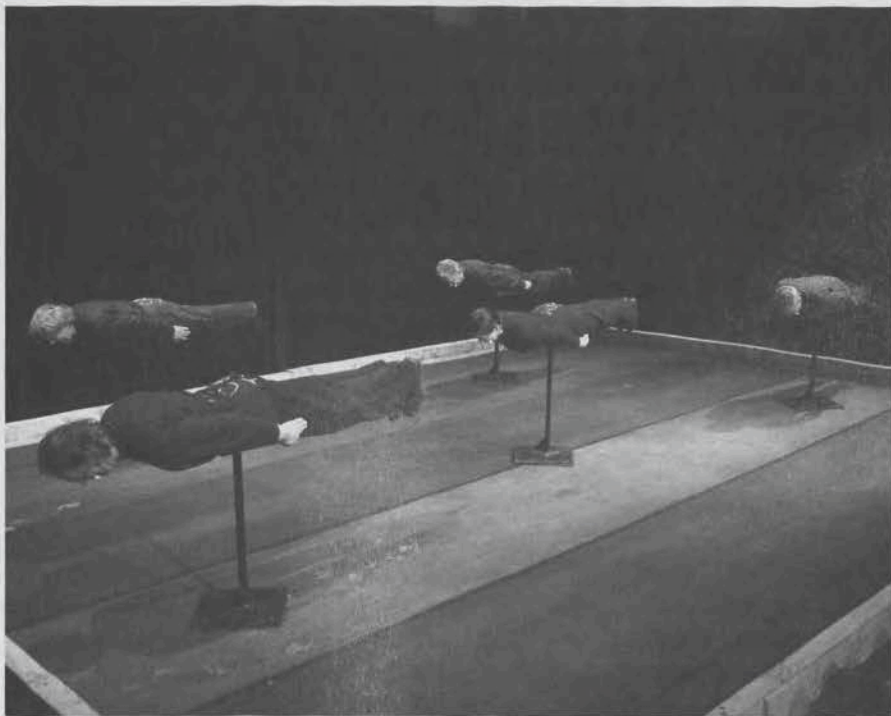
– Awangarda na ŁST była, jest i będzie. Postawa awangardowa próbuje zaznaczyć swoją obecność wobec zmieniających się potrzeb widowni i zmieniającej się rzeczywistości. Obecny teatr raz jest bardziej awangardowy, innym razem mniej, ale przyjeżdżają do nas zespoły, które znajdują się w światowej czołówce nurtu. Awangarda próbuje przebić się przez skorupę schematyczności kulturowej. W związku z tym musi mieć wyrazistą linię konstrukcyjną, w której operuje się wieloma środkami w oddziaływaniu na widza. Wspominany już *barometr ŁST* korzysta w konstrukcjach przedstawień z łączenia nowatorskich eksperymentów teatralnych, plastycznych, muzycznych, literackich, performance, body artu, sztuki wideo itd. Wszystko to znajdziemy w spektaklach prezentowanych w Łodzi. Bez awangardy dziedzina sztuki nie będzie się rozwijać. Bo – jak mówił Konstanty Stanisławski – *w chwili premiery najbardziej nowatorskie widowisko jest już starością*.

– *Jakie jest obecne kryterium kwalifikacji spektakli do ŁST?*

– Staramy się sprowadzić do Łodzi wszystko to, co wydaje się być czymś nowym, co może czymś widza zaskoczyć, a jednocześnie to, co zawiera w sobie prawdę sceniczną. Z drugiej strony jest to tylko czysta idea, bo ze względów finansowych nie stać nas na zaproszenie teatrów, które od dawna chcielibyśmy zaprezentować. Dobór jest bardzo różny. Staramy się obejrzeć sami przedstawienie, zanim przyjdzie ono do Łodzi. W czasie wstępnych rozmów, poza naszym miastem, sprawdzamy, co inni ludzie sądzą na ten temat, aby to nie była wyłącznie indywidualna opinia delegata ŁST. Ważna jest opinia zwykłych widzów. Przebijająca się do publiczności, szczególnie tej niezwiązanej zawodowo z teatrem, prawda sceniczna stanowi istotne kryterium przy podejmowaniu decyzji o zaproszeniu danego spektaklu na Spotkania.

Są również spektakle, których z przyczyn technicznych nie jesteśmy w stanie pokazać w grudniu – to przede wszystkim spektakle plenerowe. Niekiedy przeszkodę stanowi również potrzeba zaadaptowania do tego celu jakiejś nietypowej przestrzeni. Mimo tych trudności ŁST są jedną z najważniejszych imprez teatralnych w Polsce. Zjeżdżają się do nas wszyscy, którzy mogą, a my dbamy o różnorodność stylistyczną.

Ostateczny kształt festiwalu buduje tygodniami grupa osób. Mimo całej energii, pojawiają się bariery, których pokonać samym zapałem nie sposób. Dla



pozyskania 3–4 dobrych, zagranicznych teatrów powinniśmy mieć przynajmniej trzykrotnie większy budżet. Dla zorganizowania dobrego krajowego festiwalu musieliśmy nasze środki podwoić. Nasz festiwal niegdyś był chlubą Łodzi, widniał we wszelkich wydawnictwach promujących miasto. Sytuacja ta uległa zmianie po pojawieniu się kolejnych imprez – Festiwalu Dialogu Czterech Kultur, Festiwalu Kultury Chrześcijańskiej, Camerimage czy letnich festiwali Teatru Nowego i całego szeregu innych wydarzeń, które finansowane są z tego samego źródła. W łódzkich konfrontacjach festiwalowych Spotkania tracą, bo choć są na wysokim poziomie artystycznym, to są środowiskowym i jasno określonym programowo festiwalem. A i tak cieszę się wraz z dyrektorem festiwalu – Marianem Glinkowskim – że udało się zrobić aż tyle do tej pory. Wszyscy w Polsce, znając skromne warunki finansowe festiwalu, składają nam gratulacje, że wciąż – mimo tylu trudności – on dalej funkcjonuje.

Myślę, że Urząd Miasta Łodzi i Urząd Marszałkowski mogłyby wpłynąć na radykalną poprawę tej sytuacji. Realizowany przez te jednostki projekt „Łódź Festiwalowa”, wydaje się być narzędziem stworzonym właśnie w celu usprawnienia realizacji wydarzeń tej rangi.

– Jak na przestrzeni lat działalności ŁST zmieniała się recepcja teatru offowego?

– Zmieniał się on od teatru studenckiego w kierunku teatru – nazwijmy to ogólnie – alternatywnego. Obecnie teatr amatorski, szkolny, licealny oraz ten tworzony przez ludzi z dyplomami poza profesjonalnymi scenami próbuje naśladować metody teatru alternatywnego w zakresie organizacji pracy, prób ogarnięcia przestrzeni scenicznej, języka teatralnego, ruchu scenicznego. Wszystko, co było kiedyś na ŁST, spopularyzowało się w Polsce. Również zawodowi reżyserzy, jak np. Jarzyna i Warlikowski korzystają z tego, co zostało wypracowane przez teatr alternatywny, studencki. Ciekawostką jest to, że tutaj w latach 70. debiutował m.in. Krystian Lupa, zanim na stałe wszedł do encyklopedii polskiego teatru. Granica jest bardzo płynna i trudno określić, w jakim kierunku teatr będzie zmierzał. Ostatnio wszyscy zastanawiali się czy teatr profesjonalny przejmie cechy teatru alternatywnego, czy teatr alternatywny po raz kolejny wymyśli w kontrze coś innego? Być może okaże się, że teatr profesjonalny dojdzie do miejsca, w którym kończą się jego możliwości przedstawiania, a teatr offowy wymyśli taką formułę, że znowu zarysuje się wyraźna granica pomiędzy tymi formami teatralnymi. Z rozmów prowadzonych z kierownikami artystycznymi grup i członkami ich zespołów wynika, że teatry te zmierzają w stronę odbudowania na powrót rangi nurtu alternatywnego tak, by był czymś naprawdę istotnym. Na szczęście są zespoły, które konsekwentnie, nie oglądając się na tworzące się tendencje i kierunki, robią swoje. Zaś bezcennym widzem jest ten, kto przychodzi na spektakl, mówiąc, że dowiedział się od kogoś, że warto obejrzeć to konkretne przedstawienie. W teatrze offowym ok. 60–70% publiczności to tacy właśnie widzowie.

– *Na czym polega specyfika pracy w teatrze offowym?*

– Działający w teatrach offowych ludzie pracują często w bardzo różnych branżach niezwiązanych z teatrem, jednak poświęcają czas, jeżdżą po Polsce i świecie, dostają nagrody, pokonują przeszkody i często powodują duży ferment w miejscu, gdzie się pojawiają. Tak jest z „Komuną Otwock”, tak było z Teatrem Realistycznym. Także sposób organizowania przestrzeni teatralnej, mieszania konwencji teatralnych przez świadomość posiadania małej ilości czasu na realizację wymusza krótszy, intensywniejszy okres pracy. Trudno w ogóle rozgraniczać teatr, bo jest inny i różnorodny, i w tym tkwi jego siła. Unifikacja byłaby jego największym zagrożeniem. Właściwie wychowałem się na festiwalach teatralnych, ale myślę, że najwięcej zostało we mnie z ŁST oraz doświadczeń wyniesionych z pracy z Grupą Teatralną „Dziewięćsił”. Spotkania nauczyły mnie tego, że jeżeli w teatrze o nic nie chodzi, jeżeli nie próbuje on nawiązać dialogu z publicznością, przebić się z rampy na widownię, to nie warto go w ogóle robić. Najbardziej cieszy fakt, że nawet po kilku latach spektakle prezentowane w Łodzi tkwią w pamięci widzów i przez to są cały czas żywe. To właśnie jest siła teatru.

– *Jakie teatry zaliczyłby pan do grona najistotniejszych, współczesnych teatrów sceny alternatywnej?*

– Na pewno Teatr „Wiczy”, Teatr im. Alberta Tison, Teatr Ósmego Dnia, „Porywaczy Ciał”, „Biuro Podróży”, Scenę Plastyczną „KUL”, „Akademię Ruchu”, Towarzystwo Teatralne „Wierszalin”, „Gardzienice”, „Pieśń Kozła”, „Strefę Ciszy”, „Usta Usta” i wiele innych. Każdy z tych zespołów zrobił co najmniej dwa przedstawienia, które wciąż żyją w pamięci widzów.

Warto także wspomnieć o zespołach, które działają w Łodzi i okolicach. W Zgierzu np. są to teatry: „Wielokropek” i „Art. 51”. Różnią się estetyką, ale łączy je to, że poruszają problemy, które nurtują wykonawców. Dlatego ich przedstawienia są pełne prawdy. Teatr „Art. 51” tworzą trzy młode kobiety. Ich spektakle mówią wprost o nich, o ich przygodzie życia, o tym, co im się udało, a co nie. Drugi teatr – „Wielokropek” – prowadzi wychowanka teatru amatorskiego – Katarzyna Żuk, obecnie aktorka Teatru Nowego w Łodzi. Zespół znajduje niezwykle trafne metafory w swoich widowiskach. Wykorzystywana przez te teatry tematyka, muzyka, ruch sceniczny, oprawa plastyczna tworzą zjawiska niezwykle frapujące i bardzo przejmujące. Dodać należy, że te zespoły, zanim zaczną pracę nad spektaklem, długo pracują koncepcyjnie, dogłębnie badając temat. Dziś tworzą one piękny, mocny teatr. Takich interesujących teatrów jest kilka również w samej Łodzi. Działająca już od 20 lat, z bardzo bogatym dorobkiem i licznymi nagrodami, Grupa Teatralna „Dziewięćsił”, rzadko ujawniająca się, ale od wielu lat systematycznie pracujący Teatr of Manhattan, czy Teatr Ognia i Papieru. Należy także pamiętać o początkach Teatru „Logos”, którego przykład może świadczyć o różnorodności tego ruchu, o tym, że nigdy nie wiadomo, jaką drogą dany teatr będzie podążał. Dzisiaj trudno jest jednoznacznie określić charakter teatru alternatywnego. Zresztą, wydaje mi się, że ten czuły na zmiany otaczającej nas rzeczywistości nurt teatralny zawsze taki był. Może prawdziwy teatr jest tylko wtedy, gdy nie bierze się za to pieniędzy. Bierze się jednak odpowiedzialność za to, co się robi. Zespoły, które wymieniałem na początku, właśnie w taki sposób początkowo działały. Doskonałym przykładem jest na ich tle Teatr „Biuro Podróży”. Na początku swojej działalności zespół dosłownie przymierał głodem, ale ci ludzie poświęcili swoje życie dla teatru. Efektem jest nagroda „Fringe First” w Edynburgu i światowa sława.

– Czy festiwal wykreował jakąś grupę, która stała się znaczącą na arenie teatralnej?

– Spośród teatrów, przed którymi łódzki sukces otworzył drogę krajowej a niekiedy także światowej kariery, wyróżnić należy laureatów nurtu konkursowego ŁST: „Komunę Otwock”, Studio Teatralne „Słup” Marcela Szytenchelma, Teatr „Wiczy”, Teatr im. Alberta Tison, „Biuro Podróży” – właśnie od Łodzi zaczęła się światowa kariera tego teatru, a np. Teatr Realistyczny po przedstawieniu *Tra –ta – ta* wszedł na stałe w obieg teatru offowego w Polsce. Należy też wspomnieć Teatr „Zielony Wiatrak” czy „Stajnię Pegaza”. Nie wiem, jak to się dzieje, ale ŁST mają ogromną siłę promocyjną.

Nikt specjalnie o to nie zabiega, a jednak informacja ta idzie w świat za teatrami. Dla większości teatrów, które prezentują się przede wszystkim w nurcie konkursowym ŁST, informacja internetowa poświęcona ŁST jest „furtką”, przez którą dostają się bez problemu na inne festiwale. Chciałbym też podkreślić, że tak jak Łódzkie Spotkania Teatralne pomagają w promowaniu zespołów, tak w miarę upływu lat te zespoły promują nasz festiwal w Polsce.

– *Na ile estetyka sceny alternatywnej jest stała i co determinuje ewentualne jej zmiany?*

– Siła teatru offowego polega na różnorodnej estetyce, od plastyki poprzez głos, taniec, usytuowanie i zaaranżowanie widowni, użycie odpowiednich światła, ekspresji aktorskiej itd. To jest wpisane w naturę tego teatru. Nie wyobrażam sobie, żeby teatr offowy mógł stać się podobny, zwłaszcza jeżeli chodzi o estetykę i odbiór spektakli, do teatru repertuarowego. To jest poważny argument w funkcjonowaniu awangardy teatralnej, który wciąż jest żywy w teatrze alternatywnym.

Kontrowersyjność prezentowanych na ŁST spektakli i różnorodność estetyk przyczyniła się w ciągu ostatnich 16. lat do tego, że 40–50% widowni stanowią ludzie spoza Łodzi. Nowa estetyka połączona z tematyką wypowiedzi gwarantują zapoznanie się z tym, co w teatrze jest nowe w mijającym roku kalendarzowym.

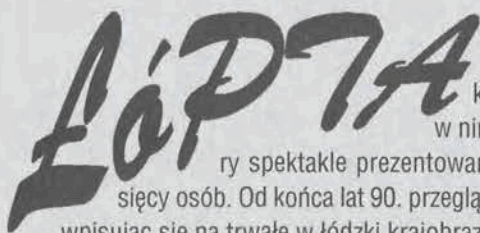
Jednakże wyrazista jednorodność stylistyczna wyróżniała przez wiele lat i przyniosła wiele szkody np. Teatrowi Ósmego Dnia. Upraszczając wszystko: grając boso, w czarnych garniturach i białych koszulach, mimo niezaprzeczalnej mądrości swoich sztuk, ustanowili pewną powtarzalność estetyczną, która „zabijała” te spektakle i ich naśladowców. Od kilku lat to się zmieniło. Obecnie bardzo ważny jest autorski ton wypowiedzi, szukanie przez każdy zespół indywidualnej estetyki teatralnej. Chęć odróżnienia się od innych w scenicznych wypowiedziach jest determinantą kształtującą powstanie widowiska. Inaczej zupełnie operuje swoim komunikatem w aspekcie estetycznym Leszek Mądzik ze Sceną Plastyczną „KUL”. Dzisiaj zobaczyć można alternatywne teatry nawiązujące do tradycji antycznej kultury śródziemnomorskiej – wspólnej dla całej Europy – np. Stowarzyszenie Teatralne „Chorea” z Łodzi, które próbuje ją przywrócić kulturze teatralnej.

Uważam, że najistotniejsze w tym wszystkim jest coś, co się nie zmienia. Mówienie własnym głosem, o własnych sprawach, na własną odpowiedzialność. To jest siła teatru offowego i jeżeli on się z tego wycofa, to opuści swoją ojczyznę i jak każdy imigrant pogubi się albo wtopi w banalną rzeczywistość.

Rozmawiała: Barbara Gortat

Festiwal dla początkujących

Łódzki Przegląd Teatrów Amatorskich

ŁÓPTA

Łódzki Przegląd Teatrów Amatorskich narodził się dwadzieścia lat temu w Łódzkim Domu Kultury. Co roku uczestniczy w nim około 2,5 tysiąca widzów, a do tej pory spektakle prezentowane na festiwalu obejrzało prawie 50 tysięcy osób. Od końca lat 90. przegląd zdobywa coraz liczniejszą publiczność, wpisując się na trwałe w łódzki krajobraz kulturalny.

Animatorem i pomysłodawcą festiwalu jest Marian Glinkowski, który w 1988 r. po raz pierwszy doprowadził do spotkania amatorskich zespołów teatralnych działających w Łodzi i okolicy. Początki były skromne – w przeglądzie uczestniczyło zaledwie kilka teatrów. Podczas pierwszych edycji festiwalu twórcy ówczesnych teatrów amatorskich prezentowali swoje spektakle, a ich koledzy oceniali te propozycje. Stopniowo Łódź stawała się jednym z najważniejszych ośrodków teatru offowego w Polsce. W miarę upływu lat przyjeżdżało tu coraz więcej grup teatralnych. Dziś na przeglądzie można obejrzeć ponad 20 przedstawień. W dalszym ciągu większość występujących tu zespołów swoje siedziby ma w Łodzi. Dla wielu wykonawców i widzów ŁÓPTA pozostaje najważniejszym festiwalem teatru nieinstytucjonalnego w środkowej Polsce.

[...] Zaciekle desperacja i nadzieja wynikająca z tego festiwalu polega na tym, że co rok, niezmiennie, przyciąga on nowe zespoły, nowych ludzi. Podczas każdej edycji pojawia się jakaś nowa grupa. Niekiedy wśród nowych twarzy spotyka się zjawisko oryginalne, autentyczne, całkiem świeże. Świadczy to o żywotności ŁÓPTA, a przede wszystkim o atrakcyjności programu artystycznego i o intelektualnym ładunku zawartym w teatrze amatorskim, w jego dorobku. [...] ŁÓPTA trwa na teatralnej mapie Polski jako zjawisko raczej wyjątkowe – pisał Tomasz Bieszczad w gazecie festiwalowej „Łóptowskie Echa”.

Ideą przeglądu jest konfrontowanie pracy teatralnej z jurorami, publicznością i innymi twórcami oraz kształtowanie warsztatu i praktyki scenicznej poszczególnych grup, jak również wspieranie i promowanie idei teatru offowego w Łodzi i województwie łódzkim. Kilka lat temu przegląd zyskał miano „małych Łódzkich Spotkań Teatralnych”. Zdecydował o tym fakt, że od 1995 r. najlepsze przedstawienie zaprezentowane podczas ŁÓPTA może otrzymać nominację do Łódzkich Spotkań Teatralnych (do tej pory było ich 11), na których jest wystawiane w części konkursowej, obok najciekaw-

szych propozycji teatrów alternatywnych z Polski. Dwukrotnie laureaci ŁÓPTA okazali się najlepsi także na ŁST: w 2004 r. Teatr Realistyczny za spektakl *Tosamosc* a w 1996 r. Studio Teatralne „Słup” za przedstawienie *Siedem dni Polaka – tytółmyloncy*. I choć oba festiwale organizuje Ośrodek Teatralny Łódzkiego Domu Kultury, różnią się one od siebie w znaczący sposób. ŁÓPTA zasadza się na idei „robienia teatru ochotniczego” (autorem określenia jest Aleksander Benczak, wykładowca PWSFTviT), który korzysta z elementów teatru: plastycznego, ruchu, tańca, słowa, dramatycznego, alternatywnego i innych. Najważniejszą cechą przeglądu jest tworzenie naturalnego zaplecza dla teatru offowego i profesjonalnego oraz kształtowanie postaw młodej widowni w zakresie upowszechniania kultury teatralnej. Dwa lata przed pierwszym sukcesem łódzkiego zespołu na ŁST – Studia Teatralnego „Słup” – Paweł Szkotak, poznański reżyser, tak wypowiedział się na łamach „Łóptowskich Ech”:

Nie mamy niestety takiego festiwalu, jakim jest ŁÓPTA i na pewno nie mamy tylu teatrów amatorskich. Mówię to z prawdziwą zazdrością, dlatego, że teatry amatorskie są bardzo ważne, ponieważ tam zaczynają ludzie, którzy później związują się z teatrem na dobre jako twórcy teatrów alternatywnych, awangardowych czy dramatycznych. Związani są też z teatrem jako wrażliwa, rozumiejąca publiczność, taka publiczność, jaka jest teatrowi bardzo potrzebna.

Można by teatr amatorski rozumieć na dwa sposoby: z jednej strony jest to zjawisko artystyczne, w którym ludzie opowiadają o sobie, wyrażają jakąś prawdę o świecie; jest to cały czas ciekawa analiza rzeczywistości. Z drugiej strony jest to



też często pierwsza próba zmagania się z teatrem, czasem zabawa. To też dobrze. Im więcej takich grup, tym większa ilość osób jest zainteresowana teatrem na tyle silnie, by poświęcić mu swój czas.

Słowa dyrektora dwóch poznańskich teatrów: Polskiego i „Biura Podróży” w pełni się sprawdziły. Tutaj pierwsze kroki na scenie stawiali: Marcin Brzozowski, Piotr Miazga, Agnieszka Michalska, Krystyna Nowińska, Tomasz Cymerman, Kamila Klimczak, Łukasz Chruszcz, Adam Łoniewski i inni. Wszyscy wymienieni są obecnie absolwentami uczelni teatralnych w Warszawie, Łodzi, Krakowie i Białymstoku i znaleźli dla siebie miejsce w teatrach dramatycznych całego kraju.

Takie teatry jak m.in.: Realistyczny, Grupa Teatralna „Dziewięciś”, „Orfa”, Manhattan, „B-612” wielokrotnie wygrywały ogólnopolskie konkursy teatralne i w znacznym stopniu przyczyniły się do utrwalania opinii, że ŁÓPTA jest „jednym z najważniejszych przeglądów” tego typu twórczości w Polsce.

Jurorzy wielokrotnie podkreślali wysoki poziom artystyczny łódzkich prezentacji teatru offowego. Wśród oceniających byli dyrektorzy teatrów, pracownicy naukowcy Uniwersytetu Łódzkiego i Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, reżyserzy, aktorzy, krytycy i publicyści teatralni. Warto też zwrócić uwagę na dwie postacie, które wpisały się w historię teatru europejskiego. To Zdzisław Hejduk – jedyny jak do tej pory reżyser, który dla Łodzi razem z Teatrem 77 zdobył *Fringe first* w Edynburgu – oraz Paweł Szkotak, który razem z Teatrem „Biuro Podróży” także należy do grona laureatów tej prestiżowej nagrody.

Jurorzy ŁÓPTY w układzie chronologicznym: Krystyna Hencz, Jerzy Hutek, Andrzej Czerny, Grzegorz Kwieciński, Dariusz Pawłowski, Tomasz Bieszczad, Marcel Szytenchelm, Sławomir Świontek, Dariusz Leśnikowski, Paweł Szkotak, Marian Glinkowski, Remigiusz Caban, Bogdan Sobieszek, Luba Zarębińska, Juliusz Tyszka, Zdzisław Jaskuła, Barbara Lauks, Dariusz Wiktorowicz, Mieczysława Walczak-Deleżyńska, Marcin Brzozowski, Jerzy Kaszuba, Anna Ciszowska, Leszek Karczewski, Ewa Audykowska-Wiśniewska, Ireneusz Czop, Barbara Grive, Piotr Krukowski, Tomasz Rodowicz.

W latach 1990–2007 na „Łópcie” łódzkiej publiczności zaprezentowanych zostało 328 przedstawień teatralnych w wykonaniu 158 zespołów. Często pojawiały się tutaj grupy efemeryczne, działające ledwie przez dwa sezony lub krócej. Niektóre, np. Teatr „Logos” czy Grupa Teatralna „Dziewięciś” na stałe wpisały się w teatralny krajobraz Łodzi, inne znalazły miejsce na mapie teatralnej Polski i są chętnie zapraszane na ogólnopolskie przeglądy sceny alternatywnej.

Cechą wspólną wszystkich teatrów prezentujących się na ŁÓPTA jest potrzeba rozliczenia się z otaczającym światem „tu i teraz”, dzielenie się swoją



wizją artystyczną dotyczącą rzeczywistości oraz zaproszenie do dialogu z publicznością. W wielu przypadkach jest to punkt wyjścia do dyskusji na temat życia, sztuki i przede wszystkim roli przekazu teatralnego we współczesnym świecie.

Najważniejszymi przedstawieniami, które szczególnie warto wymienić są:

- *Siedem dni Polaka – tytółmyloncy* Studia Teatralnego „Słup”, które idealnie wpisałyby się dzisiaj w ideę programową Festiwalu Dialogu Czterech Kultur. Spektakl był mocno osadzony w łódzkich realiach, diagnozował otaczający świat, wzbudzał w widzach silne emocje, opowiadał o Łodzi i ludziach ją zamieszkujących.
- *Tra – Ta – Ta* Teatru Realistycznego było czymś w rodzaju scenicznej parafrazy książki *Na zachodzie bez zmian*. Obnażało bezsensowność udziału polskich żołnierzy w misjach „stabilizacyjnych i pokojowych”, które *de facto* są działaniami wojennymi. Spektakl ukazuje jak polityka może zmienić los przeciętnego Kowalskiego.
- Przedstawienie *Kim są dorośli* Teatru „Frugo” nowatorsko ukazywało wchodzenie młodzieży w dorosłość, obnażając schematy zachowań dorosłych powtarzane mimowolnie przez młodych ludzi.

Warto też wspomnieć o przedstawieniach takich jak: *Brzask*, *Opowiadanie gastronomo* Biura Usług Dramatycznych, *Signum temporis* Teatru of Manhattan, *Tunel* oraz *Narkotyki niemyte dusze* GT „Dziewięćsił”, *Piaskownica* Amatorskiej Grupy Teatralnej „Zamkowa” i Projekt Teatralny „Elektro Kardio Games”.



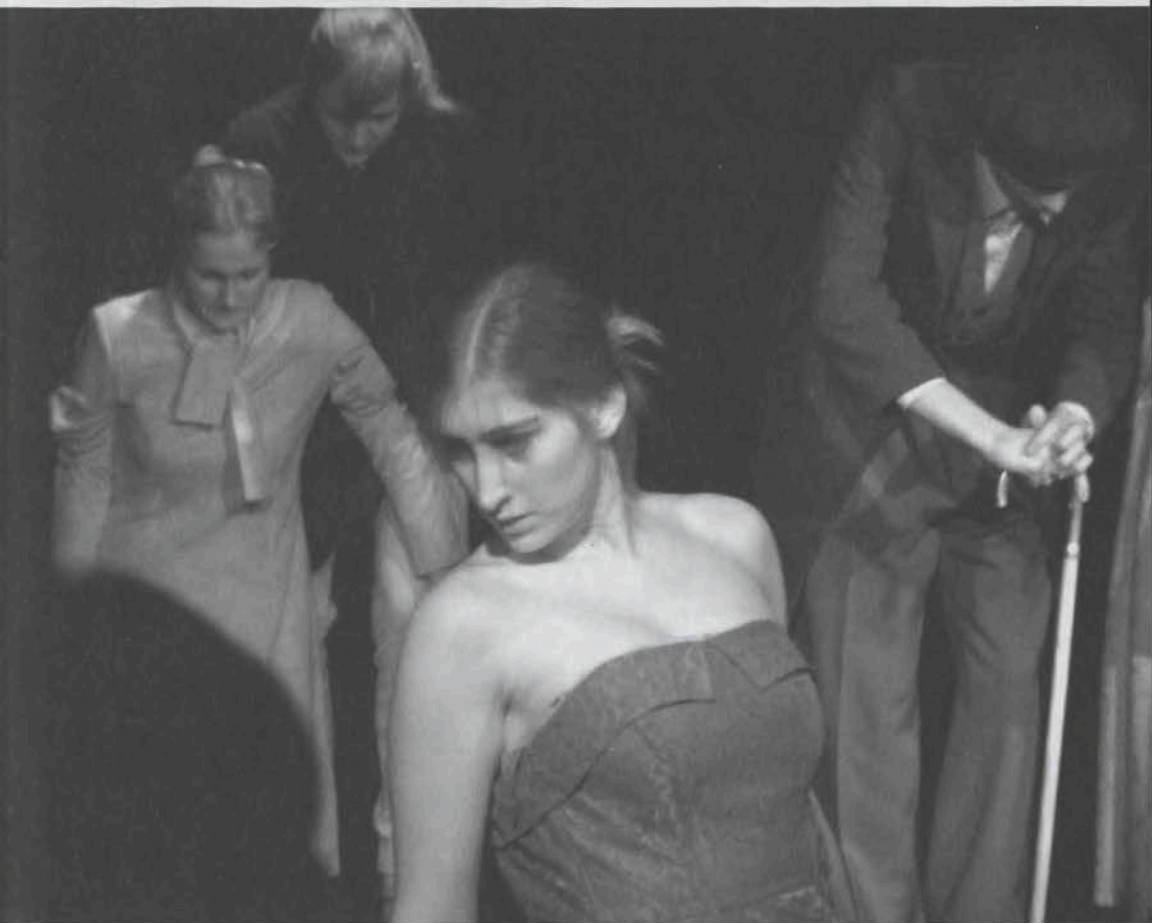
Oto zaś zespoły, które od 1990 r. występowały na ŁÓPTA (w kolejności pojawiania się na przeglądzie), prawdopodobnie o większości z nich niewiele osób w ogóle słyszało: Teatr „Orfa” (Zgierz), Teatr „EN FACE” z XXXII LO, Swobodna Grupa Twórcza, Teatr „Bi-Ba-Bo”, Kabaret Seniora, Teatr „Bez próby”, Teatr „Agrafka”, Teatr of Manhattan, Teatr „Logos”, Mała Scena Groteski, Scena Poetycka, Teatr Kilku Osób, „Biuro Usług Dramatycznych”, Scena Pantomimy DK „Eskimos”, Studio Teatralne „Ślup”, Teatr Rapsodyczny, Studio Piosenki Aktorskiej, Teatr z Krzemienieckiej, Teatr Alternatywny (Białoruś), Teatr XXXIII LO, Łódzka Scena Plastyczna Studio 03, Teatr Otwarty „Grupa robocza”, Grupa Rapsodyczna „Pod Lupą”, Grupa Teatralna „Maska”, Formacja TT, Łódzka Scena Pantomimy, Teatr Seniora „Złota Jesień”, Grupa Teatralna „Dziewięciosił”, Teatr Agnieszki Jopkiewicz, Teatr I SLO, Teatr „Drzwi otwarte”, Formacja „Maska”, Teatr Poezji „Trójka”, Teatr Tańca Gessy, Teatr Pracowników Poleskiego Ośrodka Sztuki, Teatr „I”, Teatr „BAT” (Bełchatów), Teatr im. Róży van der Blaast, Grupa t, Teatr „Efata”, Teatr „Ben”, Teatr Dłoni, Teatr „Błękitny Baran”, Teatr „Desiderium”, Teatr Ognia i Papieru, Teatr Ruchu, Grupa Teatralna „Dziewięciosił – Junior”, Pracownia Form Teatralnych, Teatr „A”, Trupa Teatralna „Scena leży”, Teatr 36 zł, Teatr Form Nieposkromionych, Teatr „Marionette”, monodram Agaty Będzińskiej, monodram Michała Krzysztoška, Teatr Yaratcha, Studio Teatralno-Recytatorskie „Pomorska”, Grupa Teatralna Michała Rzepki, Teatr „Bardziej ruchu”, Teatr „Forum”, Teatr „Spes”, Teatr Tańczących Dotyków, monodram Kamili Klimczak, Teatr Realistyczny (Skierniewice), Teatr „Pod Lupą” Juniorzy, Teatr Prymitywny Yaratcha, Teatr „Euforia” (Poddębice), Teatr „Wyjście Ewakuacyjne” (Łask), Grupa Teatralna „Od jutra” (Kutno), Teatr „Scentrum”, Teatr Książniczeki, Teatr „Na poddaszu” (Piotrków Trybunalski), Teatr „Bez nazwy” (Kutno), monodram Piotra Grabowskiego, Asertywna Formacja Artystyczna „Piana Złudzeń”, Młodzieżowy Teatr Amatorski „Kameralny” (Kliczków Mały), Teatr „Łosie Superktosie”, Zespół Teatralny „Bez nazwy” (Kutno), Teatr „Frugo”, Teatr „Officium”, Teatr „Euforia” (Poddębice), Formalnie Nie Istniejący Kwartet Tymczasowy Poczęty z Nagłej Silnej Potrzeby Przepoczwarczenia Czegoś w Siebie (Sieradz), Teatr „Pożal się Boże”, Zespół Obrzędowy „Nasz Kabaret” (Chojne), Grupa Teatralna „Kontakt” (Łask), Teatr „Złota Paczka” (Złoczew), Scena „Novus”, Teatr „Cisza”, Pracownia „Teatrick” (Tomaszów Mazowiecki), Teatr „Total”, Stowarzyszenie „Dranica”, Teatr „Trójkąt”, Teatr „Samuel”, Grupa „Se”, Studio Teatralne „Eka” (Zduńska Wola), Teatr „Monar-mim”, Plantacja Teatralna Teatru Realistycznego (Skierniewice), Teatr Stały (Pajęczno), Teatr „Stan Faktyczny”, Teatr Małych Form „502”, Teatr Gier Dramatycznych „Sama słodycz” (Zduńska Wola), Teatr „Cenzura”, Teatr Tańca „PRO” (Pracownia Ruchu Otwartego), Teatr „Puk”, Theatrum Desiderium, Grupa Produkcyjna „Respirator” (Piotrków

Trybunalski), Teatr „Anilis”, Grupa „eMTT” (Pabianice), Teatr „Beton” (Zgierz), Teatr „A-POS”, Teatr „Siódma Bajka” (Zelów), Teatr „Tfu-rcy”, Teatr „Renifer”, Grupa Teatralna „Dziewięćsił – Youth”, ChatTeatr, Teatr „Ille”, Teatr „Dwoje”, Grupa Teatralna „34”, Teatr „Dialogus” (Parchowo), Teatr „308”, Projekt Teatralny „Elektro Kardio Games” (Zgierz), Teatr „Zacisze”, Teatr „Antypustka”, Teatr „Deska” (Piotrków Trybunalski), Teatr „Wyjście Ewakuacyjne”, (Piotrków Trybunalski), Teatr „Do widzenia” (Nowy Glinnik), Teatr „Wielokropek” (Zgierz), Teatr „Kołowrót” (Łowicz), Teatr „Dygresja” (Głowno), Teatr „Rekwizytornia” (Radomsko), Amatorska Grupa Teatralna „Zamkowa” (Sieradz), Teatr „Studio obraz”, Teatr „Stos”, Grupa Teatralna „Dziewięćsił – Nowy”, Teatr „Chichot 2”, Teatr „Napięcie”, Nieformalna Grupa Teatralna „Atmosfera” (Koluszki), Teatr „Po prostu” (Piotrków Trybunalski), Teatr Światła i Cieni (Bełchatów), Teatr „Łysi i przyjaciele” (Piotrków Trybunalski), Kabaret „Szajka zielonego kamyka”, Teatr „Puck”, Teatr Klasy „B”, Studio Piosenki „Forum”, Teatr Fabryczny, ART. 51 (Zgierz), Kobięca Dusza Łodzi, Teatr „ONE” (Zgierz), Teatr „B-612”, Scena Poetycka „Forum”, Teatr Przedmiotu, Strefa eksperymentalna Teatru Napięcie „Scena stoop”, Elitarna Jednostka Artystyczna (Radomsko), Teatr Kreatury (Gorzów Wielkopolski).

W związku z zacieraniem się granic między teatrem amatorskim a alternatywnym organizatorzy ŁÓPTA od kilku lat podkreślają, że jest to przegląd teatrów niezawodowych (offowych). Coraz więcej występujących zespołów pracuje według metod wytworzonych przez polskie teatry studenckie z lat 60. i 70. a potem udoskonalonych przez teatry alternatywne. Łączy się to z organizacją przestrzeni teatralnej, tematyką – często zaangażowaną w diagnozowanie współczesnych problemów społecznych – oraz pracą z aktorem, opierającą się na improwizacjach w czasie prób. Co roku w czasie przeglądu pokazywane są również 2-3 najlepsze przedstawienia prezentowane podczas Wojewódzkich Konfrontacji Sceny Szkolnej „Centrum”, odbywających się w Centrum Kultury Młodych w Łodzi.

W 2007 r. po raz pierwszy pojawiła się koncepcja kooperacji artystycznej zespołów teatralnych biorących udział w festiwalu. Była to odpowiedź na potrzebę wymiany doświadczeń pomiędzy poszczególnymi grupami, rozwój wzajemnej współpracy oraz konsolidowanie środowiska teatru offowego. Po raz pierwszy w 2007 r. przyznano w czasie XX edycji festiwalu ŁÓPTA tytuł „najlepsze przedstawienie teatru niezawodowego w województwie łódzkim” za spektakl *Zdjęcie z Panem Bogiem* Teatru „Wielokropek” ze Zgierza. Projekt „XX ŁÓPTA – konfrontacja i kooperacja artystyczna” został doceniony i dofinansowany przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego z programu operacyjnego „rozwój inicjatyw lokalnych”.

Po dwudziestu latach Łódzki Przegląd Teatrów Amatorskich stał się dorocznym świętem teatru niezawodowego i stolicą teatru offowego w województwie



łódzkim, manifestacją siły i ważności tego teatralnego nurtu w Łodzi. Nurtu, któremu do tej pory towarzyszyły Fora Dyskusyjne (78) z udziałem jurorów, publiczności, twórców i recenzentów teatralnych oraz publicystów gazety festiwalowej. Ukazujące się od 1992 r. czasopismo, od 2000 r. znane jest jako „ŁÓPTAK”. Do tej pory wydano już 40 numerów. Na zainteresowanych ŁÓPTĄ czeka także strona internetowa www.ldk.lodz.pl.

Występujące tu zespoły, jurorzy, gazeta festiwalowa oraz liczna publiczność zaświadcza o wysokiej randze przeglądu. Od 2000 r. ŁÓPTA wchodzi również w skład inicjatywy „Łódź Festiwalowa”, która ma pomóc w staraniach Łodzi o tytuł „Europejskiej Stolicy Kultury” w 2016 roku.

Marcin Wartalski
– kierownik Ośrodka Teatralnego ŁDK

Zdjęcia pochodzą z archiwum ŁDK.

historia

z cyklu: czarne dziury, białe plamy

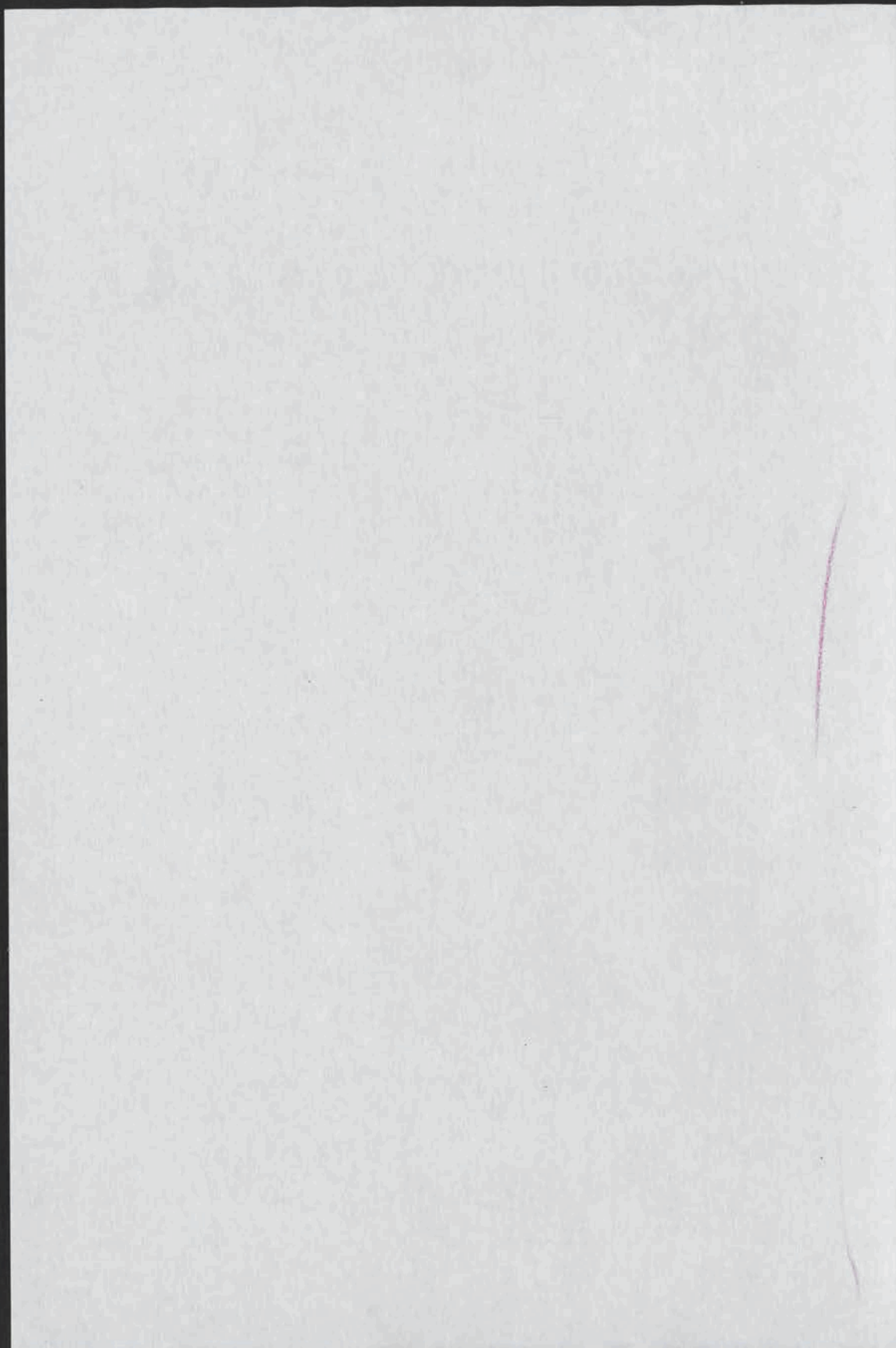


Pokutnik

Podróże syna nadburmistrza

Mieczysław Gumola

str. 227



Pokutnik

Podróże syna nadburmistrza

historia – czarne dziury, białe plamy

Na spotkanie zatytułowane: „Dzieci sprawców – dzieci ofiar” organizatorzy 6 Festiwalu Dialogu Czterech Kultur zaprosili mieszkającego w Monachium Jensa Jurgena Ventzkiego. Jego ojciec – Werner Ventzki – był nazistowskim nadburmistrzem Litzmannstadt, współodpowiedzialnym za cierpienia setek tysięcy mieszkańców Łodzi. Nie osądzony po wojnie, pracował w administracji rządowej RFN i dożył sędziwego wieku. Syn jego uznał, że nie można przemilczeć czynów ojca. Poczul się zobowiązany mówić o jego winie wobec Żydów i Polaków. Przyjął zaproszenie i przyjechał do Łodzi na spotkanie. 27 lat temu dowiedział się, że jest „dzieckiem sprawcy”.

Frankfurt, 1990 rok

Jens Jurgen Ventzki, doradca wydawniczy i wykładowca bibliotekoznawstwa na uniwersytecie w Monachium, człowiek o szerokich zainteresowaniach humanistycznych, pojechał w 1990 r. do Frankfurtu nad Menem na Międzynarodowe Targi Książki. Wybrał się tam do Muzeum Żydowskiego na wystawę: „Naszą jedyną drogą jest praca”, poświęconą gettu Litzmannstadt. I przeżył szok, bowiem ze zdjęć i dokumentów wyłonił się zupełnie inny, od dotychczas mu znanego, obraz ojca. Wiedział, że był nadburmistrzem Litzmannstadt, polskiej Łodzi, włączonej podczas wojny do III Rzeszy. W rodzinie o tym rozdziale jego życia nie rozmawiało się. Oglądając wystawę, dowiedział się, że był on fanatycznym nazistowskim dygnitarzem, dążącym wszelkimi sposobami do niemiecczenia polskiego miasta. Jako nadburmistrz Litzmannstadt był szczegółowo informowany o wszystkim, co działo się w mieście i wydzielonym z niego getcie. Ponosił więc współodpowiedzialność za dokonywane w tym czasie przestępstwa.

Kim jestem ja i w co zaplątała mojego ojca historia? – to późno postawione pytanie nie dawało odtąd synowi spokoju. Nie umiał i nie chciał wyprzeć się ojca, coraz bardziej bezradnego starca, niepotrafiącego dokonać rozrachunku z nazistowską przeszłością. Zaczął studiować literaturę naukową poświęconą zbrodniom hitlerowskim, czytać pamiętniki i literaturę popularną na ten temat.

W maju 2001 roku postanowił przyjechać do Polski. Wcześniej udał się do miejscowego urzędu stanu cywilnego i poprosił, aby w dowodzie osobistym wpisano mu, zamiast Litzmannstadt, polską nazwę: Łódź, jako miejsce urodzenia.



Warszawa, 2001 rok

Zwiedzając Warszawę, wybrał nieprzypadkowy szlak – mijał tablice upamiętniające miejsca rozstrzeliwań Polaków w latach okupacji, przystrojone biało-czerwonymi szarfami i złożonymi pod nimi kwiatami. Napisał później, wspominając tę wędrówkę: *Szaleństwo i brutalność, z jaką naziści próbowali zetrzeć to miasto z powierzchni ziemi, nie sposób zrozumieć i zapomnieć.*

Zanim doszedł do pomnika upamiętniającego powstanie w getcie warszawskim, kupił dwa bukietki konwalii. Położył je przed monumentem symbolizującym tragiczne bohaterstwo żydowskich powstańców. Doszło do niego znajdujące się w pobliżu starsze, amerykańskie małżeństwo, sądząc z zachowania, że jest Żydem. Odpowiedział, że nie jest nim. Wyznał, że jest Niemcem, synem nazisty i ma poczucie winy za to, co jego ojciec robił w czasie wojny.

Łódź, 2001 rok

Znajomość z miastem, w którym się urodził, rozpoczął od wędrówki po Piotrkowskiej. Uczucie zagubienia i niepewności powoli ustępowało. Jednak noc miał nieprzespaną, zbyt wiele myśli i wrażeń kłębiło się w jego głowie.

Następnego dnia został przyjęty przez dyrektorkę Archiwum Państwowego w Łodzi. Wyjaśnił kim jest, poprosił o możliwość zapoznania się z aktami osobowymi swego ojca. Potem znalazł się w pracowni naukowej archiwum przy ulicy Kościuszki. Starszy kustosz – Julian Baranowski – położył przed nim na stoliku teczkę osobową nadburmistrza Venera Ventzkiego. Znalazł w nim biurowo-urzędniczo-partyjny zapis działalności ojca: życiorys, różnego rodzaju oświadczenia, zdjęcia w uniformie partyjnym, rozliczenia wielu podróży do miast, w których przemawiał w imieniu NSDAP. Wśród papierów spostrzegł również swój akt urodzenia.

Raz jeszcze obejrzał wystawę „Naszą jedyną drogą jest praca” prezentowaną w salach Muzeum Historii Miasta Łodzi przy placu Wolności. Obraz getta miał przed oczami, kiedy wędrował z przewodnikiem frankfurckiej wystawy w rękę, od placu Kościelnego po stację Radegast, z której w sierpniu 1944 roku odjeżdżały ostatnie transporty mieszkańców getta do obozu zagłady w Oświęcimiu.

Odlatując z Okęcia do Monachium był przekonany, że dobrze postąpił nie rezygnując z przyjazdu do Warszawy i Łodzi. Wiedział teraz dużo więcej niż dotąd wyczytał w najrozmaitszych opracowaniach o tragicznych rozdziałach polsko-niemieckiej historii.

Opis tej podróży, jego autorstwa, ukazał się w 2002 r. w wydawanym w Wiedniu roczniku: „DAS JUDISCHE ECHO”. Rok później jego artykuł został przetłumaczony na język polski i ukazał się w „Kronice Miasta Łodzi”.

Wiedeń, 2003 rok

Redaktorem „DAS JUDISCHE ECHO” był dr Leon Zelman. Urodził się w 1928 r. w polskim miasteczku Szczekociny, w 1939 r. znalazł się z matką i o dwa lata młodszym bratem w Łodzi. Matka zmarła w getcie Litzmannstadt, w Oświęcimiu zamordowany został jego brat. Jego samego wysłano z Oświęcimia do obozu koncentracyjnego w Ebensee w Górnej Austrii i tam doczekał końca wojny. Pozostał w Austrii. Ukończył studia i obronił doktorat, kierował Izraelskim Biurem Informacyjnym, był też dziennikarzem. Zapraszał do Wiednia osobistości z różnych stron świata. Budził sympatię i szacunek, dlatego wiele osób pragnęło spotkać się z nim osobiście.

Kiedy Marianne Engl, dziennikarka wiedeńskiego magazynu informacyjnego „Profil”, zatelefonowała do Leona Zelmiana, informując, że chciałaby się z nim umówić na rozmowę Jens Jurgen Ventzki, syn zbrodniczego nadburmistrza Litzmannstadt, zaniemówił. Jednak po chwili namysłu zgodził się na rozmowę. *Czy nie było nikogo – zapytała później dziennikarka – kto by panu powiedział: „Leon, nie spotykaj się z tym człowiekiem”.* Nikogo takiego nie było.

Leon Zelman opowiedział historię Szmulka, zawadiaki z łódzkiego getta. Pewnego dnia w oddziale, w którym pracował, ocieplali buty wojskowe wełną drzewną. Szmulek poradził kolegom, by kładli wełnę również do swoich butów. Nagle zniknął. Następnego dnia cały oddział musiał ustawić się pod szubienicą. Przyprowadzono Szmulka oskarżonego o namawianie do okradania Rzeszy Niemieckiej. Z początku nie rozumiał, o co chodzi Niemcom. Dopiero kiedy doprowadzono go pod szubienicę, nieszczęśnik zaczął krzyczeć. Chłopca powieszono. Po egzekucji Leon Zelman wrócił do baraku, jak inni zjadł zupę i zasnął. Następnego dnia do oddziału przyszedł Biebow, niemiecki zarządca getta. Poglaskał pracujących chłopców po głowie i pochwalał: *Pracujcie tak dalej chłopcy.* Wtedy przypomniał sobie, że dzień wcześniej widział Biebowa, kiedy wieszano Szmulka. *Dlaczego opowiedział pan o tym wydarzeniu panu Ventzkiemu?* – zapytała dziennikarka. *Ponieważ – usłyszała – wspomnienie to do dzisiaj nie daje mi spokoju*

Skoro Biebow podlegał mojemu ojcu, to on musiał o wszystkim, co działo się w getcie wiedzieć – wyznał Jens Jurgen Ventzki. Jak to było możliwe – pytał go Leon Zelman – że tak straszne rzeczy robili ludzie, którzy sami mieli rodziny z małymi dziećmi?

Usłyszał wtedy od swego rozmówcy, że on sam wielokrotnie zadawał sobie to samo pytanie, ale nie potrafił znaleźć wytłumaczenia. Dlatego zdecydował się mówić ludziom, z którymi się spotykał, o niemieckiej odpowiedzialności za zbrodnie popełnione w czasie wojny oraz osobistej winie swego ojca.

Na pożegnanie usłyszał od Leona Zelmana: *Niech Pan nie schodzi z tej trudnej drogi, bo ludzie powinni krzyczeć o tym, co się wtedy działo, nawet jeśli sami za to nie ponoszą odpowiedzialności.*

13 stycznia 2003 roku zapis tej rozmowy został opublikowany w magazynie „Profil”. 11 lipca 2007 roku dr Leon Zelman zmarł w Wiedniu, w wieku 80 lat.

Łódź, 2007 rok, ulica Bednarska 15

5 września 2007 roku, dzień przed spotkaniem w Instytucie Europejskim, Jens Jurgen Ventzki odwiedził dom, w którym się urodził, a którego fotografię widział w rodzinnym albumie. Podczas pierwszego pobytu w Łodzi w 2001 roku nie próbował go odszukać. Obawiał się, że może zostać uznany za nieproszonego gościa. Teraz, o tym, że przyjedzie, wiedzieli obecni gospodarze domu – dyrektorka Państwowego Domu Dziecka i przedstawiciele Stowarzyszenie Polaków Poszkodowanych przez III Rzeszę.

Postsecesyjna willa przy ulicy Bednarskiej 15 została zbudowana w otoczeniu ogrodowo – parkowym na początku XX wieku dla niemieckiego fabrykanta Leonhardta. W okresie okupacji stała się domem nadburmistrza Ventzkiego. Po wojnie w budynku przez wiele lat znajdował się żłobek i przedszkole. Później budynek przeszedł generalny remont. 1 września 2004 roku został w nim utworzony Dom Międzypokoleniowy „Pamięci i Przyszłości”.

Remont i urządzenie obiektu sfinansowały pospołu Urząd Miasta Łodzi i miasto partnerskie Stuttgart. Gorącym rzecznikiem idei, aby nowo tworzona placówka służyła integracji młodego pokolenia z ludzi skrzywdzonymi przez III Rzeszę, była Gabrielle Muller-Trimbush, burmistrz Stuttgartu. Poparli ją prezydent Łodzi Jerzy Kropiwnicki i Mirosław Olejniczak – prezes Oddziału Wojewódzkiego Stowarzyszenia Polaków Poszkodowanych przez III Rzeszę. W placówce znalazły siedzibę Dom Dziecka z 39 podopiecznymi i Dom Dziennego Pobytu, do którego uczęszcza 25 seniorów potrzebujących wsparcia życiowego. Znalazło się w nim również miejsce na salę wystawową oraz odbywanie spotkań integracyjnych organizowanych przez Stowarzyszenie Polaków Poszkodowanych przez III Rzeszę.

Dyrektor Domu Dziecka – Ewa Świątosławska – oraz prezes Oddziału Wojewódzkiego Stowarzyszenia Polaków Poszkodowanych przez III Rzeszę – Mirosław Olejniczak i jego zastępca dr Wacław Musiał – wiedzieli z artykułu zamieszczonego w „Kronice Miasta Łodzi”, kim jest gość, który się do nich wybiera i dlaczego chce zobaczyć dom przy Bednarskiej.

Jens Jurgen Ventzki został oprowadzony po domu swego urodzenia. Obejrzał także historyczne zbiory stowarzyszenia. Zobaczył umieszczone na planszach



historia – czarne dziury, białe plamy

odezwy, plakaty i różnego rodzaju dokumenty władz okupacyjnych ukazujące eksterminacyjną politykę władz hitlerowskich i losy deportowanych w czasie wojny robotników przymusowych. W gablotach znalazły się także dokumenty mówiące o zbliżeniu polsko-niemieckim. Wśród nich uchwała Bundestagu z 2 sierpnia 2000 roku o złagodzeniu krzywd wyrządzonych polskim robotnikom przymusowym i przekazaniu w ramach zadośćuczynienia, kwoty 1 miliarda 812 milionów marek. Syn nazistowskiego nadburmistrza poznawał też dzisiejsze relacje dokumentujące współpracę Łodzi i Stuttgartu jako miast partnerskich. Mógł przeczytać informacje robotników o przymusowych odwieżynach w byłych miejscach dawnej pracy oraz o współpracy polskich i niemieckich placówek badawczych zajmujących się pracą przymusową w III Rzeszy.

W tym domu urodziłem się 13 marca 1944 roku. Żyłem w rodzinie, której niczego nie brakowało, kiedy w tym samym czasie Polaków wywożono do niewolniczej pracy, a w getcie ginęły z głodu tysiące Żydów. Żadne rekompensaty finansowe nie są w stanie wyrównać poniżenia za upodlenie i zbrodnie holocaustu – powiedział Jens Jurgen Ventzki na pożegnanie gospodarzom Domu Międzypokoleniowego.

Instytut Europejski

6 września 2007 roku w Instytucie Europejskim przy ulicy Piotrkowskiej odbyło się spotkanie: „Dzieci sprawców, dzieci ofiar”. Jego pomysłodawca Piotr Szalsza, polski reżyser telewizyjny mieszkający od wielu lat w Wiedniu, zaprosił na nie licealistów z łódzkich szkół oraz przedstawicieli Gminy Wyznaniowej Żydowskiej i Stowarzyszenia Polaków Poszkodowanych przez III Rzeszę. Ludzi starszych, pamiętających lata wojny, przybyło niewiele.



Scenograficzną ilustracją spotkania był telebim, na którym pojawiły się rodzinne zdjęcia Ventzkiego, okazała willa przy ulicy Bednarskiej oraz kilkunastoletniego Jensa Jurgena wpatzonego z miłością w ojca. Ale obok tych dowodów dziecięcej sielanki znajdowały się także kopie dokumentów z czasów wojny z podpisem nadburmistrza Litzmannstadt Wenera Ventzkiego.

To było trudne spotkanie, bo jego przesłanie pogubiło się w emocjonalnych reakcjach sali. Ból i gorycz ludzi pamiętających wojnę skierowane zostały na syna nadburmistrza. Jego decyzja o mówieniu prawdy o zbrodniach nazistów i poczucie winy za czyny ojca wydawały się nie mieć większego znaczenia dla przedstawicieli starszego pokolenia, pamiętających lata okupacji. Ci chcieli tylko mówić o bólu związanym ze stratą najbliższych, o poniżeniu i upodleniu, jakie spotykało ich podczas wojny. Jens Jurgen Ventzki nie bronił się. Podchodził do pokrzywdzonych, ścisnął ich dłonie. Nie znajdował słów wytłumaczenia dla zła, w którym uczestniczył jego ojciec.

Pojawiły się też inne głosy. Halina Elczeńska, jedna z nielicznych osób uratowanych z getta, wspomniała o swoich powojennych spotkaniach z młodzieżą niemiecką i przemianach, jakie widziała w Niemczech. Jej zdaniem pozwalają one wierzyć w trwałość zmian, które się tam dokonały. Licealiści, którym przy zadawaniu pytań z przejęcia rwał się głos, na ogół wyrażali zadowolenie z tego ekspiacyjnego spotkania. Zrozumieli więcej niż na niejednej lekcji historii.

Towarzyszyłem Jensowi Jurgenowi Ventzkiemu podczas odwiedzin Łodzi w 2001 i 2007 roku. Znam treść jego wystąpień głoszonych na międzynarodowych kongresach, relację z pobytu w Izraelu i przyjęciu go wraz z żoną przez profesora Michała Chęcińskiego, naukowca i pisarza, który przeżył Litzmannstadt getto i obóz koncentracyjny. Zdaję sobie jednak sprawę, że problem, który opisuję ma znacznie szerszy wymiar niż wynika to z rejestracji faktów i opisów podróży. Nie na wszystkie pytania udaje się znaleźć odpowiedź. Choćby na to, dlaczego Jens Jurgen Ventzki nie zdobył się nigdy na wyznanie ojcu o odkryciu ponurej o nim prawdy. Czy tylko dlatego, że był wychowany w atmosferze głębokiego szacunku do rodziców? Kiedy obejrzał wystawę we Frankfurcie, miał 46 lat, ojciec – 84, więc być może było już za późno na rozmowę z nim o przeszłości.

W 2001 r. Jens Jurgen Ventzki przyjechał do Polski sam. W 2007 r. zdecydowała się towarzyszyć mu dwudziestokilkuletnia córka – Saskia, pracująca jako redaktorka w jednym z monachijskich wydawnictw. Spokojna i skupiona nie opuszczała ojca na krok, spojrzeniem dodając mu otuchy podczas spotkań.

Mieczysław Gumola

Łodzianie

Bronił prawdy, wierzył ludziom

Andrzej Kern (1937 – 2007)

Gustaw Romanowski

str. 235



Andrzej Kern – wicemarszałek Sejmu

Bronił prawdy, wierzył ludziom

Andrzej Kern (1937 – 2007)

rodzianie

Jeśli ktoś będzie kiedyś pisał historię ludzi przyzwoitych, którym przyszło żyć w Łodzi w drugiej połowie XX wieku, to niewątpliwie natrafić musi na sylwetkę dobrego a jednocześnie odważnego człowieka jakim był Andrzej Kern.

Poznałem go w 1968 r. Trwały wtedy antyinteligencjne i antystudenckie represje a władza ludowa nie zawahała się oficjalnie sięgnąć do metod antysemickiej propagandy dla realizacji zakrojonych na szeroką skalę czystek. Represje dotknęły łódzkich studentów, którzy upomnieli się o prawa człowieka i przyszedł czas próby także dla adwokatów. Kiedy zrozpaczony ojciec studenta prawa Jerzego Szczęsnego, rozglądał się za obrońcą dla syna, postawionego w stan oskarżenia przez komunistyczną prokuraturę, Andrzej nie wahał się ani chwili. Miał już wtedy duże doświadczenie w takich sprawach, bo jako obrońca polityczny przez pięć lat walczył wcześniej przed sądami w Łodzi i Warszawie o uniewinnienie Karola Głogowskiego. W tamtym najdłuższym w czasach PRL, bo trwającym ponad 5 lat procesie politycznym, Kern doskonalił własną bardzo zręczną prawniczo taktykę obrony w sytuacji stałej presji wywieranej na sądy przez SB w tego rodzaju spawach. Wtedy jako obrońca Głogowskiego wygrał w dwóch instancjach. W sprawie Jerzego Szczęsnego i towarzyszy (kto dziś jeszcze pamięta Andrzeja Makatrewicza i Brunona Kapalę?) Andrzej Kern po wspaniałej błyskotliwej obronie wywalczył w pierwszej instancji uniewinnienie. Wprawdzie nie zapobiegło to relegowaniu studentów z uczelni ani ich przymusowej brance do wojska, ale duch tej świetnej obrony budził nadzieje i rozświeślał twarze wielu ludziom, których Marzec 68 nappełnił smutkiem i przerażeniem.

Andrzej był znakomitym adwokatem ale jego temperament pchał go od wczesnej młodości do innego rodzaju aktywności. W 1956 r. jako dziewiętnastolatek stał się żarliwym współtwórcą Związku Młodych Demokratów, kiedy będąc prawdziwym emisariuszem tej pierwszej w PRL wolnej organizacji jeździł po ośrodkach akademickich kraju i płomiennie agitował do zasilania szeregów niezależnej od władzy formacji młodej polskiej inteligencji. Adam Pleśnar z Wrocławia, jeden z filarów ZMD a potem Związku Wolnych Demokratów do dziś powtarza, iż to argumenty Andrzeja zadecydowały, że nie zawahał się poprzeć tę łódzką inicjatywę.

W latach 1964–1981 mając już szeroko rozwiniętą praktykę adwokacką nie odmówił Andrzej żadnej prośbie o obronę lub pełnomocnictwo, jeśli tylko ze sprawą zgłaszała się osoba gnębiona przez reżim. Dlatego w 1976 r. można go było zobaczyć w sądzie pracy reprezentującego łódzkie robotnice wyrzucone dyscyplinarnie za udział w strajkach i protestach robotniczych. W sumie przez cały ten okres uczestniczył w kilkudziesięciu procesach, mających za podłoże polityczne represje. Kiedy w grudniu 1981 r. nastął stan wojenny, obrona w procesach politycznych stała się jego prawdziwą pasją. Bronił czołowych działaczy łódzkiej „Solidarności” – Grzegorza Palkę, Jerzego Kropiwnickiego, Jerzego Dłużniewskiego. Bronił Józefa Śreniowskiego i Wiesława Żyżniewskiego, oraz wielu aresztowanych kolporterów prasy podziemnej. Sądowe bezprawie, jakiego dopuścili się sędziowie skazując na podstawie dekretu o stanie wojennym na surowe kary więzienia Andrzeja Słowika i Jerzego Kropiwnickiego było wydarzeniem, które wzburzyło środowisko prawnicze. Dekret ten opublikowany dopiero 17 grudnia słuźalszy sąd zastosował wstecz wobec tych działaczy za akcję związkową podjętą wcześniej, bo 13 grudnia czyli wbrew zasadzie, że ustawa nie działa wstecz. Andrzej Kern i inni obrońcy jak Eugeniusz Sindlerowski podjęli publiczne protesty. Sprawa ta stała się głośna w świecie za sprawą raportu Komitetu Helsińskiego.

Ta i inne sprawy, w których Andrzej bronił represjonowanych rozsierdziły w końcu bezpiekę. 9 maja 1982 r. internowano go nie tylko po to, żeby uniemożliwić mu obronę w kilku toczących się procesach, ale także, żeby postraszyć środowisko adwokackie. W ośrodku dla internowanych w łódzkim więzieniu przebywał niespełna miesiąc ale – jak często powtarzał – było to dla niego jako adwokata i obrońcy pokrzywdzonych ważne doświadczenie.

Od 1984 r. widywałem się z Andrzejem często. Bywałem u niego w zespole adwokackim na Nowomiejskiej, gdzie wspólnie z kolegą z tego zespołu – Henrykiem Lewickim, usiłowali załatwić mi podjęcie adwokackiej pracy. Miałem już wprawdzie stosowny profesjonalny wpis, ale z pracy nic nie wyszło, bo jednak ktoś się sprzeciwił. Ale kontakty trwały nadal, bo łączyły nas wówczas wspólne i dość intensywne prace dla Komitetu Helsińskiego. Ten adres przy Nowomiejskiej, gdzie pracowało pewnie kilkunastu adwokatów okazał się całkiem niezłym punktem kontaktowym, choć zasada była taka by nikt ze zbierających informacje o łamaniu prawa i sądowym bezprawiu nie przynosił tam gotowych opisów zdarzeń tylko krótkie kilkupunktowe relacje imitujące banalne notatki z akt. Andrzej był tam w swoim żywiole, bo gromadzenie wiedzy o bezprawiu i wypuszczanie jej w świat uważał za najlepszą formę kompromitowania systemu i zawstydzania słuźalszych prokuratorów i tchórzliwych sędziów.

Właśnie – zawstydzania a nie potępienia. Andrzej miał w sobie przymiot naprawdę dobrego człowieka. Uważał, że ludzie bywają uwikłani w swoje otoczenia i jeśli popełniają złe czyny to nie zawsze ze złych intencji ale ze słabości lub niewiedzy. Dlatego lepiej jest publicznie zawstydząć niż skazywać na bezwzględny ostracyzm. Ta postawa miała go dużo kosztować kiedy w 1992 r. rozpoczęła się zakrojona na nie-



spotykana skalę intryga wymierzona w jego pozycję demokraty i uczciwego polityka. Pomówiony i oskarżany przez różnych przypadkowych polityków i bezkrytycznych dziennikarzy znalazł się pod przytłaczającym prężeniem publicznego prania spraw rodzinnych i deptania godności. Czy była to zemsta za ustawę o przejęciu przez Państwo majątku byłej PZPR, której Andrzej jako wicemarszałek Sejmu był współautorem i konsekwentnym rzecznikiem, czy też za jego rolę w komisji weryfikującej funkcjonariuszy SB, być może już niedługo uda się to w końcu wyjaśnić. Jest faktem bolesnym, jak na zasadzie stadnej reakcji wielu ludzi dało się zwieść nachalnej i prymitywnej propagandzie wymierzonej wówczas w Kerna i jego rodzinę.

Mimo zadanych ciosów nie załamał się. Wytoczył procesy oszczercom i wszystkie je wygrał a oczerniający go adwokat został ukarany i dyscyplinarnie zawieszony w prawach zawodowych. Tych procesów było wiele, tyle tylko, że media już się nimi nie interesowały. To dziwne, ale byłem jedynym dziennikarzem, który na łamach „Rzeczpospolitej” informował opinię publiczną o tych moralnych zwycięstwach człowieka ugodzonego wcześniej śmiertelnie przez draństwo, podłość i głupotę małych

ludzi. Milczenie prasy, kiedy okazało się, że to on ma rację a nie jego oszczercy bardzo go bolało. Uważał, że coś jest nie tak z wolnością mediów w Polsce.

Ta historia wpłynęła na radykalizację jego poglądów politycznych. Stał się ostrzejszy w formułowaniu sądów, irytował go konformizm postaw. Ale pozostał dobrym człowiekiem. Pamiętam jak na krótko przed śmiercią powiedział w większym i raczej zdecydowanie prawicowym gronie, że wśród członków PZPR było wielu porządných, uczciwych ludzi. To było 13 listopada. Miałem w tym dniu możliwość spędzić z Andrzejem dwie godziny na miłej przyjacielskiej rozmowie. Był bardzo pogodny i – jak to zwykle u niego – ciepło życzliwy ludziom. Udzielił mi kilku dobrych rad, które przyjąłem z wdzięcznością. A ja go namawiałem, aby skompletował swój dorobek literacki – bo pisał niegdyś dowcipne satyryczne wiersze i zabawne piosenki – i opublikował go drukiem. Przysiękł, że się zastanowi jak przejdzie na emeryturę.

Gustaw Romanowski

Andrzej Piotr Kern urodził się 18 maja 1937 r. w Łęczycy. Jego rodzina ze strony ojca pochodziła ze Szwajcarii. W roku 1957 ukończył prawo na UŁ a następnie aplikację prokuratorską i adwokacką. Od 1956 r. zaangażował się w działalność Ruchu Młodych Demokratów. Od 1964 r. był znany jako obrońca w sprawach politycznych. Bronił ludzi różnych poglądów i zapatrywał czym zaskarbiał sobie wdzięczność i szacunek. W latach 1980 – 1989 był ekspertem „Solidarności”, z której listy został po obradach Okrągłego Stołu wybrany do kontraktowego Sejmu. Był członkiem Komisji Konstytucyjnej i współautorem legislacyjnych podstaw do reformy ustroju państwa, wymiaru sprawiedliwości, policji, urzędu ochrony państwa, Trybunału Konstytucyjnego, Urzędu rzecznika Praw Obywatelskich. W sejmie I Kadencji w latach 1991–1993 był wicemarszałkiem. W 1990 roku współtworzył Porozumienie Centrum, a od 1995 r. był członkiem Zjednoczenia Chrześcijańsko-Narodowego. Jako radny Sejmiku Województwa Łódzkiego w latach 1998–2002 opracował dwa najważniejsze akty lokalnego prawa: statutu i regulaminu tego samorządowego organu. W Muzeum Polskim w Raperswil znajduje się wystawa poświęcona Kernowi w cyklu „Szwajcarzy Polsce”. Zmarł 29 listopada 2007 r. Pośmiertnie Prezydent RP odznaczył go Krzyżem Komandorskim OOP.

Zdjęcia pochodzą ze zbiorów rodzinnych.

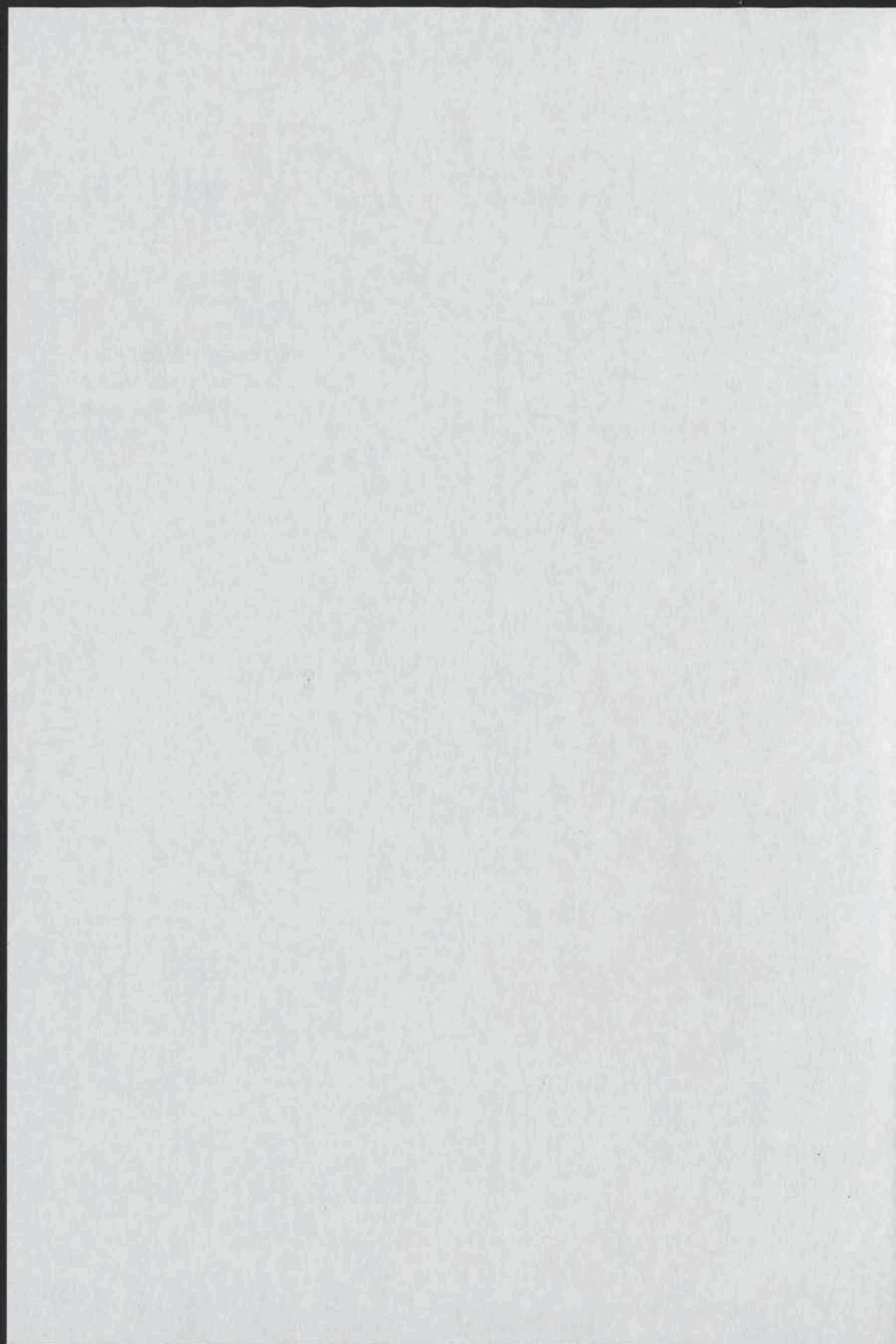
osiedla, domy, ulice

Najbardziej „łódzka” ulica

Widzewska – Kilińskiego

Dariusz Kędzierski

str. 241



Najbardziej „łódzka” ulica

Widzewska – Kilińskiego

osiedla, domy, ulice

Ulica Jana Kilińskiego to jedna z najstarszych ulic Łodzi. Jej powstanie łączy się ściśle z procesem kształtowania się Łodzi przemysłowej w XIX wieku. W latach 1821–1823 wydzielono Nowe Miasto. Jego obszar zawierał się w czworoboku składającym się z obecnych ulic: Północnej, Wschodniej, Rewolucji 1905 roku oraz Zachodniej, z punktem centralnym w postaci rynku (obecnie plac Wolności).

Kolejnym etapem rozwoju miasta było utworzenie osady przemysłowej zwanej Łódką. W 1827 r. wytyczono kolejne ulice przecinające Piotrkowską oraz równoległe do niej: Wólczańską, Dziką (obecnie Sienkiewicza) i Widzewską (dziś Kilińskiego). Tereny wokół nowych ulic podzielono na parcele. Nowe podziały zostały wymuszone poprzez napływ coraz większej liczby kolonistów. Byli oni tu chętnie przyjmowani, gdyż polityka ówczesnych władz nakierowana była na szybkie doprowadzenie do uprzemysłowienia tych terenów. Koloniści otrzymywali parcele z możliwością ich zagospodarowania, włącznie z postawieniem swoich warsztatów. I tak, pierwsza kolonia prządków powstała wzdłuż ulicy Wólczańskiej, druga zwana Nową Łódką została wytyczona wzdłuż głównej arterii kolonii, ulicy Zarzewskiej i przelotowej ulicy Widzewskiej. Trzecia powstała po wschodniej stronie ulicy Piotrkowskiej, pomiędzy ulicą Dziką a poprowadzoną skośnie względem niej ulicą Widzewską, która stanowiła tym czasie wschodnią granicę rodzącego się miasta. Generalnie nowo wytyczane ulice Łodzi południkowo korespondowały z ulicą Piotrkowską, jedynie ulica Widzewska wytyczona wzdłuż granicy istniejącego wtedy lasu rządowego wyłamuje się z tej konwencji, i w kierunku południowym coraz bardziej odchyła się od Piotrkowskiej. W latach 40. XIX wieku, kiedy to na wschód od Widzewskiej tworzone tzw. Nową Dzielnice, punktem odniesienia południkowego wytyczania nowych ulic nie była jednak graniczna Widzewska, lecz ponownie centralnie położona ulica Piotrkowska.

Początek Biedermannów

Sam początek ulicy Kilińskiego to imperium rodziny Biedermannów. Na ziemi polskie przybyli oni z Niemiec jeszcze w XVIII wieku. Robert Biedermann z wykształcenia farbiarz osiadł w Łodzi. Na otrzymanych w wieczystą dzierżawę gruntach postawił swoją pierwszą farbiarnię. Oficjalna data jej uruchomienia to 1 marca 1863 roku. Nabywa w Łodzi sporo terenów głównie przy Widzewskiej, Franciszkańskiej i Smugowej, przy zakupie działki kierując się zawsze jednym argumentem – jej dostępem do wody. W początkach lat 70. XIX wieku następuje modernizacja już istniejącego zakładu.



Lata następne są dla Biedermanna bardzo pomyślne. W 1879 r. kupuje od Teodora Kundela farbiarnię, znajdującą się po przeciwnej stronie ulicy pod numerem 1/3. Są to trzy działki o powierzchni ponad jednego hektara. Część narożna z przepływającą przez nią rzeczką, obsadzona była drzewami. W głębi znajdowały się zabudowania fabryczne, front stanowił murowany budynek mieszkalny. Po piętnastu latach Robert Biedermann decyduje się wybudować tuż przy Widzewskiej na swoich terenach fabrycznych okazały budynek mieszkalny dla swojej dość licznej rodziny. Projekt architektoniczny jednopiętrowego domu wykonuje Hilary Majewski. Ta prostokątna budowla w stylu przypomina włoski renesans. Półokrągło zakończone okna ozdobiono główkami. Budynek zwieńczony płaskim dachem, z otynkowaną fasadą czynił wrażenie

masywnego i solidnego. Część parteru spełniała funkcje reprezentacyjne. Pozostała powierzchnia budynku zamieszkała przez rodzinę składała się z jedenastu pokoi. Były to: salony, pokój bilardowy, pokój do muzykowania, jadalnia na dwadzieścia osób, gabinet, sypialnie oraz pokój przyjęć. Na poddaszu znajdowały się pokoje dla służby.

Dom rodzinny Roberta Biedermanna przypominał więc bardziej siedzibę zamożnych mieszczan niemieckich niż bogato zdobione pałace budowane przez łódzkich przemysłowców w drugiej połowie XIX wieku.

Prawdziwy pałac w latach 1910–1912 wybudował dla siebie i swojej drugiej żony Marty Anny von Berens, syn Roberta Biedermanna, Alfred. Budynek został wzniesiony naprzeciwko fabryki ojca po drugiej stronie ulicy Północnej, w miejscu istniejącego tu wcześniej parterowego domu wybudowanego jeszcze przez Roberta. Budynek należał do typu willi wolnostojących wznoszonych z dala od fabryk. Całość tworzy zwartą bryłę o cechach modernistycznych z nawiązaniem do architektury baroku. W parku otaczającym pałac do dziś zachował się stary drzewostan. Za drzwiami wejściowymi wchodzących wita napis „Salve”. Na parterze pałacu znajdowała się biblioteka z pięknym kominkiem i salon, na piętrze – pokoje dla rodziny. W 1928 r. do pałacu dobudowano oranżerię. Ponieważ pałac wzniesiono na krótko przed wybuchem I wojny światowej, nie wszystkie wcześniej zaplanowane elementy zostały dokończone. Tak było z zaprojektowanymi witrażami. Dopiero remont przeprowadzony w latach 90. XX wieku przez Uniwersytet Łódzki – obecnego właściciela budynku – doprowadził do uzupełnienia tych detali zdobiących dziś tę okazałą rezydencję.

Ostatnim właścicielem rodzinnego przedsiębiorstwa był drugi syn Roberta Biedermanna, Bruno – oficer rezerwy Wojska Polskiego, dwukrotnie odznaczony Złotym Krzyżem Zasługi. W 1939 r. po zajęciu Łodzi przez Niemców dla ochrony rodzinnego majątku przyjmuje volkslistę. W styczniu 1945 roku zostaje eksmitowany z pałacu i fabryki, a tuż po oswobodzeniu miasta strzałem z pistoletu zabija żonę i córkę, na koniec siebie. Zgodnie z jego życzeniem on i rodzina zostają pochowani w ogrodzie pałacowym.

Jednym z najbardziej rozpoznawalnych budynków przy ulicy Kilińskiego jest hotel „Polonia”. Wzniesiony w latach 1910–1912 przez małżonków Leopolda i Adelę Dobrzyńskich oraz Maurycego i Franciszkę również Dobrzyńskich. Początkowo hotel nosił nazwę „Palast”. Miał znakomite położenie w okolicy dworca kolejowego Łódź-Fabryczna. Budynek składał się z trzech skrzydeł, które zamykały wewnętrzny dziedziniec. Fasadę projektował architekt Albert Guenzel, natomiast wnętrza były autorstwa Rudolfa Kolocha. Jak na tamte czasy hotel posiadał wysoki standard i był bogato wyposażony. Zainstalowane było w nim centralne ogrzewanie, światło elektryczne, a także telefony. W budynku znajdowała się pralnia mechaniczno-elektryczna, a między piętrami kursowała nowoczesna winda.

Po I wojnie światowej bracia Leopold i Maurycy Dobrzyńscy zmieniają nazwę hotelu na „Polonia – Palace”. Na początku lat 20. obiekt przechodzi gene-

osiedla, domy, ulice



ralny remont, a w 1939 r. przyjmuje obecną nazwę czyli „Polonia”. Tuż po zakończeniu II wojny światowej pełnił funkcję szpitala dla żołnierzy radzieckich. W 1946 r. został przekazany władzom miasta i obecnie jest zarządzany przez przedsiębiorstwo „Hotele Miejskie”.

Azyl Aleksandra Newskiego

Jednym z najbardziej charakterystycznych symboli prawosławia w Łodzi jest cerkiew św. Aleksandra Newskiego. W latach 70. XIX wieku – a więc w okresie, kiedy powzięto zamysł o jej budowie – wyznawców tej religii było w Łodzi zaledwie kilkuset. Można zatem sądzić, że rzeczywistym powodem powstania tej świątyni, była nie tyle chęć zapewnienia prawosławnym własnego miejsca do modlitwy, lecz raczej podkreślenie rosyjskiego panowania na tej części ziem polskich. Jednak ani władze carskie, ani łódzki magistrat, ani też łódzcy przemysłowcy nie kwapili się do wyłożenia pieniędzy na ten cel. Natomiast nieliczna grupa wiernych nie była w stanie unieść ciężaru budowy świątyni.

Dopiero w 1879 r. zawiązał się Komitet Budowy Cerkwi jako wotum dziękczynnego za ocalenie „Cara – Oswobodziciela”. Działo się to bowiem tuż po nieudanym zamachu na życie cara Aleksandra II. Nawiasem mówiąc, ta inicjatywa niewiele carowi pomogła, gdyż kilka miesięcy po położeniu kamienia węgielnego pod budowę cerkwi, Aleksander II zginął rozerwany rzuconą w jego powóz bombą. Zamachowcem był Polak Ignacy Hryniewiecki, niedoszły absolwent Instytutu Technologicznego w Petersburgu.

Na czele wspomnianego Komitetu Budowy Cerkwi stanął protestant Karol Scheibler, a w jego skład wszedł wyznawca prawosławia architekt miejski – Hilary Majewski – któremu równocześnie powierzono wykonanie projektu świątyni. Był on gotowy już w 1880 r., a rozpoczętą wkrótce budowę ukończono w 1884 roku.

Budynek umieszczony na planie krzyża greckiego, wpisanego w ośmiobok z centralnie umieszczoną kopułą nawiązywał do wzorców bizantyjsko-bałkańskich. Świątynia stała frontem do ulicy Widzewskiej w pobliżu dworca Łódź-Fabryczna, została otoczona parkiem. Usytuowanie wynikało z polityki władz rosyjskich, które dążyły do tego, aby budynki cerkiewne rzucały się w oczy, znajdując się w centralnych punktach miasta i przy dworcach kolejowych. Niewątpliwie polityczny aspekt powstania tego obiektu nie przesłania jego szczególnej urokliwości oraz znaczenia w historycznej sekwencji zmieniającego się wizerunku miasta. Miał on wiele szczęścia, bo dane mu było dotrzeć do chwili obecnej, w odróżnieniu od innej ważnej łódzkiej świątyni – Synagogi Postępowej przy alei Kościuszki, spalonej i zburzonej przez nazistów.

Łódź-Fabryczna

Historia ulicy Widzewskiej łączy się też ściśle z historią łódzkiego kolejnictwa. Po długich zabiegach w 1865 r. car Aleksander II wydał wreszcie zezwolenie na budowę Drogi Żelaznej Fabryczno-Łódzkiej. Łódzki odcinek miał się łączyć z koleją Warszawsko-Wiedeńską w Koluszkach. Roboty w terenie rozpoczęto 1 września 1865 roku. Za-trudnionych przy budowie było 2400 robotników, a tempo prac było zawrotne. Już 18 listopada zakończono roboty torowe, a dzień później nastąpiło uroczyste otwarcie nowej linii. Dworzec kolejowy miał powstać później. Tory kolejowe przecinały ulicę Widzewską i prowadziły w głąb miasta aż do ulicy Dzikiej (obecnie Sienkiewicza), czyli w pobliżu ulicy Piotrkowskiej. Nie było to szczęśliwe rozwiązanie dla przelotowości ulicy Widzewskiej. Wybudowany nasyp kolejowy podzielił ją, utrudniając komunikację, a to mogło spowolnić jej rozwój w kierunku południowym. Niewiele tu pomogło poprowadzenie tunelu, gdyż był on wąski, a przejazd nim bardzo utrudniony. Dopiero wybudowanie dworca w miejscu, gdzie znajduje się on do dzisiaj i zakończenie linii kolejowej w tym samym miejscu udrożniło Widzewską. O tym, jakie to miało znaczenie dla planu urbanistycznego miasta, niech świadczy fakt, że po położeniu torów, po jej wschodniej stronie nie powstała już przez kilkadziesiąt lat żadna ulica, która dorównałaby jej wielkością i znaczeniem.

osiedla, domy, ulice



Nowy budynek dworca powstał w 1868 r., a jego projekt wykonał warszawski architekt Adolf Schimmelpfennig. Był to zespół niskich parterowych i piętrowych pawilonów. Od strony zachodniej wznosiła się trzypiętrowa wieża. Poważnej rozbudowy dworzec doczekał się w 1898 r., kiedy to został powiększony o nową dwupiętrową część, w której mieściły się poczekalnie, biura i mieszkania służbowe.

W czasie, gdy budowano dworzec kolejowy otaczał go gęsty las, który przez lata był miejscem spacerów i niedzielnych wycieczek łodzian. Dopiero w 1874 r. roślinność przetrzebiono, wytyczono aleje, a pośrodku urządzono plac ze starannie ozdobionym kwietnikiem. W ten oto sposób powstał zaplanowany przez Hilarego Majewskiego Park Kolejowy. Był to drugi po Parku Źródliska publiczny park miejski. Do tej pory zachowało się bogactwo gatunków rosnących tam drzew, są to: sosny, świerki, lipy, topole, kasztany, klony oraz brzozy. W latach 60. ubiegłego wieku zmieniono nazwę parku, jego patronem stał się Stanisław Moniuszko, o czym zaświadcza popiersie kompozytora ustawione w centralnej części parku.

Szybki rozwój miasta na przełomie XIX i XX wieku wymusił usprawnienie działania poczty. Uznano więc konieczność wybudowania nowego funkcjonalnego gmachu dla tej instytucji. W 1899 r. zarząd poczt kupił od Karola Hoffrichtera – obok Geyera, Scheiblera i Poznańskiego – właściciela jednej z największych tkalni bawełny,

plac u zbiegu ulic Przejazd (obecnie Tuwima) i Widzewskiej. Za parcelę zapłacono 70 tysięcy rubli, a cała budowa kosztowała około 200 tysięcy rubli. Budynek zaprojektował inżynier Mikołaj Boczarow, natomiast budowę nadzorował architekt Dawid Lande. W 1903 r. swoją siedzibę znalazła tu poczta główna. Ponieważ budynek ówczesnie znajdował się trochę na uboczu miasta, w celu ułatwienia mieszkańcom dostępu do usług pocztowych, koniecznym stało się otwarcie kilku dodatkowych oddziałów. I tak, do 1909 r. powstały trzy nowe punkty w różnych miejscach miasta.

Kilkadziesiąt metrów dalej za ulicą Tuwima znajduje się wejście do Parku Sienkiewicza, który od swojej wschodniej strony graniczy z ulicą Kilińskiego. Park ten powstał w końcu XIX stulecia, lecz kilkadziesiąt lat wcześniej były zupełnie inne plany co do tego terenu. tu bowiem miała zostać zlokalizowana pierwsza w mieście uczelnia. Łódź mogła stać się, jak na owe czasy, bardzo silnym ośrodkiem politechnicznym – wstępnym reskryptem cesarskim wskazano ją jako miejsce powstania Instytutu Politechnicznego. Władzom miasta i obywatelom bardzo zależało na powstaniu takiego instytutu. Zobowiązano się do nieodpłatnego przekazania gruntu oraz znacznego zasilenia środkami pieniężnymi przyszłej budowy. Zamówiono już szafy, gabloty, odpowiedni sprzęt, organizowano przyszłą bibliotekę. Brakowało tylko formalnej zgody z Petersburga, i niestety nigdy nie została ona wydana. Natomiast na obrzeżu parku w budynku po dawnej jadłodajni, w 1930 r. powołano do życia Muzeum Przyrodniczo-Pedagogiczne (obecnie jest to Muzeum Przyrodnicze Katedry Zoologii Doświadczalnej i Biologii Ewolucyjnej Uniwersytetu Łódzkiego), które posiada między innymi bogate kolekcje ptaków, szkieletów i owadów, w szczególności motyli.

osiedla, domy, ulice

Imperium Scheiblerów

Przekraczając Trasę W-Z czyli aleję Piłsudskiego, nieuchronnie zbliżamy się do imperium rodziny Scheiblerów. Na ponad pięciuset hektarach, od Przędzalnianej do Piotrkowskiej znajdowały się głównie budynki przemysłowe oraz mieszkalne i użyteczności publicznej należące niegdyś do tego rodzaju łódzkich magnatów przemysłowych.

Historia ich wielkiej fortuny bierze swój początek w 1848 r., kiedy to z Nadrenii do Ozorkowa na zaproszenie swojego wuja – Karola Fryderyka Schlossera – przybywa 28-letni Karol Wilhelm Scheibler. Wuj Karola miał tu już swoją przędzalnię i zaproponował młodemu siostrzeńcowi objęcie funkcji dyrektora. To jednak nie zaspokajało jego ambicji. Postanawia się więc usamodzielnąć. Już w Łodzi w 1853 r. wydzierżawia od miasta siedemnastomorgową działkę przy Wodnym Rynku. Potem następuje ekspansja ku obecnej ulicy Tymienieckiego i Milionowej oraz w kierunku Widzewskiej i Piotrkowskiej. Właśnie przy Tymienieckiego i Przędzalnianej w latach 1870–1873 powstaje gigantyczna przędzalnia. Trzypiętrowy budynek miał 207 metrów długości oraz 35,5 metra szerokości. Budził podziw mieszkańców Łodzi i zazdrość konkurentów. W 1876 r. spłonął, ale rok później już był odbudowany. Cały ten rozległy fabryczny obszar połączyła na początku lat 80. linia kolejowa. Do tej pory istnieją zapory, którymi



zamykano ruch na Widzewskiej w chwili przetaczania składów z bawełną. Bocznicą tą łączyła się bezpośrednio z linią kolei Łódzko-Fabrycznej.

Chyba najbardziej charakterystycznym obiektem całego imperium Scheiblerów był budynek przy Widzewskiej 187. W 1899 r. w tym właśnie miejscu powstaje nowoczesna tkalnia mechaniczna zwana „Nową Tkalnią”. Jej wartość wraz z zainstalowanymi maszynami i urządzeniami wynosiła w chwili otwarcia prawie dwa miliony rubli. Ten bardzo rozległy, parterowy budynek o konstrukcji szedowej wymurowany z czerwonej cegły i wyróżniającej się arkadowymi otworami okiennymi, zajmował około 3 hektarów powierzchni. Jego projektantem był zapewne Paweł Rubensahm, który w tym czasie pełnił rolę głównego architekta zakładów scheiblerowskich.

Po I wojnie światowej doszło do połączenia dwóch gigantów – zakładów Scheiblera i Grohmana. W ten sposób powstał największy kombinat przemysłu bawełnianego na kontynencie. Ostatni właściciel Karol Wilhelm Scheibler III przez całe życie podkreślał, iż czuje się Polakiem. Był bardzo uczciwym fabrykantem. Kiedy w roku 1916 ograbiona przez okupacyjne wojska niemieckie fabryka stanęła, polecił wypłacać zasiłki robotnikom przez okres trzech lat, aż do chwili ponownego uruchomienia zakładów.

Po II wojnie światowej i nacjonalizacji mieściły się tu Łódzkie Zakłady Przemysłu Bawełnianego im. Obrońców Pokoju „Uniontex”, o czym informował potężny napis umieszczony na budynku „Nowej Tkalni”. Obecnie obiekt jest zdewastowany, ale nowy właściciel pragnie ożywić to miejsce. Mają tu powstać mieszkania i lokale użytko-



we. Jest również plan stworzenia Centrum Papieskiego dla upamiętnienia wizyty Jana Pawła II, który właśnie w tym miejscu, w 1987 r. spotkał się z łódzkimi włókiarkami.

Wcześniej, po przeciwnej stronie ulicy Kilińskiego na powierzchni prawie trzech hektarów założony został park. Ten pofabrykancki park dziś imię patrona ulicy. W głębi, w pewnym oddaleniu od Widzewskiej, nieco ukryta za drzewami stoi okazała willa. W 1884 r. architekt Hilary Majewski wybudował ją dla potentata bawełny – Ludwika Grohmana. Do tej pory w misternie kutej kracie bramy wjazdowej możemy odczytać datę i monogramy „L” „G”. Obok znajdowały się zabudowania stajenne i budynek wozowni. W centralnej części parku były kiedyś stawy, zasypane jednak po 1945 roku. W parku znajduje się cenny drzewostan, spośród którego aż kilkanaście drzew jest uznanych za pomniki przyrody.

Tu powstawały filmy

Przez wiele lat Łódź była stolicą polskiego filmu. Niewątpliwie ważnym elementem dającym miastu ten przydomek była Wytwórnia Filmów Oświatowych. WFO rozpoczęła swoją działalność w grudniu 1949 roku, a swoją siedzibę na całe lata znalazła na Kilińskiego 210 w murach dawnej przędzalni bawełny należącej do Bera Freidenberga. Pierwszymi „wielkimi” wytwórni byli Karol Marczak – twórca filmów biologicznych i Włodzimierz Puchalski – autor filmów przyrodniczych. Przez dziesięciolecia powstawały tu również filmy edukacyjne, etnograficzne, biograficzne, opisujące różne dziedziny sztuki oraz dzieła noszące cechy artystycznego eksperymentu, a także filmy fabularne. W murach tej instytucji pierwsze szlify zdobywali tak znani reżyserzy jak: Jerzy Passendorfer, Jerzy Wojciech Has, Krzysztof Zanussi czy Janusz Nasfeter. Przy produkcji filmów współpracowali wybitni kompozytorzy m.in. Krzysztof Penderecki i Zygmunt Konieczny. W pierwszej połowie lat 70., kiedy produkcja wytwórni osiągnęła swoje apogeum, rocznie produkowano od 170 do 180 filmów. Obecnie tradycje dawnej „Oświatówki” w bardzo okrojonym składzie personalnym i skromnym zapleczu lokalowym kontynuuje Wytwórnia Filmów Oświatowych i Programów Edukacyjnych.

Łódź była pierwszym miastem w Królestwie, w którym wprowadzono tramwaje elektryczne. Jest charakterystyczne, że Łódź nigdy nie poszła śladem innych miast i nie wprowadziła tramwaju konnego. W 1898 r. uruchomiono pierwszą linię tramwajową i od razu była to linia tramwaju elektrycznego. W założeniu tramwaje miały pełnić dwie funkcje. Pierwszą z nich miał być transport osobowy w ciągu dnia, natomiast w godzinach nocnych miał się odbywać transport towarów. W sieć pierwszych linii tramwajowych wpisuje się również ulica Widzewska, głównie za sprawą istnienia przy niej Dworca Kolei Fabryczno-Łódzkiej. Wytyczono dwie linie, łączące „Dworzec” z cmentarzami przy ulicy Ogrodowej i z placem Kościelnym. Funkcję pierwszej zajezdni pełniła „remiza” usytuowana przy ulicy Tramwajowej. Przez długi czas była to jedyna zajezdnia dla tramwajów miejskich w Łodzi. Dopiero w 1928 r. wybudowano drugą zajezdnię przy zbiegu ulic Dąbrowskiej (obecnie Dąbrowskiego) i Widzewskiej. Jej





otwarcie nastąpiło 20 czerwca 1928 roku. O ile zajezdnia przy ulicy Tramwajowej jest już nieczynna, to ta przy Widzewskiej i Dąbrowskiego nadal pełni swoją funkcję.

Fabryki Ossera, Eisenbrauna, Wegnera

Oprócz największego imperium przemysłowego Scheiblera–Grohmana, rozciągającego się po obydwu stronach Widzewskiej, znajdowały się w jej rejonie również inne fabryki i manufaktury. I tak pod numerem 222 Adam Osser wybudował potężną przędzalnię bawełny. Do tej pory kantor tej fabryki, a właściwie to, co z niego pozostało, niejako wchodzi w ulicę Kilińskiego, utrudniając regulację skrzyżowania z przecinającą ją prostopadłe ulicą Przybyszewskiego. Dalej, pod numerem 228 znajdowała się manufaktura bawełniana Fryderyka Eisenbrauna. W 1863 r. powstała tu: przędzalnia, tkalnia, draparnia, bielarnia, farbiarnia, wykończalnia. Po II wojnie światowej i nacjonalizacji

przez wiele lat w tym miejscu miały swoją siedzibę Zakłady Pasmanteryjne „Lenta” S.A. Z kolei pod numerami 230/232 znajdowała się założona w 1876 r. Fabryka Wyrobów Jedwabnych i Przędzalnia Zgrzebna Grzegorza Szapowała. Aktualnie miejsce to kojarzone jest głównie z funkcjonowaniem Izby Wyrzeźwieni. Natomiast wcześniej, pomiędzy Widzewską a obecną ulicą Dowborczyków, Henryk Wegner wybudował fabrykę motorów. Po wojnie znalazła się tu Wytwórnia Sprzętu Sportowego „Wessa”, przekształcona później w „Polsport”.

Widzewska zapisała się również w historii łódzkiego browarnictwa. W 1888 r. Gustaw Keilich uruchomił pod numerem 143 browar. Początkowo był to jeden z mniejszych zakładów piwowarskich, dopiero inwestycje poczynione w latach 90. XIX wieku awansowały go do grona najlepszych zakładów tej branży. Oprócz tego rodzina Keilichów była w posiadaniu jeszcze jednego browaru oraz dwóch wytwórni octu. W okresie międzywojennym największy łódzki browar znajdował się przy ul. Pomorskiej i założony został przez Karola Anstadta. Keilichowie natomiast znajdowali się na drugim miejscu pod względem wielkości produkcji.

Zwieńczeniem ulicy Kilińskiego jest stacja – Chojny. Co prawda, nie należy ona do tej ulicy, ale niejako zamyka ją od strony południowej. W końcu XIX wieku zwiększająca się produkcja towarowa wymuszała usprawnienie jej transportu. Najkorzystniejsze wydawało się wybudowanie kolei obwodowej, która opasywałaby miasto i dawała szansę tworzenia nowych połączeń i dróg transportu. Na nowo tworzonej kolei obwodowej powstała tylko jedna stacja pośrednia właśnie stacja – Chojny.

osiedla, domy, ulice







osiedla, domy, ulice

Budynek stacyjny umieszczono na peronie wysypowym. Był on stosunkowo skromny, choć z charakterystycznym detalem, bo aż do ostatnich dni jego funkcjonowania, mimo wielu modernizacji wnętrza, posadzkę zdobiła oryginalna wielobarwna gwiazda. Wybudowane magazyny znajdowały się symetrycznie po obu stronach stacji. Budynek ten pełnił swoją funkcję aż do 1993 r., kiedy to oddano do eksploatacji nowy Dworzec Kaliski. Potem, stopniowo malała liczba zatrzymujących się tu pociągów, a zniszczony obiekt został wydzierzawiony prywatnemu właścicielowi.

Ulica Kilińskiego to jedna z najstarszych, a zarazem jedna z najciężniejszych łódzkich ulic o dużym natężeniu ruchu. Na całej jej długości przebiega linia tramwajowa. Tylko na niewielkich odcinkach tramwaje mają wydzielony własny pas ruchu, na pozostałej części ulicy trwa nieustanne zmaganie się wszystkich pojazdów o fragment wolnej przestrzeni. I tak jak dla wielu najbardziej rozpoznawalną ulicą naszego miasta jest Piotrkowska, tak dla innych Kilińskiego jest najbardziej „łódzką” ulicą.

Dariusz Kędzierski
– filmowiec, publicysta

Fot. Marek Kędzierski i Dariusz Kędzierski

Bibliografia:

1. M. Jerczyński, T. Roszak, *Szlakiem łódzkiej kolei*, Piątek Trzynastego, Łódź 2003 r.
2. W. Kowalski, *Leksykon łódzkich fabryk*, Wydawnictwo „Literatura”, 1999 r.
3. H. Duninówna, *Gawędy o dawnej Łodzi*, Wydawnictwo Łódzkie, 1958 r.
4. W. Kużko, *Biedermannowie. Dzieje rodziny i fortuny 1730–1945*, Wydawnictwo „Literatura”, Łódź 2000 r.
5. *Łódź, dzieje miasta*, pod red. B. Baranowskiego i J. Fijałka, PWN, 1980 r.
6. K. Stefański, *Jak zbudowano przemysłową Łódź*, Regionalny Ośrodek Studiów i Ochrony Środowiska Kulturowego w Łodzi, Łódź 2001 r.
7. M. Jaskulski, *Stare fabryki Łodzi*, Towarzystwo Opieki nad Zabytkami. Oddział w Łodzi, „ZORA”, Łódź 1995 r.
8. M.Z. Wojalski, *Działo się w Łodzi*, Wydawska Oficyna Wydawnicza „ZORA”, 1996 r.
9. K. Stefański, *Gmachy użyteczności publicznej dawnej Łodzi*, Towarzystwo Opieki nad Zabytkami. Oddział w Łodzi, „ZORA”, Łódź 2000 r.
10. B. Olszewski, *Łódź moje miasto. Przewodnik po dawnej Łodzi*, Wydawnictwo „Literatura”, 1996 r.
11. M.Z. Wojalski, *100 lat łódzkich tramwajów*, Towarzystwo Opieki nad Zabytkami. Oddział w Łodzi, „ZORA” Łódź 1998 r.



Najbardziej „łódzka” ulica



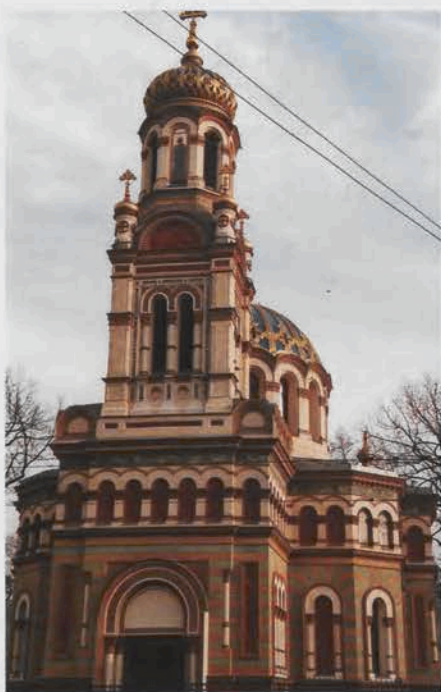
Pałac Biedermannów



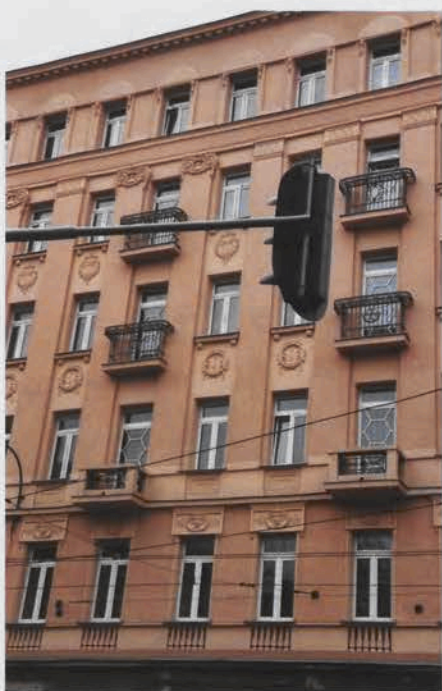
ul. Kilińskiego 1/3



ul. Kilińskiego 2



Cerkiew Aleksandra Newskiego (fragmenty)



Hotel „Polonia”



ul. Kilińskiego 92



ul. Kilińskiego 86



ul. Kilińskiego 123



Róg Kilińskiego i Nawrot



ul. Kilińskiego 96



ul. Kilińskiego 79



Róg Kilińskiego i Tuwima



Budynek Poczty Głównej



Willa Ludwika Grohmana



ul. Kilińskiego 155



ul. Kilińskiego 228



Róg Kilińskiego i Rewolucji 1905



ul. Kilińskiego 153

Z łódzkiego raptularza

PAŹDZIERNIK

z łódzkiego raptularza

1 października

- ➔ Łódzkie uczelnie zainauguowały nowy rok akademicki, starając się odpowiedzieć na potrzeby czasu. Na Uniwersytecie Łódzkim otworzono m.in. nowe kierunki studiów: logistykę, filologię hiszpańską i archiwistykę.
- ➔ Na Uniwersytecie Medycznym od tego roku studenci mogą studiować socjologię i biotechnologię, a Politechnika Łódzka lansuje hasło: „Dziewczęta na politechnikę”.
- ➔ Członkowie Związku Zawodowego Pracowników Socjalnych demonstrowali przed Urzędem Miasta. Domagali się podwyżek zarobków, zmniejszenia biurokracji, zaopatrzenia w nowoczesny sprzęt biurowy. W niebo poleciały balony z życzeniami, a delegacja manifestantów na sesji Rady Miejskiej przedstawiła postulaty związkowe.
- ➔ Krajowa Rada Radiofonii i Telewizji przyznała koncesję Fabryce Mediów – łódzkiej spółce zajmującej się nowoczesnymi technologiami w branży IT i multimedia. Spółka otwiera nowy kanał Patio TV – o charakterze poradnikowo-edukacyjnym. Programy będą tworzyć studenci WSHE w Łodzi.

3 października

- ➔ W Teatrze Nowym rozpoczęło nowy rok akademicki 148 studentów Akademii Sztuk Pięknych. Podczas inauguracji srebrne medale „Gloria Artis” otrzymali profesorowie: Roma Hałat i Aleksander Hałat. Minister kultury i dziedzictwa narodowego przyznał specjalne stypendia 10. najlepszym studentom Akademii.

4 października

- ➔ W łódzkiej Filmówce I rok studiów rozpoczęło 101 osób, w tym najwięcej, bo 21 osób na Wydziale Aktorskim i 17 osób na Reżyserskim. Kilkunastu studentów pochodzi z zagranicy.
- ➔ W konkursie „Łódź proponuje” nagrodę specjalną Prezydenta Łodzi otrzymała firma „Rewon” za rajstopy bawełniane dla dzieci z nanocząsteczkami srebra, które polepszają komfort noszenia. Prezes firmy – Dariusz Jarosiński – przekazał nagrodę (20 tys. zł) Fundacji „Gajusz”. Pozostałe 9 nagród otrzymały firmy: Ł.F. Cybulski, „Gonzo”, restauracja „Planeta Pierogów”, „Intergrotech”, „Laser Polska”, „Fasada System”, MDH, Centrum Bezpieczeństwa Ruchu Drogowego i „Werbex”.

5 października

→ „Słońce wschodzi na Wschodniej” – to hasło trzydniowej imprezy zorganizowanej na ulicy Wschodniej przez Stowarzyszenie na rzecz Kultury Żywej „Białe Gawrony”. Były kolorowe pochody, występy muzyków, zabawy dla dzieci oraz pokazy filmów na podwórku przy ulicy Wschodniej 45. Wszystko po to, aby przekonać łodzian, że na Wschodniej mieszka się ciekawie i bezpiecznie. Imprezie patronował prezydent Jerzy Kropiwnicki.

→ W Ośrodku Propagandy Sztuki otwarto wystawę rzeźb Jadwigi Janus, zaliczanej do najwybitniejszych współczesnych polskich rzeźbiarzy, uczennicy prof. Xawerego Dunikowskiego. W Łodzi artystka zaprezentowała rzeźby z brązu, drewna oraz z tkaniny jutowej wykonane w ostatnich latach.

→ Dr Marek Edelman – słynny kardiolog, ostatni żyjący przywódca powstania w getcie warszawskim, działacz opozycji i autorytet moralny – otrzymał tytuł i godność doktora honoris causa Uniwersytetu Medycznego w Łodzi. Laudację na cześć wyróżnionego wygłosił prof. dr Paweł Liberski. Marek Edelman zatytułował swój wykład: *Subiektywna historia Uniwersytetu Medycznego w Łodzi*.

→ W Teatrze Wielkim wystąpił najśłynniejszy wojskowy chór świata – rosyjski chór Aleksandrowa. Zespół istnieje od 1928 roku. Do Polski przyjechał z nowym repertuarem, na który składają się m.in. utwory z koncertu dla Ojca świętego Jana Pawła II.

6 października

→ 18. urodziny obchodził Międzynarodowy Festiwal Komiksu, nie zawiedli fani i młodzi rysownicy, którzy tłumnie stawili się na warsztatach prowadzonych przez Grzegorza Rosińskiego i Henryka Chmielewskiego. Grand Prix 18 festiwalu zdobył Jakub Woynarowski – absolwent ASP w Krakowie.

6–7 października

→ „Manufaktura” zorganizowała „Fashion Weekend”. Główną atrakcją były pokazy mody. Publiczność podziwiała kolekcję wytwornych sukien wieczorowych zaprojektowanych przez słynnych projektantów: Ewę Minge i Macieja Zienia.

→ W niedzielę w Teatrze Powszechnym w ramach Sceny Inicjatyw odbyła się premiera monodramu *Wesela w domu* wg Bogumiła Hrabala, w reżyserii Katarzyny Radaszyńskiej. W roli Eliski – żony Hrabala wystąpiła Barbara Szczeńsiak.

→ W Teatrze Lalek „Arlekin” odbyła się premiera *Stworzenia świata* wg rysunków Jeana Effela w reżyserii Simony Chalupowej i scenografii Pawła Kaifusa.

→ Łódź się starzeje. Z badań Urzędu Statystycznego wynika, iż średni wiek życia mężczyzn w Łódzkiem wynosi 68 lat, kobiety – 78. Na 100 panów przypada 120 pań. Od stycznia do lipca 2007 roku liczba łodzian zmniejszyła się o 2 000. Z miasta wyprowadziło się także 4 300 osób, (w tym 2 % za granicę), a 3800 osiedliło się w Łodzi.

8 października

→ W klasztorze ojców Dominikanów przy ulicy Zielonej 13 odbył się pierwszy koncert z cyklu: „Gdy muzyka była młodsza”. Pod kierunkiem artystycznym Marcina Bornusa-Szczycińskiego i o. Wojciecha Gołaskiego OP ma odbyć się dziewięć koncertów muzyki dawnej.

9 października

→ Z okazji 60-lecia Związku Polskich Artystów Plastyków w Galerii „Opus” otwarto zbiorową wystawę łódzkich fotografików. Jubileusz uhonorowano także wystawami w galeriach: ŁTF, Urzędu Miasta i „Willa”.

11 października

→ W ŁDK rozpoczął się XX Łódzki Przegląd Teatrów Amatorskich. Widzowie obejrzeli 23 spektakle. Festiwal zdominowały panie, które wyreżyserowały 12 z 18 konkursowych przedstawień. I nagrodę otrzymała Katarzyna Żuk za reżyserię *Zdjęcie z panem Bogiem* – Teatru „Wielokropek” ze Zgierza. II nagrodę otrzymały także panie, członkinie „Art. 51” ze Zgierza.

→ Tomasz Budziarek obchodził 25-lecie pracy artystycznej. Z tej okazji Muzeum Historii Miasta przygotowało wystawę plakatów, katalogów, a także obrazów i fotografii artysty, absolwenta PWSSP w Łodzi.

12 października

→ Muzeum Kinematografii rozpoczęło przegląd filmów pod hasłem: „Narodziny kina”. Przegląd obejmuje nieme filmy z Charliem Chaplinem, Rudolfem Valentino i Gretą Garbo.

→ Muzeum Sztuki w Łodzi przystąpiło do realizacji projektu: „Aria. Kompozycja przestrzenno-muzyczna”. Muzykę skomponował Zygmunt Krauze, a widzowie poprzez czynny udział tworzą „muzykę bez początku i końca”.

→ Rękodzieło artystyczne przeżywa swój renesans. W II Festiwalu Haftu, Koronki i Rękodzieła w Hali Expo Bis wzięło udział przeszło 400 wystawców.

13 października

→ W Teatrze Muzycznym odbyła się premiera spektaklu *Być jak Callas* w reżyserii Tomasza Konina. Remont teatru stał się dla reżysera inspiracją do stworzenia nowoczesnej post-operetki.

15 października

→ Marszałek województwa łódzkiego – Włodzimierz Fisiak otworzył w Teatrze Wielkim nowy sezon kulturalny 2006/2007. Budżet województwa na kulturę zakłada 30% wzrost wydatków. Podczas uroczystości wręczono medale „Zasłużony kulturze

Gloria Artis". Złoty Medal otrzymał Józef Robakowski, srebrne: Barbara Wałek-Zbiróg, Barbara Marszałek, Marek Jaszczak, Tadeusz Wojciechowski, brązowe: Maria Szczucka-Udanowska, Kazimierz Wiencek, Tadeusz Kacalak i Stanisław Koszel.

→ W Muzeum Historii Miasta przy udziale wiceprezydentów: Włodzimierza Tomaszewskiego i Hanny Zdanowskiej odbyło się uroczyste otwarcie nowego sezonu kulturalnego Łodzi. Licznie przybyli posłowie, radni i przedstawiciele świata kultury. Nagrodą Prezydenta Miasta Łodzi uhonorowani zostali m.in.: ks. Waldemar Sondka – twórca i dyrektor Teatru „Logos”, Jadwiga Sącińska – współtwórczyni Festiwalu „Dziatwa”. Odznaki „Zasłużony dla kultury Polskiej” otrzymali: Krzysztof Cwynar, Andrzej Czerny, Krzysztof Stefański, Waldemar Presia, Dariusz Nawrocki, Przemysław Hachorkiewicz i Jadwiga Sącińska.

16 października

→ Film Sławomira Fabickiego *Z odzysku* wyprodukowany przez „Opus Film” w Łodzi otrzymał główną nagrodę „Złotego Beniamina” na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym Moveast w Pecs na Węgrzech. Film zdobył już 20 nagród na festiwalach w Polsce i w Europie, oraz był nominowany do Oscara.

→ Orkiestra Symfoniczna i Chór Filharmonii zaprezentowały publiczności w archikatedrze łódzkiej utwór *Missa Latina* skomponowany przez Zdzisława Szostaka i dedykowany papieżowi Janowi Pawłowi II. Dyrygował kompozytor.

→ Na XIV Międzynarodowy Festiwal Szkół Filmowych i Telewizyjnych „Mediaschool” w Łodzi etiudy nadesłały szkoły z 34. uczelni z całego świata. Grand Prix Festiwalu otrzymał obraz *Prawie dwa metry za głęboko* Mateusza Luzara ze Słowenii. I nagrodę zdobył film *Czarny pies Abel* Mariany Cengel-Solcanskiej z Bratysławy, II nagroda przypadła Rafałowi Skalskiemu z łódzkiej Filmówki za film dokumentalny *52 %*. Autorem zdjęć do filmu jest Jakub Giza.

18 października

→ Politechnika Łódzka organizuje „Czwartkowe Forum Kultury” – spotkania z twórcami i niepospolitymi osobowościami. Bohaterem pierwszej odsłony był Ryszard Bonisławski, prezes Towarzystwa Przyjaciół Łodzi, dyrektor Centrum Informacji Turystycznej, pasjonat i znawca miasta. Spotkania mają stanowić element promocji uczelni.

19 października

→ 300 drzewek pobłogosławionych przez papieża Benedykta XVI posadzili członkowie Związku Sybiraków i leśnicy – kombatanci w lesie k. Gałkowa, w którym 93 lata temu w jednym dniu zginęło 20 000 żołnierzy rosyjskich i niemieckich. Wielu z nich było Polakami wcielonymi do zaborczych armii. W papieskim gaju odsłonięto także tablicę upamiętniającą zagładę 6 Dywizji Syberyjskiej w czasie I wojny światowej.

20 października

→ W Teatrze Wielkim odbył się koncert z okazji potrójnego jubileuszu Wiesława Ochmana. Wybitny tenor obchodził 70. urodziny, 50-lecie pracy artystycznej i 40-lecie debiutu na scenie międzynarodowej.

→ W „Atlasie Sztuki” otwarto pierwszą w Polsce wystawę niemieckiego artysty – Ludwiga Wilddinga „Przestrzeń – Ruch – Czas”. Autor urodzony w 1927 r. jest jednym z najważniejszych twórców sztuki abstrakcyjnej w Niemczech.

21 października

→ W Teatrze Nowym wystąpił gościnnie zespół „Städtische Theater” z Chemnitz ze spektaklem *Rozbity dzban* Henricha von Kleista. Gościem Nowego był także Teatr Maski z Odessy, który zaprezentował *Atak klaunów*. Oba teatry przyjechały z partnerskich miast Łodzi.

22 października

→ W opustoszałej kamienicy przy ulicy Piotrkowskiej 96, dawnej siedzibie łódzkiej prasy, rozpoczął się Festiwal Józefa Robakowskiego. Do 27 października widzowie obserwowali dokonania polskiej sztuki video oraz mogli obejrzeć wystawę „Pętle czasu” przygotowaną przez Robakowskiego.

23 października

→ Podczas II Festiwalu Sztuki Filmowej Jidysz zaprezentowano unikatowe filmy nakręcone w latach 1910–1939 m.in. odnalezioną *Wileńską Legendę* (1924 r.) z Esterą i Idą Kamińskimi, *Syna kantora* (1937 r.) oraz filmy Davida W. Griffitha i I. Goskina.

25 października

→ W Pałacu Poznańskim odbył się kolejny recital fortepianowy zorganizowany przez Międzynarodową Fundację Muzyczną im. Artura Rubinsteina w Łodzi. Wystąpił Tomasz Bartoszek – adiunkt w Akademii Muzycznej w Łodzi. Koncert pod hasłem „Łódzcy pianiści w hołdzie Arturowi Rubinsteinowi” poprzedziła sesja popularno-naukowa „Artur Rubinstein na tle epoki”.

→ W Galerii 86 otwarto wystawę anty-portretów „NN” Ryszarda Waśko.

→ Wędrowny Festiwal Filharmonii Łódzkiej „Kolory Polski” otrzymał certyfikat Polskiej Organizacji Turystycznej za najlepszy produkt turystyczny minionego sezonu. W letnie weekendy filharmonicy wystąpili w 15. miejscowościach. Certyfikat otrzymał także Jarmark Antyków i Rękodzieła Ludowego w Spale.

27 października

→ W Muzeum Historii Miasta słynny operator filmowy – Vittorio Storaro otworzył wystawę pt. „Pisanie światłem”. Na ekspozycję składają się kolaże, portrety i obrazy,

które stały się inspiracją dla tego legendarnego już artysty. Storaro jest autorem zdjęć do takich filmów jak: *Czas Apokalipsy* czy *Caravaggio*.

→ W Galerii „Willa” otwarto wystawę fotografii zmarłego przed dwoma laty Wiesława Maciejewskiego – artysty Międzynarodowej Federacji Sztuki Fotograficznej.

→ XI Konkurs Krajowej Izby Mody dla młodych projektantów wygrał Łukasz Smoła za kolekcję „Rosenrot” inspirowaną folklorem skandynawskim.

→ Międzynarodowa Fundacja Muzyczna im. A. Rubinsteina zorganizowała w Filharmonii Łódzkiej recital Denisa Zdanowa – 19-letniego pianisty z Ukrainy, zdobywcy I miejsca na Międzynarodowym Konkursie Młodych Pianistów „Arthur Rubinstein In Memoriam” w 2007 roku.

30 października

→ Rada Miejska w Łodzi podjęła uchwałę o nadaniu łódzkiemu Teatrowi Nowemu imienia Kazimierza Dejmka – współzałożyciela i wieloletniego dyrektora teatru.

→ Prof. Zygfryd Rymaszewski – historyk państwa i prawa obchodził podwójny jubileusz – 80-lecie urodzin i 50-lecie pracy naukowej w Uniwersytecie Łódzkim.

PERSONALIA:

1 października

→ Andrzej Sułek – pianista, dziennikarz i menedżer objął stanowisko dyrektora naczelnego Filharmonii Łódzkiej.

ODESZLI:

27 października

→ Władysław Gundlach – em. prof. zw. i doktor honoris causa Politechniki Łódzkiej, wybitny uczony, specjalista w dziedzinie maszyn przepływowych i metrologii. Autor wielu opracowań konstrukcyjnych, prekursor międzynarodowego układu jednostek miar w Polsce. Był potomkiem zasłużonej dla Łodzi ewangelickiej rodziny Gundlachów.

29 października

→ Jan Janczewski – operator filmowy.

30 października

→ Wiktor Budzyński – wieloletni dyrektor Wytwórni Filmów Fabularnych w Łodzi, oraz Studia Filmowego „Semafor”, szef produkcji Zespołu Filmowego „Droga”, wykładowca PWSFTviT w Łodzi.

LISTOPAD

2 listopada

➔ Rozstrzygnięto konkurs na projekt przebudowy placu Wolności ogłoszony przez „Gazetę Wyborczą” i władze miasta. I nagrodę jury przyznało zespołowi w składzie: Joanna Raczek-Kokoszkiwicz, Karol Saloni-Marczewski i Marcin Kokoszkiwicz (Łódź), II nagrodę otrzymały: Anita Luniak i Teresa Mromlińska (Wrocław), III – Anna Sokołowska (Londyn). Przyznano także dwa wyróżnienia. Plac ma zostać przebudowany w 2009 roku.

➔ Inauguracja XI Festiwalu Kultury Chrześcijańskiej zbiegła się z jubileuszem XX-lecia Teatru „Logos”. Podczas uroczystości w Teatrze Nowym twórca „Logosu” – ks. Waldemar Sondka – został udekorowany srebrnym medalem „Gloria Artis”. Festiwal zainaugurował Jerzy Trela monodramem: *Wielkie kazanie księdza Bernarda* wg Leszka Kołakowskiego.

3 listopada

➔ Przeszło 70 tysięcy złotych zebrano 1 i 2 listopada podczas kwesty na Starym Cmentarzu przy ul. Ogrodowej. Datki przeznaczono na ratowanie zabytków trójwyznaniowego cmentarza.

5 listopada

➔ W ramach XI Festiwalu Kultury Chrześcijańskiej w Łódzkim Domu Kultury wystąpił Fayha Choir – jeden z najlepszych zespołów libańskich, w którym śpiewają muzułmanie i chrześcijanie.

➔ Przez pięć dni w Bibliotece Uniwersyteckiej można było kupić za przysłowiową złotówkę książki wydane w latach 1970–1980. Biblioteka na gigantycznej wyprzedaży pozbywa się tysięcy książek z magazynów.

7 listopada

➔ Miesięcznik „Forbes” podczas uroczystej gali w Pałacu Poznańskiego ogłosił „Monnari Trade S.A” – firmą roku 2007, Anielę Bednarek – kanclerza Wyższej Szkoły Informatyki – Człowiekiem Roku. Decyzję firmy „Procter & Gamble” o budowaniu fabryki kosmetyków w Aleksandrowie Łódzkim uznano za wydarzenie roku.

8 listopada

➔ W Galerii „Blok” w Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi otwarto wystawę obrazów Moniki Krygier – córki Stefana Krygiera, wybitnego twórcy sztuki nowoczesnej – zatytułowaną „W dialogu z ojcem”.

- ➔ 12-letni Adam Wiechno ze Szkoły Muzycznej w Łodzi, uczeń prof. Elżbiety Werbelskiej wygrał II Ogólnopolski Konkurs Uczniów Klas Wiolonczeli Szkół Muzycznych I stopnia w Warszawie.
- ➔ Spektakl Teatru Nowego *Wesele* w reżyserii Ryszarda Peryta został zakwalifikowany jako jeden z sześciu do udziału w II etapie konkursu na inscenizację dramatu Stanisława Wyspiańskiego.
- ➔ Łódzki Oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki zorganizował V konferencję: „Sztuka w Łodzi”. Wykłady i projekcje odbywały się w zabytkowych pałacach Łodzi przemysłowej.
- ➔ Uniwersytecki Szpital Kliniczny nr 2 im. Wojskowej Akademii Medycznej – Centralny Szpital Weteranów obchodził 70-lecie swego powstania.
- ➔ Na zaproszenie Oddziału IPN gościł w Łodzi ks. Adam Boniecki, red. naczelny „Tygodnika Powszechnego”. Na spotkaniu z czytelnikami opowiadał m.in. o metodach inwigilacji SB i sposobach zachowania niezależności pisma.

9 listopada

- ➔ Centrum Dydaktyczno-Konferencyjne Instytutu Europejskiego w Łodzi nadano imię Alcide de Gasperi – włoskiego premiera, jednego z ojców zjednoczonej Europy. Na uroczystość przybyła córka premiera Maria Romana i ambasador Republiki Włoskiej w Polsce – Anna Blefami Melani.
- ➔ Urząd Marszałkowski ufundował jednorazowe stypendia dla najzdolniejszych uczniów miasta i regionu. Pierwszymi tegorocznymi stypendystami zostali: Przemysław Trędak z I LO w Łodzi – laureat międzynarodowej olimpiady chemicznej w Rosji i Paweł Tomasiak z II LO w Tomaszowie Mazowieckim – laureat Międzynarodowej Olimpiady Fizycznej w Iranie.

10 listopada

- ➔ Łódzka delegacja z prezydentem Jerzym Kropiwnickim odbyła misję kulturalno-gospodarczą na Bliskim Wschodzie, odwiedzając Syrię i Liban.

11 listopada

- ➔ Uroczystości z okazji Święta Niepodległości rozpoczęto tradycyjnie w Łodzi mszą św. w archikatedrze celebrowaną przez abp. Władysława Ziółka. Przed Grobem Nieznanego Żołnierza odbył się apel poległych, zmiana warty i złożenie wieńców. Uczestnicy uroczystości przemaszewali ul. Piotrkowską pod pomnik marszałka J. Piłsudskiego na placu Strzelców, gdzie złożono wieńce. Z inicjatywy Społecznego Komitetu Pamięci Józefa Piłsudskiego na trzech biało-czerwonych słupach umieszczono odlewy polskich historycznych orłów wojskowych.

12 listopada

➔ Piotr Dziecioł, twórca firmy „Opus Film” w Łodzi otrzymał na Festiwalu „Tofifest” w Toruniu „Złotego Anioła” za wkład w rozwój młodego polskiego kina.

13 listopada

➔ Łódzki Oddział Związku Literatów Polskich ufundował tablicę ku czci zmarłego pięć lat temu poety Jerzego Jarmołowskiego. Tablicę umieszczono na ścianie domu przy ul. Łęczyckiej, w którym w latach 1984–2002 mieszkał i tworzył ten oryginalny pisarz.

➔ Marian Papis – dziennikarz, samorządowiec, wieloletni radny miejski został odznaczony Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski „za wybitne zasługi na rzecz przemian demokratycznych w Polsce”. Podczas uroczystości na specjalnej sesji Rady Miejskiej z okazji Święta Niepodległości zebrani wysłuchali pięknego przemówienia tego zasłużonego łódzianina. Tego samego dnia wiceprezydent Łodzi – Włodzimierz Tomaszewski i dyrektor Wydziału Budynków i Lokali Użytkowych – Wojciech Kuś otrzymali odznaki „Za zasługi dla budownictwa”, a 20. łódzian uhonorowano odznakami „Za zasługi dla miasta Łodzi”.

16 listopada

➔ Grupa „Atlas Sztuki” z Łodzi została uznana za najlepszego Sponsora Kultury 2007 roku. Nagrodę – statuetkę „Delos” wręczono w siedzibie inicjatora plebiscytu – Akademii Ekonomicznej w Poznaniu podczas konferencji „Sponsoring w kulturze”. „Atlas Sztuki” od 2003 r. zorganizował 29 wystaw.

➔ Na uniwersytecie w Giessen uroczystie świętowano pierwsze pełne wydanie *Kroniki łódzkiego getta* w języku niemieckim. Publikacja składa się z pięciu tomów i jest wyrazem siedmioletniej współpracy między uniwersytetami w Giessen i w Łodzi, oraz Archiwum Państwowym w Łodzi. Wydanie *Kroniki* w języku polskim zaplanowane jest na wiosnę 2008 roku.

17 listopada

➔ Zakończył się Festiwal Mediów „Człowiek w zagrożeniu” trwający w Muzeum Kinematografii od 13 listopada 2007 roku.

➔ Nagroda Prezydenta Miasta Łodzi – Grand Prix „Biała Kobra” przypadła Jackowi Bławutowi za film *Wojownik*. Nagrodę Prezesa Stowarzyszenia Filmowców Polskich otrzymała Ewa Świecińska za film *Prosta historia*, a nagrodę Wytwórni Filmów Oświatowych i Programów Edukacyjnych film Piotra Boruckiego *Lump*.

18 listopada

➔ Nagrody IX Festiwalu Explorers otrzymali: Piotr Pustelnik – łódzki himalaista, zdobywca 13. najwyższych szczytów świata, Kurt Albert – największa indywidualność

wspinaczkowa wszech czasów oraz Martin Strel – pływak, zdobywca rekordu Guinnessa, który przepłynął Amazonkę (5268 km) w 66 dni. Laureatem nagrody „Camera Extreme” został Stipe Božić – himalaista i operator filmowy z Chorwacji, autor filmów z najwyższych szczytów świata.

20 listopada

- ➔ Ruszyła produkcja laptopów w fabryce „Dell” w Łodzi. Pierwszy egzemplarz komputera przekazano do Urzędu Miasta na ręce prezydenta Jerzego Kropiwnickiego.
- ➔ Muzeum Papieru i Druku otwarto przy Instytucie Papiernictwa i Poligrafii Politechniki Łódzkiej. W placówce można prześledzić pełny cykl produkcyjny książki od wytworzenia papieru aż po zszycie i druk, zobaczyć oryginalne maszyny służące do produkcji książek, oraz bogaty zbiór exlibrisów i opraw książek z Polski, Rosji i Wielkiej Brytanii.
- ➔ Łódzka „Manufaktura” otrzymała nominację do prestiżowej nagrody „European Shopping Centre”. Nagroda przyznawana jest od 1975 roku. Nagrodzony obiekt musi charakteryzować się nowatorskimi rozwiązaniami architektonicznymi i perfekcyjnym wykonaniem. Laureata poznamy w kwietniu 2008 roku.

22 listopada

- ➔ W Ośrodku Propagandy Sztuki w parku Sienkiewicza otwarto wystawę malarstwa, rysunków, oraz projektów i realizacji polichromii sakralnych prof. Wiesława Garbolińskiego obchodzącego 50 lat pracy artystycznej.

23 listopada

- ➔ W Łodzi rozpoczął się „Tydzień Luksemburga”, podczas którego zaprezentowano współczesne filmy luksemburskie, recital pieśniarski aktorki Ingrid Caven oraz wystawę fotografii.
- ➔ Etiuda filmowa *Półowa mnie* w reżyserii Justyny Tafel, studentki II roku łódzkiej Filmówki została uznana za najlepszy film o świecie islamu na 12 Międzynarodowym Festiwalu Krótkich Filmów w Teheranie. Za najlepszy film animowany na tym samym festiwalu uznano *Arkę* Grzegorza Jonkajtisa (ex aequo z irańskim filmem *The Lost Puppet*).

24 listopada

- ➔ W Teatrze Wielkim rozpoczął się Międzynarodowy Festiwal Sztuki Autorów Zdjęć Filmowych „Plus Camerimage”. W trakcie uroczystej gali otwierającej festiwal Manuel Alberto Claro – autor zdjęć do duńskiej *Rekonstrukcji* odebrał „Żabę Żab” – nagrodę przyznawaną przez internautów, którzy wybrali swój ulubiony film z 43 tytułów nagrodzonych w poprzednich latach Złotymi, Srebrnymi i Brązowymi Żabami. Nagrody odebrali także operatorzy: Adam Holender, Miroslav Ondricek

i Janusz Kamiński. Widzowie obejrzelili dwa najnowsze filmy do których zdjęcia wykonał Janusz Kamiński: *Hanię* oraz *Motyl i skafander*. Festiwal trwał osiem dni, w programie znalazło się 150 filmów.

27 listopada

→ Uniwersytet Łódzki zorganizował konferencję: „Regiony Europy – Uwarunkowania, Wyzwania i Perspektywy Rozwoju”. Gościem honorowym konferencji był prof. Jerzy Kmiecinski, który w tym roku obchodził potrójny jubileusz: 80-lecie urodzin, 55-lecie pracy naukowej i 50-lecie pracy na UŁ. Zasłużony uczony to kierownik Katedry Archeologii i twórca Ośrodka Badań i Studiów Wschodnich na UŁ (obecnie Instytut Studiów Międzynarodowych).

28 listopada

→ W rankingu miesięcznika „Forbes” Łódź uznano za najlepsze miejsce dla inwestycji produkcyjnych. Na drugim miejscu uplasowała się Warszawa, a na trzecim – Wrocław. Zdaniem ekspertów najlepszą rekomendacją dla Łodzi są inwestycje światowych gigantów jak „Dell” czy „Gilette”. „Forbes” chwali też miasto za własną strategię opracowaną przez „McKinsey & Company”. Pod nowe inwestycje miasto wyznaczyło tzw. tereny strategiczne m.in. na Olechowie, w Józefowie, Strykowie i Konstancynie.

→ W 177. rocznicę wybuchu Powstania Listopadowego złożono kwiaty przy grobie Wojciecha Feliksa Zarzyckiego na Starym Cmentarzu. Zarzycki był oficerem powstania i kawalerem Orderu Wirtuti Militari. Rocznicę uczczono także mszą świętą w kościele Wniebowzięcia NMP na Starym Mieście i uroczystości na Starym Rynku 29 listopada.

29 listopada

→ Prof. Krzysztof Matyjaszewski – chemik, absolwent PŁ, od 8 lat pracujący w Stanach Zjednoczonych, autor nowatorskiej metody syntezy polimerów, laureat „polskiego Nobla” – Nagrody Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej, otrzymał tytuł doktora honoris causa Politechniki Łódzkiej. Laureat pracuje nad takim polimerem, który np. doprowadzi lek do komórki rakowej i tam go uwolni.

30 listopada

→ Stowarzyszenie Pisarzy Polskich zaprosiło do Poleskiego Ośrodka Sztuki Immanuela Misfuda – pisarza, poetę i reżysera teatralnego z Malty. Autor współpracuje z niezależnymi grupami teatralnymi a wystawiona przez niego *Mewa* A. Czechowa została uznana za najlepsze przedstawienie na Malcie w sezonie 2004/2005.

PERSONALIA:**14 listopada**

→ Adwokat Andrzej Wosiński został członkiem Trybunału Stanu. Jest absolwentem prawa na Uniwersytecie Łódzkim, był obrońcą w procesach politycznych w stanie wojennym, działał w samorządzie adwokackim i prowadził kancelarię adwokacką wspólnie z tragicznie zmarłym adwokatem Stanisławem Owczarkiem – w minionej kadencji Sejmu wiceprzewodniczącym Trybunału Stanu.

→ Radny Jarosław Wojcieszek z PO został wiceprezydentem Łodzi. Zajął to miejsce po Hannie Zdanowskiej, która zdobyła poselski mandat. 33-letni doktor nauk politologicznych i wykładowca na Wydziale Studiów Międzynarodowych i Politologicznych na UŁ interesuje się rolą USA w polityce światowej i społecznym oddziaływaniem mediów.

24 listopada

→ Jan Mędrzak został nowym szefem Platformy Obywatelskiej w Łodzi. Przewodniczący ma 51 lat, pracuje w MPK. W Platformie jest od 2001 r. Był przewodniczącym łódzkiego oddziału partii w latach 2002–2004. Zajął miejsce Macieja Grubskiego, który zdobył mandat senatorski.

29 listopada

Jolanta Chelmińska otrzymała nominację na wojewodę łódzkiego. Absolwentka ekonomii na UŁ, dyrektor Oddziału PKO BP w Łodzi, wielokrotnie nagradzana za sukcesy w bankowości, laureatka Nagrody Miasta Łodzi, została uznana Łodzianką Roku w 1999.

ODESZLI:**29 listopada**

→ Andrzej Kern – adwokat i znany działacz niepodległościowy. Od 1956 roku był obrońcą więźniów politycznych i studentów skazanych po wydarzeniach marcowych w 1968 roku oraz działaczy „Solidarności” w latach 1982–1989. Dziekan Okręgowej Rady Adwokackiej w Łodzi dwu kadencji. Poseł X kadencji Sejmu Kontraktowego a w latach 1991–1993, wicemarszałek Sejmu, od 1998 r. radny sejmiku województwa łódzkiego, współpracownik Komitetu Helsińskiego. Andrzej Kern został pośmiertnie odznaczony Krzyżem Komandorskim Orderu Odrodzenia Polski za wybitne zasługi dla demokracji i działalność publiczną.

GRUDZIEŃ

1 grudnia

→ W Akademii Muzycznej w Łodzi rozpoczęła się 51. sesja „Musica Moderna”. Podczas tygodniowej sesji można było wysłuchać 7. koncertów, wykładów oraz nowych utworów Komputerowego Studia Muzyki Elektronicznej AM.

→ Z okazji setnej rocznicy otwarcia pierwszej polskiej kwiaciarni w Łodzi w palmiarni zaprezentowano wystawę bukietów inspirowanych pracami Wojciecha Salwy. Na początku XX w. otworzył on w Łodzi własne kwiaciarnie. W 1915 r. został wywieziony na Syberię. Po powrocie z zesłania w 1922 r. kontynuował swoją działalność, był nazywany „królem łódzkich ogrodników”. Jego kompozycje stały się natchnieniem dla Juliana Tuwima.

3 grudnia

→ Na Dużej Scenie Teatru Nowego odbył się koncert z okazji 50-lecia pracy artystycznej Stanisława Brejdyganta. Jubilat spełniał się jako aktor, reżyser, pedagog i dramaturg.

→ „Złotą Żabę” – główną nagrodę XV Międzynarodowego Festiwalu Sztuki autorów Zdjęć Filmowych „Plus Camerimage” otrzymał Janusz Kamiński za zdjęcia do filmu *Motyl i skafander*. „Srebrną Żabę” dostał Bruno Delbonnel za zdjęcia do *Across The Universe*, a „Brązową Żabę” – Ed Lachman – autor zdjęć do filmu *J'm not here*. Do konkursu stanęli także studenci ze szkół filmowych całego świata. „Złotą kijankę” otrzymała etiuda *A horyzont* – w reżyserii Jakuba Czekaja i ze zdjęciami Tomasza Woźniczki. Nagrodę specjalną za całokształt twórczości dla „Reżysera ze szczególną wrażliwością” odebrał Roman Polański.

5 grudnia

→ Po raz czwarty wystąpił w Łodzi „Harlem Gospel Choir” z Nowego Jorku. Chór wykonuje standardowy gospel, stare pieśni i hymny religijne czarnych niewolników, oraz korzysta z tradycji jazzowej, bluesowej i hip-hopu.

→ 90 lat temu z inicjatywy Towarzystwa Przyjaciół Biblioteki i władz miasta powstała Wojewódzka i Miejska Biblioteka Publiczna w Łodzi im. Marszałka J. Piłsudskiego. Zbiory księżnicy ocenia się na ponad 705 tys. pozycji, wśród nich wiele tzw. białych kruków m.in. pierwszy drukowany przekład Biblii w języku polskim. Na „urodziny” biblioteki dyrektor Barbara Czajka zaprosiła liczne grono byłych pracowników.

6 grudnia

→ Recital fortepianowy Anny Wesołowskiej-Firlej w Sali Lustrzanej Muzeum Historii Miasta zakończył cykl recitali organizowanych przez Międzynarodową

Fundację Muzyczną im. A. Rubinsteina z cyklu „Łódzcy pianiści w hołdzie Arturowi Rubinsteinowi” w Roku Rubinsteina.

→ W firmie „Allmendinger” przy ulicy Łąkowej 11 otwarto wystawę „Domy” – Bartosza Hungera. Jedno z wyznań autora podoba mi się najbardziej – napisał Marek Janiak w recenzji z wystawy w „Gazecie Wyborczej” – przeświadczenie, że architektura jest sztuką, kreacją wyrastającą daleko ponad swoje użyteczne właściwości”.

→ W Centralnym Muzeum Włókiennictwa otwarto wystawę haftu krzyżkowego: „Moje podróże”. Wystawę przygotowało Stowarzyszenie Miłośników Haftu „Kanwa”, 37 autorów wystawiło 147 haftów.

10 grudnia

→ „Grand Hotel” zbudowany z inicjatywy Ludwika Meyera wg projektu Hilarego Majewskiego, w 1888 r. (po wojnie własność Polskiego Biura Podróży „Orbis”) został sprzedany krakowskiej rodzinie Likusów. W posiadaniu rodziny znajdują się już cztery zabytkowe hotele w kraju. Na razie podpisano umowę przedwstępną.

→ I nagrodę Łódzkich Spotkań Teatralnych jury przyznało Robertowi Paluchowskiemu z Teatru Realistycznego ze Skierniewic za monodram *McGyver Paluchowsky & end.* Trzy równorzędne wyróżnienia otrzymały: Teatr „Klub Gry” z Warszawy, „Art. 51” ze Zgierza i Teatr „Krzyk” z Maszewa.

→ Po raz siódmy w Galerii Wschodniej wręczono nagrodę im. Katarzyny Kobro. Otrzymał ją Jerzy Lewczyński za osiągnięcia w dziedzinie fotografii artystycznej. Nagroda ufundowana przez Dariusza Bieńkowskiego jest uhonorowaniem postawy progresywnej i poszukującej artysty otwartego na wymianę myśli.

12 grudnia

→ Łódzki Oddział Stowarzyszenia Pisarzy Polskich zorganizował czterodniowy festiwal literacki pod hasłem: „Puls Literatury”.

→ Festiwal uczcił podziemne pismo „Puls” wydawane w Łodzi w latach 1977–1981. Wspólnie z historykami z IPN w Łodzi zorganizowano panel w Klubie Nauczyciela z udziałem krytyków literackich sympozjum w Poleskim Ośrodku Sztuki. Spotkaniu redaktorów, autorów i współpracowników „Pulsu” towarzyszyła prezentacja specjalnego zeszytu „Tygla Kultury” będącego antologią tekstów wybranych z krajowych zeszytów „Pulsu”.

→ Na Uniwersytecie Łódzkim światowej klasy eksperci od rozwoju miast ze Stanów Zjednoczonych przedstawili projekty rozwiązań zastosowanych w Nowym Jorku i mieście Jersey w latach 1992–2005.

13 grudnia

→ Uroczystą mszą św. w kościele oo jezuitów oraz złożeniem wieńców pod Pomnikiem Ofiar Grudnia 1970 uczczono 26. rocznicę wprowadzenia Stanu wojennego.

→ W Muzeum Sztuki otwarto wystawę „Porządki urojone”. Tematem ekspozycji jest problem dziedzictwa modernizmu i jego utopijnych prób zaprowadzenia porządku. Jest to pierwsza część projektu, który będzie kontynuowany w Abteiberg Museum w Niemczech.

→ Marek Żydowicz – dyrektor Festiwalu „Plus Camerimage” i Kazimierz Suwała – dyrektor Biura Festiwalu odebrali w Londynie specjalną nagrodę Brytyjskiego Stowarzyszenia Autorów Zdjęć Filmowych „za stworzenie festiwalu i jego konsekwentny rozwój w obronie artystycznych i humanistycznych wartości w branży filmowej”.

14 grudnia

→ Rozstrzygnięto XIII edycję konkursu poetyckiego im. Jacka Bierezina, którego laureatką została Joanna Lech – studentka II roku Studium Literacko-Artystycznego Uniwersytetu Jagiellońskiego.

→ Centrum Kształcenia Międzynarodowego Politechniki Łódzkiej otrzymało nową, nowoczesną siedzibę przy ulicy Żwirki 36. Koszty modernizacji budynku wyniosły 16 mln złotych.

15 grudnia

→ Swoją działalność rozpoczął pierwszy teatr internetowy w Polsce. Na premierę został wybrany spektakl *Odpooczywanie* wg S. Wyspiańskiego. Pomysłodawcą przedsięwzięcia jest Paweł Passini, reżyser związany ze Stowarzyszeniem Teatralnym „Chorea”.

→ Teatr Wielki wystawił *Opowieści Hoffmana* Jacques’a Offenbacha w reżyserii Giorgio Madia. Reżyser przygotowywał już dla Teatru Wielkiego nagrodzone Złotymi Maskami widowiska baletowe *Śpiąca królewna* i *Kopciuszek*.

→ W Sali Iustrzanej Muzeum Historii Miasta spotkali się łódzcy działacze NZS, NSZZ „Solidarność”, Ruchu Młodej Polski i KPN. W 26 lat po wybuchu strajku studenckiego prezydent Lech Kaczyński odznaczył najbardziej zasłużonych wysokimi orderami, które wręczył im Jan Olszewski – doradca prezydenta. Wśród odznaczonych znaleźli się m.in.: Piotr Siczek – 26 lat temu szef NSZ na Wydziale Historii UŁ, Zbigniew Koszałkowski, Paweł Spodenkiewicz, ks. Eugeniusz Gieparda.

17 grudnia

→ Maja Komorowska była gościem oo. Dominikanów przy ul. Zielonej 13. Wybitna aktorka czytała wiersze ks. Jana Twardowskiego, ks. Janusza Pasierba i Zbigniewa Herberta podczas spotkania literackiego „Poezja w kamienicy”.

→ Radni, parlamentarzyści, przedstawiciele władz miasta i województwa spotkali się w Radzie Miejskiej na tradycyjnym opłatku. Życzenia zebranym złożył arcybiskup Władysław Ziółek. Delegacja harcerzy przyniosła do rady Betlejemskie Świeatko Pokoju, a kołody śpiewali uczniowie Zespołu Szkół Muzycznych im. St. Moniuszki w Łodzi.

18 grudnia

→ Międzynarodowa Fundacja im. A. Rubinsteina zaprosiła do Łodzi gruzińskiego pianistę mieszkającego w Stanach Zjednoczonych. Alexander Korsantia wystąpił w Teatrze Wielkim z jedynym w Polsce recitalem. Gościem honorowym koncertu była córka pianisty – Ewa Rubinstein.

→ Jerzy Kropiwnicki – prezydent Łodzi i Włodzimierz Fisiak – marszałek województwa byli gospodarzami polskiej wigilii w Brukseli, na którą zaproszono 350 gości. Przyjęcie było okazją do promowania Łodzi jako miasta ubiegającego się o tytuł Europejskiej Stolicy Kultury w 2016 roku.

→ Włodzimierz Fisiak – marszałek województwa łódzkiego został jednym z trzech laureatów konkursu na najlepszych samorządowców. Konkurs organizuje Centrum im. Adama Smitha i Manhattan Institute przy współpracy Ambasady USA w Polsce. Jury ocenia m.in. jakość pracy, umiejętność zarządzania, gospodarność i odpowiedzialność społeczną. Najlepszym wójtem w kraju okazała się Kazimiera Tarkowska z Kleszczowa w Łódzkiem.

19 grudnia

→ Sąd Rejonowy w Łodzi umorzył postępowanie przeciwko członkom tzw. komisji weryfikacyjnej, którzy w stanie wojennym pozbawili pracy ponad 40 łódzkich dziennikarzy a wobec kilkunastu z nich orzekli bezterminowy zakaz wykonywania zawodu. Zdaniem sądu podejrzani Mieczysław K. (b. pełnomocnik KC PZPR), Andrzej H. (b. sekretarz propagandy KŁ PZPR), kpt. Zdzisław K. (przedstawiciel SB), płk Mieczysław K. (przedstawiciel WP) i Piotr S. (b. dyrektor łódzkiej prasy) powinni skorzystać z dobrodziejstwa amnestii. Jednocześnie prokurator IPN Oddziałowej Komisji Badania Zbrodni p-ko Narodowi Polskiemu umorzył postępowanie wobec tych samych podejrzanych uznając, że nie popełnili oni przestępstwa przeciwko prawom człowieka. Dotknięci zakazami pracy dziennikarze mogli wrócić do zawodu dopiero w 1990 r.

21 grudnia

→ Występ Piotra Palecznego w Filharmonii Łódzkiej zakończył Rok Rubinsteina w Łodzi. Pianista zagrał IV Symfonię koncertującą Karola Szymanowskiego oraz II koncert Fortepianowy f-moll Fryderyka Chopina. Orkiestrą dyrygował Tadeusz Wojciechowski.

→ Włodzimierz Tomaszewski – wiceprezydent Łodzi i Karol Chądzyński – były wiceprezydent zostali uniewinnieni przez sąd z absurdalnych zarzutów przywłaszczenia 10 tys. zł rzekomo na szkodę kampanii prezydenckiej Jerzego Kropiwnickiego. Sąd skrytykował działanie prokuratury i nazbyt pochopne oskarżanie osób pełniących stanowiska publiczne.

→ Park Źródlika w Łodzi został uznany najpiękniejszym parkiem w Polsce i piątym w Europie w konkursie organizowanym przez firmę ogrodniczą „Briggs & Stratton”.

→ Izabela Jadczak została laureatką konkursu na opowiadanie *Wigilia na Księżym Młynie*. Konkurs zorganizowała łódzka Agencja SBS „Public Relations” pod patronatem „Gazety Wyborczej”, nagrodę ufundowała firma „St. Paul’s Developments Polska”. Nagrodzone oraz wyróżnione opowiadania znalazły się w świątecznym dodatku „Gazety”.

31 grudnia

→ Do tradycji weszła już zabawa sylwestrowa u zbiegu ulicy Piotrkowskiej i Piłsudskiego. Zorganizowały ją Urząd Miasta Łodzi, Radio Eska i Eska Rock. W sylwestrowym koncercie wystąpiły zespoły: „Zakaz Wyprzedzania”, „Global DeeJays”, „Kalwia & Remi” oraz Łukasz Zagrobelny z Teatru Muzycznego „Roma” w Warszawie. O północy życzenia złożył łodzianom prezydent miasta Jerzy Kropiwnicki. Nowy Rok powitano kilkunastominutowym pokazem sztucznych ogni.

PERSONALIA:

→ Rada Miejska wybrała nowego przewodniczącego. Został nim Tomasz Kacprzak (PO). Absolwent Wydziału Prawa Uniwersytetu Łódzkiego, ma 29 lat i jest najmłodszym szefem w historii samorządu. Nowym wiceprzewodniczącym Rady, został Grzegorz Matuszak z LiD, b. senator, b. przewodniczący Rady w II i III kadencji. Zmian dokonano ze względu na wybór do senatu Macieja Grubskiego dotychczasowego przewodniczącego Rady.

ODESZLI:

12 grudnia

→ Wojciech Gierłowski – reżyser i animator, twórca animacji kilkudziesięciu filmów, m.in. do *Misia Uszatka*. Od wielu lat związany ze studiem filmowym „Se-Ma-For”. Laureat wielu prestiżowych nagród m.in. za film *Z głębokości wołam...* otrzymał w 2005 r. Nagrodę Monumentum Judaicum Lodzense. Za ostatni film *Mokra bajeczka* dostał nagrodę Piatynowe Remi na Festiwalu w Houston w USA w 2006 roku.

18 grudnia

Zbigniew Batko – pisarz, scenarzysta, wybitny tłumacz literatury pięknej z języka angielskiego. Przełożył ponad 40 tytułów m.in. *Wybór Zofii W. Styrona*, *Myszy i ludzie* J. Steinbecka, *Dublińczyków* J. Joyce’a.

Opracowała: Małgorzata Golicka-Jabłońska

Contents

The issue 4/2007 of „City of Lodz Chronicle” is undertaking the task of bringing closer the movement of independent theatrical initiatives in Lodz. It is a logical continuation of the issue 1/2007 of „CLC” in which the professional stage of Lodz theatres was presented. The independent theatre has long and rich tradition in Lodz, which, for years, was giving shape to consciousness of the local intellectuals and actively influencing on building the city's elite. The scope and aspects of active part-taking in experiencing theatrical play – by both its creators and receivers – determined the cultural potential of Lodz – this one value in the area of influencing social communities the measure of which is an interest in immaterial aspect of life.

In the „First columns” section almost comprehensive representation of active nowadays off-theatres in Lodz was presented. Arkadiusz Rogoziński had two interviews with the main characters of organizing its stage within the Art Factory, „Chorea Theatre”. In talk with the Chair of Theatrical Association „Chorea”, Tomasz Rodowicz, he agreed that the theatre determines a space for answering the question: „Who is a human?” However, a director Paweł Passini told about his experiencing connections and contexts of Lodz (*From Gardzienice to Lodz*). Barbara Gortat writes about history of one of the better-known – not just in Lodz – theatrical groups – „Dziewięćsił” Theatre. The author pays a special attention to the consequently realized the theatre's artistic programme which one could tersely describe as a total fight with boredom. „Dziewięćsił” wins its fight for twenty years (*Never-ending series*). Formistic experiments of Fabryczny Theatre are objectively analysed by Marcin Kieruzel in the article *„Avant-garde's pulse”*. The artistic and organizational specific of the „Logos” Theatre is thoroughly described by Monika Wasilewska. To name the essence of this theatre she uses Prof. Irena Sławińska's words: *the only amateur Christian theatre in Poland and Europe, acting in such a wide range (Word, sense, community)*. An important position in this section is Jadwiga Janik's text regarding Róża van der Blaast Theatre. This already non-extant group had a significant contribution in building the Lodz alternative stage identity. In an article titled *Unfinishes improvisation*, the author pays attention to the avant-garde character of shows proposed by the theatre. About another known group – Theatre of Manhattan – its leader Marcin Chocholski tells Grzegorz Dębowski in the text *Movement and expression*. He explains the essence of collective work on a show, realized as a partnership co-production. The Theatrical Studio „Słup” and its happening organizational-artistic structure is brought closer by Małgorzata Wysocka

in the article of telling title **Total happening**. Marcel Szytenchelm's unquestionable achievement is the fact that his theatre exists and acts for already 25 years. A longer acting group is the Theatre of Fire and Paper. This year it is celebrating its 30th anniversary. Its creator – Grzegorz Kwieciński – explains his interest in an element which he uses for his artistic actions, in such way: „*Fire is not just destruction. After all, a lighthouse in which a flame burns, is the hope for the lost sailors, the burning fire attracts wanderers, a fireplace gives warmth.*” In an interview he gave Dorota Piekarz, he also tells about the omnipotent in his shows motif of „man-crucifix” which is, for the artist, a *quintessence of humanity and a road we go along in our reality (Kwieciński's fire)*. The article **Seeking roadsigns** is explained with the establisher of the „Officium” Theatre, Michał Rzepka's words – what are the conditions necessary for creating the possibility to experimenting in an off-theatre. Piotr Majcher in his article **Seeking roadsigns** equally presenting the theatre and its creator. A reception of Teresa Radzikowska's didactic theatre is described by Cezary Strąkowski in a material **Everyday work**. Pedagogical inclinations and resulting from them way of work with actors are the superior aim for the instructor of the „Pod Lupą” Theatre. Lodz artistic expeditions of Joanna Gerigk, the establisher of „Pracownia” Theatre is shown in Paweł Zawłocki's article, and Michał Świdorski presents working in the Youth Palace, Theatrical Group „Apeiron”. Jowita Popow, a leader of the group, hopes to create a Christian theatre used to evangelization (**School of waking imagination**). An article **Art is a fairy tale** by Monika Wąsik is an attempt of describing almost ten-year history of the „PUck” Theatre. Motto of this group – being under the wings of Barbara Wójcik-Wiktorowicz – expresses with saying: *using the minimal quantity of things, being at the same time the maximal means of expression.*

In the „Science” section, there are two problematic texts. In the first of them, Marek Strąkowski deals with the analysis of Lodz alternative stage with special regarding its alternative for it itself; in the second one, titled **History of an unselfish theatre**, Anna Maria Dolińska researches the history and character of Lodz amateur movement.

In the „Culture” section, reviews of two important exhibitions were published. The sculpture exhibition by Jadwiga Janus from Art Propagation Centre is told about by Gustaw Romanowski, and Marek Strąkowski describes shown in the Art Museum work from the collection of the London merchant Mateusz Grabowski who, after closing his gallery in 1975, gave its collection to the Art Museum in Lodz and to National Museum in Warsaw.

The „History” section begins with Magdalena Żeno's interview with Zdzisław Hejduk – a creator and director of one of the best Polish independent theatres – Theatre 77. He explains that the contestation does not have to accompany the actions of every rising off-institutional theatrical group. In Hejduk's opinion, nowadays, an off-theatre does not have to seek a new enemy by force (**Public community's pediment**).

Another article – *Pure intentions* – is directly binding to the person of Zdzisław Hejduk and Theatre 77. One of this group's actor – Tomasz Bieszczad – describes his experiences connected with taking part in the artistic and social activity of the theatre. The author's reminiscences and memories give the text a character of the personal reflection over the art and life in general. Anita Naumiec's article *Not just flesh with stones* calls the almost forgotten Student Theatre of Satire „Cytryna”. In the former base of this theatre, there is now a cinema with the same name, which attachment to its theatrical tradition willingly lends the stage to off-groups, for example, to Fabryczny Theatre. Yet another student theatre was reminded in this issue of „Chronicle” – „Pstrąg” Theatre. Justyna Krakowiak with a big involvement discovers a complicated history of this formation (*In two scenes*). Two positions telling about two Łódź theatrical festivals close this section. Barbara Gortat in the text „Alternative barometer” is wondering about not too clear formula of Łódź Theatrical Meetings, and Marcin Wartalski enumerates advantages of organizing Łódź Review of Amateur Theatres (*Festival for beginners*). „Black holes, white stains” represents totally non-theatrical article by Mieczysław Gumola. The author is trying to understand the trauma of his text character – Jens Jurgen Ventzki – whose father was an übermayor of Łódź during the WW2 (*A penitent*).

In the „People of Łódź” section, Gustaw Romanowski presents a person of passed away not long ago and former deputy, Andrzej Kern.

In „Settlements, houses, streets” it was a turn for *The most Łódź street*, that is Jan Kiliński Street. Dariusz Kędzierski carefully leads a reader along its whole length, discovering attractiveness and devastation of this artery – so typical for the Łódź city tissue connection. The author's opinion is that the Biedermann family undoubtedly added to creating its factorial-residential accent.

The issue ends, as usual, with Agenda, that is a chronicle of the most important events in the life of Łódź within the fourth quarter of the year, written by Małgorzata Golicka-Jabłońska.

Translated by Marta Napiórkowska

10671-A





