

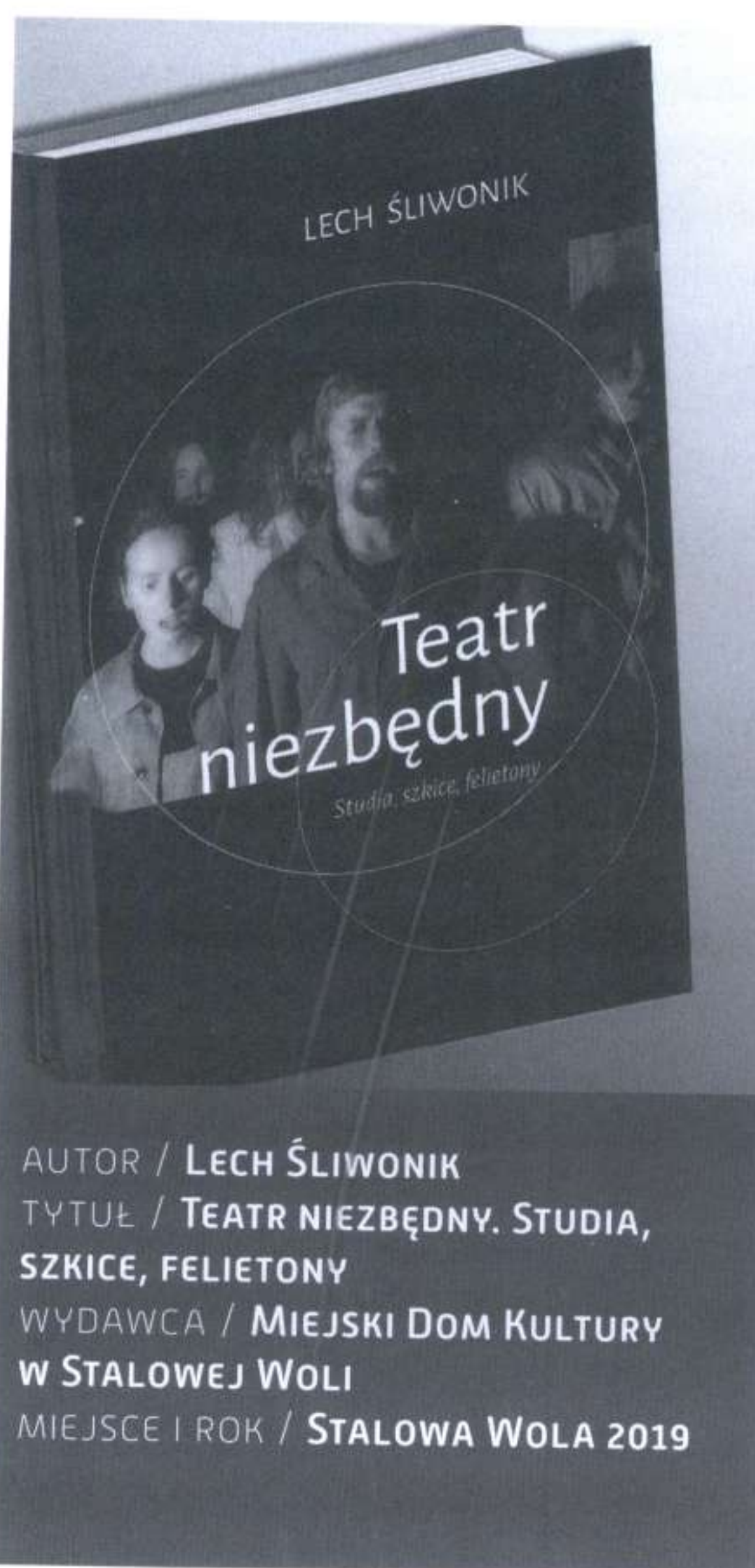
Ocalić etos

AUTOR: KATARZYNA FLADER-RZESZOWSKA

■ Niezbędny, społeczny, podmiotowy, zaangażowany, współuczestniczący... Taki jest teatr Lecha Śliwonika – osoby, która od dziesiątków lat współtworzy kulturę teatralną w Polsce. Nie ma chyba drugiego badacza czy animatora, który tak dobrze zna, wnikliwie opisuje i docenia teatr pozainstytucjonalny. Perspektywa blisko sześćdziesięciu lat obserwacji i prywatny jubileusz, a na pewno inicjatywa ośrodka kultury w Stalowej Woli, z którym Śliwonik współpracuje od pół wieku, doprowadziły do wydania *Teatru niezbędnego*.

Lech Śliwonik jako tytuł swojej książki wykorzystał pojęcie Giuliana Scabii – włoskiego dramaturga, poety, reżysera i społecznika, który często poza granicami głównych ośrodków kultury prowadzi zajęcia teatralne z robotnikami, osobami chorymi czy wykluczonymi. *Teatr niezbędny* nie jest niezbędny dla wszystkich, jest niezbędny dla tych, którzy biorą w nim udział, którzy go tworzą. „Uderzyła mnie jego podmiotowość – to włączona do procesu twórczego osoba, bądź zespół [...] ma moc decydowania, czy wolno użyć tego pojęcia. Nie jakiś patron, albo ideolog czy krytyk. Tylko JA, współuczestnik mam prawo powiedzieć: on jest niezbędny. Uderzyła mnie także jego niesystemowość oraz niezadaniowość” – tłumaczy sam autor (s. 12). Śliwonik nie nakłania do używania tego terminu jako narzędzia opisu. Sądzę jednak, że ze względu na jego trafność i przydatność badawczą należy go upowszechniać i z niego korzystać.

Teatr dla Śliwonika to całość złożona z równoprawnych elementów. Mieszczą się tu teatr instytucjonalny i teatr amatorski w różnych swoich przejawach. Granice między przestrzeniami są do pewnego stopnia płynne, czasem obszary nachodzą na siebie, łącząc zawodowców i amatorów (dziś następuje dużo migracji). Autora interesuje przede wszystkim teatr niezawodowy, który od lat współtworzy. Śliwonik umieszcza tu sześć skupień (termin zapożyczony z nauki o języku) – czyli sposobów istnienia teatru. Dla każdego znajduje określenie składające się z kilku słów o „wspólnym



akcencie wartościującym”: w kręgu słowa, teatr amatorski, teatr alternatywny, teatr dla życia, teatr dla siebie, teatr dzieci. Każdemu z obszarów poświęca oddzielny rozdział, w którym ustala genezę zjawiska, opisuje jego rozwój, wskazuje najważniejszych twórców oraz – co szczególnie ważne – stara się zarysować obecny stan. Autor nie zapomina, skąd wzięła się dana idea, kogo należy uznać za jej ojca. Przy teatrze ludowym wiele razy przywołuje dokonania Jędrzeja Cierniaka czy Antoniny Sokolich, przy dziecięcym – Lucjusza Komornickiego, Zofii Solarzowej, Jana Dormana, a opowieść o teatrze studenckim zaczyna od STS-u. Nie widząc początków, nie można dostrzec przemian, nie da się też podjąć dyskusji z tradycją. Śliwonik odsłania również słabości poszczególnych skupień. Nie ogranicza się do stwierdzenia faktu, lecz szuka wyjścia z impasu. Między innymi układa Kartę Prawd Podstawowych ruchu amatorskiego (*O miejsce dla amatora*).

Czytelnikowi nie może umknąć fakt, że w kolejnych rozdziałach książki znajdują się odwołania do Jerzego Grotowskiego. Autorowi szczególnie bliskie jest spostrzeżenie, które twórca Teatru Laboratorium wypowiedział podczas uroczystości nadania mu tytułu doktora honoris causa Uniwersytetu Wrocławskiego. Grotowski, używając metafory lotu, przekonywał, że można zacząć podróż od sztuki teatru, by wylądować na lotnisku, które prowadzi do sztuki jako wehikułu. Wędrówka między teatrem a życiem jest szczególnie bliska autorowi *Teatru niezbędnego*. Skupienia przenikają się: tworzenie w jednym z nich wielokrotnie kieruje do kolejnego, na przykład doświadczenie z teatrem amatorskim czy alternatywnym może prowadzić do teatru dla życia.

Książka nosi podtytuł *Studia, szkice, felietony*, składa się bowiem z różnych tekstów pisanych przez autora w ciągu ostatnich trzydziestu lat. Duża część z nich drukowana była na łamach redagowanej przez Śliwonika „Sceny”. Publikacje skomponowane z różnych tekstów budzą obawy, czy aby ułożą się w zwartą całość, czy ich narracja będzie klarowna. Tych

pytań nie wywołuje *Teatr niezbędny*. Jego struktura jest logiczna i spójna. Poszczególne fragmenty opowieści komponują się w nierozdzielalną całość (pewien mały niedosyt wywołuje teatr dzieci). *Teatr niezbędny* wypełnia lukę nie tylko na rynku wydawniczym, ale i w refleksji badawczej. Nie chcę powiedzieć, że nikt nie zajmuje się podanymi przez Śliwonika kręgami, ale w porównaniu z różnorodnością twórczą na tych obszarach i wielością podejmowanych działań, rzetelnego opisu i analizy jest zdecydowanie za mało.

Jaki jest cel tej książki, mówi motto: „Dlaczego zajmujemy się sztuką? / Aby przekroczyć swoje bariery, / wyjść z własnych ograniczeń, / zapełnić to, co jest naszą pustką i kalectwem, / zrealizować się czy też – jak wolałbym to nazwać / – dojść do spełnienia”. Ponownie Grotowski. Narracja autora zaczyna się już od okładki, na której zamieszczono kadry z filmu dokumentalnego *Sposób bycia* w reżyserii Andrzeja Titkova. Widać na nim aktorów ze spektaklu *Exodus* Teatru STU. „Jeden zespół, jeden spektakl, jeden zatrzymany kadr, a ile teatralnych kręgów” (s. 19). Powtarzającym się graficznym motywem są właśnie kręgi. Pojawiają się na stronie tytułowej. Nakładają się częściowo na siebie, sugerując twórczą różnorodność, a zarazem teatralną całość. Towarzyszą też każdemu rozdziałowi, otaczają numery stron.

Pierwszym kręgiem jest słowo w teatrze, które w przekonaniu autora stanowi najważniejszy element wyrazu i podstawę kultury teatralnej. Tendencje w samym teatrze są jednak przeciwne. Od wielu już lat – początków upatrywać można w neorealistycznych dramatach, w praktykach teatrów laboratoryjnych, gdzie głos miał służyć jako środek wyrazu, w którym mało ważne były dykcja czy artykulacja, albo w teatrach plastyków stawiających na pozasłowne środki artystyczne – słowo przestaje być zasadniczym tworzywem, a dbałość o nie umieszcza aktora w grupie twórców nienowoczesnych. Zdaniem autora ten stan

rzeczy bierze się z preferowanego powszechnie modelu kultury, z przyzwolenia społecznego i braku etosu inteligencji.

W obszernym kręgu słowa mieści się ruch recytatorski. Ten fenomen narodził się wraz z Ogólnopolskim Konkursem Recytatorskim w roku 1953 i swym zasięgiem objął wszystkie województwa. Konkurs do dziś jest najważniejszym spotkaniem recytatorów (Towarzystwo Kultury Teatralnej, którego Śliwonik jest prezesem, oficjalnie przejęło organizację OKR w roku 1971. Śliwonik związany jest z konkursem pięćdziesiąt pięć lat). Sztuka żywego słowa z czasem podzielona została na cztery kategorie. Podstawą jest recytacja, obok niej ważne miejsce zajmuje poezja śpiewana, gdzie muzyka „służy uwyrażnieniu idei”, „włącza się w głębsze znaczenia tekstu”. Dla tych, którzy wychodząc od słowa, chcieliby zaproponować nowe odczytanie literatury w połączeniu ze środkami teatralnymi, na przykład rekwizytem, powstała kategoria „wywiedzione ze słowa”. Wreszcie, jeśli uczestnik potrzebuje pełnej teatralnej wypowiedzi, może wybrać teatr jednego aktora.

Po co Śliwonik skrupulatnie zapisuje daty, przywołuje nazwiska, grupuje repertuar, dokonuje syntez? Teatr i wszystkie jego skupienia mają dla autora podstawowy, niezbywalny wymiar – jest to wymiar społeczny. Sztuka żywego słowa gromadzi ludzi o różnym wykształceniu, pochodzeniu, statusie społecznym i ekonomicznym. W konkursach biorą udział zarówno ludzie młodzi, często marzący o szkole teatralnej (wielu wybitnych aktorów wyszło z ruchu recytatorskiego, na przykład Janusz Gajos, Tadeusz Malak, Marek Kondrat, Magdalena Cielecka, Andrzej Chyra), jak i seniorzy, dla których czas przygotowania i moment występu stają się istotną częścią życia. Działalność ruchu łączy się też z pracą instruktorów, reżyserów, z zaangażowaniem instytucji kultury.

Dziś ruch recytatorski nie ma już takiego zasięgu jak w latach pięćdziesiątych czy sześćdziesiątych. Nie można go jednak ignorować

„To, co niezniszczalne, trwa – pisze autor – [...]. Niezniszczalna okazała się idea konkursu, łączącego jasne reguły i głęboko ludzkie potrzeby: otwartość wobec świata i sztuki, równoprawność w ocenie dokonań, pasja poznawania, kreatywność (s. 64)”. Śliwonik wysuwa też mało optymistyczną diagnozę: konkurs dzieli los słowa – przegrywa z multimediami i nowymi technologiami. Sztuka żywego słowa mało ceniona jest w programach edukacyjnych, nastwionych nie na twórczość, lecz na innowacyjność. Władze i pedagodzy zapominają jednak, że jej wpływ na całociowy rozwój człowieka, a zwłaszcza społeczne kompetencje, jest w szerszej perspektywie nie do przecenienia.

Nie tylko w kręgu słowa, ale we wszystkich omawianych obszarach Śliwonik bardzo mocno akcentuje społeczną rolę działalności twórczej. Im bardziej się o niej zapomina, tym autor głośniejsze o niej mówi. Wyraźnie widać to na przykładzie teatru amatorskiego, tworzonego przez osoby, które na co dzień nie zajmują się sceną. Znajdują jednak czas i chęć, by nie tyle wypowiadać się, co realizować przez sztukę. Teatr amatorski nie ma być i zwykle nie jest naśladownictwem teatru zawodowego (zawodowstwo i amatorstwo nie mogą ze sobą konkurować). Ma przecież własne metody, repertuar, styl gry, a co najważniejsze – własne cele. W przekonaniu autora, nie prowadzi się dziś jednak odpowiedniej polityki kulturalnej skierowanej do amatorów, choć z kręgu teatru amatorskiego rozwinął się teatr robotniczy i ludowy oraz ruch studencki i teatr alternatywny. To naprawdę pokaźna część życia teatralnego.

W trzecim kręgu teatru niezbędnego znajduje się teatr alternatywny. Dziś – po śmierci jednego z współtwórców ruchu, Lecha Racza – tym bardziej warto zatrzymać się na tym zjawisku. Śliwonik z poszanowaniem dla liczby i dat przedstawia krótką historię alternatywy powstałej w latach pięćdziesiątych. Podejmuje się ustalenia okresu rozwoju, jego faz i poszczególnych ogniw. Interesuje go studencki

Reżyser pracujący z niepełnosprawnymi lub wykluczonymi powinien „zajmować się ŻYCIEM ZAMUROWANYM”. Musi je poznać i zrozumieć, by pomóc. Teatr jest drogą ku drugiemu, ma wspierać w odblokowywaniu pragnień i ujawnianiu lęków.

Teatr i wszystkie jego skupienia mają dla autora podstawowy, niezbywalny wymiar – jest to wymiar społeczny. Sztuka żywego słowa gromadzi ludzi o różnym wykształceniu, pochodzeniu, statusie społecznym i ekonomicznym.

ruch teatralny między 1954 a 1989 rokiem. Mając świadomość, że daty te nie zamykają całej historii teatru studenckiego, autor podkreśla, że tylko w ciągu tych trzydziestu pięciu lat teatr studencki stał się ruchem, który łączyło poczucie jedności. „Teatr był ich wspólnym dziełem, ich głosem. A gdy zobaczyli, że świata nie da się naprawić, postanowili go zmieniać, tworzyć świat alternatywny. I to był, zrodzony w ruchu studenckim, teatr alternatywny właśnie. *Polityczny i artystyczny* – najkrócej uchwycił jego istotę Lech Raczak” (s. 111). I faza zaczęła się od premiery STS-u *Prostaczowie* i trwała szesnaście lat. Początek II fazy datuje się na rok 1970, kiedy na Łódzkich Spotkaniach Teatralnych pokazano wyjątkowe spektakle: *Spadanie* Teatru STU, *W rytmie słońca* Teatru Kalambur oraz *Wprowadzenie do... Teatru Ósmego Dnia*, a jej koniec wyznaczył stan wojenny. Ostatni etap to okres między 1983 a 1989 rokiem, kiedy wraz z przemianami ustrojowymi nastąpiła śmierć ruchu. Te trzydzieści pięć lat poszukiwań autor uznaje za jedno „z najważniejszych społecznych dokonań polskiej kultury w drugiej połowie XX wieku” (s. 111).

Teatralna praca w ruchu niezawodowym wymaga odpowiednich predyspozycji i kompetencji. Szczególnej wrażliwości oczekuje autor od twórców teatru dla życia (Śliwonik celowo nie używa określeń „terapia przez teatr”, „teatr osób niepełnosprawnych czy wykluczonych”). Największym grzechem reżyserów oraz animatorów jest chęć „unormalnienia” osób z niepełnosprawnościami. Reżyser pracujący z niepełnosprawnymi lub wykluczonymi powinien „zajmować się ŻYCIEM ZAMUROWANYM” – to określenie Schulza z opowiadania *Dodo*. Musi je poznać i zrozumieć, by pomóc. Teatr jest drogą ku drugiemu, ma wspierać w odblokowywaniu pragnień i ujawnianiu lęków. Do tego dąży między innymi Robert Wilson, który nie zmienia swoich niepełnosprawnych aktorów, tylko próbuje poznać ich postrze-

ganie rzeczywistości. Tak pracował Bolesław Greczyński, tworząc z osobami chorymi psychicznie Living Museum. Ku innym światom ludzkim podążali Bohdan Głuszcak w Olsztyńskiej Pantomimie Głuchych czy Krzysztof Papis w więziennym teatrze „Po drodze”.

Spośród poruszających się obok siebie kręgów teatralnych, zahaczających zarówno o zawodową, jak i pozainstytucjonalną przestrzeń, dwa z nich Śliwonik umieszcza przede wszystkim po stronie niezawodowej. To teatr dla siebie i teatr dzieci. Teatr dla siebie to wiejskie teatry powstające w obrębie środowiska. Ich głównych przedstawicieli zobaczyć można na Sejmikach Teatrów Wsi Polskich, których centralny przegląd od lat odbywa się w Tarnogrodzie. Dzięki wieloletniej pracy TKT, dyskusjom uczestników z jurorami, wspólnemu wypracowywaniu dobrych praktyk – ruch ten, po słabych doświadczeniach lat powojennych, stopniowo odradzał się i szukał własnego oblicza. Dziś wykonawcy, wykorzystując własne środki wyrazu i odrębną formę, najczęściej wystawiają teatralizowane obrzędy, zwyczaje, prace gospodarskie. Nieraz już zapomniane, dzięki udratyzowanej fabule i teatralnej formie, ponownie ożywają. Choć sejmiki wpłynęły na zwiększenie aktywności i podniesienie poziomu teatru wiejskiego, to nie udało się wzbudzić dużego zainteresowania wśród odbiorców. Śliwonik po raz kolejny widzi tu głębsze przyczyny i poważniejsze zaniedbania. Mowa głównie o braku lekcji z zakresu dziedzictwa kultury, zwłaszcza dziedzictwa regionu, o nieumacnianiu poczucia lokalnej tożsamości i wspólnotowości.

Ostatni krąg – nie oznacza to, że najmniej ważny – stanowi teatr dzieci, tworzony po to, by rozwijać wyobraźnię dziecka, wyzwalać w nim zabawę i chęć tworzenia, ale także, by przekazywać pozytywne idee i zasady moralne. To teatr współtworzony. Taka jest wizja wieloletniego obserwatora. Praktyka jednak nie

zawsze przystaje do założeń. „Teatr dziecięcy nie powinien być traktowany jako przygotowanie do »zawodowej kariery«, jest natomiast bardzo ważnym etapem w przygotowaniu do życia wśród ludzi” (s. 230). Dla niektórych to pierwsze lotnisko, z którego startują, by poprzez sztukę poznać świat.

Książkę zamykają trzy rozmowy z byłymi studentami Lecha Śliwonika: Pawłem Płoskim, Zofią Dworakowską i Ewą Uniejewską. Pierwsza odbyła się w roku jubileuszu teatru publicznego i została poświęcona głównie teatrowi nieinstytucjonalnemu, druga dotyczyła zaocznych studiów Wiedzy o Teatrze – ich programu, profilu absolwenta, historii (niestety rektor Andrzej Strzelecki zlikwidował zaoczne studia WOT). Ostatni wywiad mówił o niezbedności teatru i odsłaniał światopogląd teatralny autora książki.

Lech Śliwonik od wielu lat pisze o tym, co realizuje jako animator, juror, organizator życia teatralnego i pedagog. Jego praca badawcza jest nierozdzielnie związana z praktyką. Będąc studentką i magistrantką Profesora, dzięki jego wykładom z Zagadnień Kultury Teatralnej, uczestniczyłam w Łódzkich Spotkaniach Teatralnych i Barbórkowych Spotkaniach Teatralnych w Dąbrowie-Górnicej, obserwowałam Ogólnopolski Konkurs Recytatorski i lokalne turnieje słowa, oglądałam spektakle teatru więziennego i wiejskie Sejmiki w Tarnogrodzie. Jeździłam wraz z grupą kolegów-studentów i teatr niezbędny stawał się dla wielu z nas niezbędny. Pozostaje jednak pytanie: czy można wskazać następców Lecha Śliwonika, czy ktoś będzie chciał walczyć o etos amatora, czy idee Towarzystwa Kultury Teatralnej zostaną przejęte i podtrzymane przez kolejnych animatorów i badaczy, czy polityka kulturalna pozwoli nie tyle przetrwać, ile rozwijać się wszystkim skupieniom, czy decydenci będą pamiętać o społecznej funkcji teatru niezawodowego? Brak mi tu optymizmu i pewności. ■