

N zeszyty aukowe



3/2011
numer

PAŃSTWOWEJ WYŻSZEJ SZKOŁY TEATRALNEJ IM. LUDWIKA SOLSKIEGO W KRAKOWIE

FILIA WE WROCŁAWIU

Redaktor naukowy: Krzysztof Kuliński
Sekretarz: Ewa Gawłowska

Opracowanie redakcyjne tekstów: Ewa Gawłowska
Przygotowanie materiałów do publikacji: Ewa Gawłowska
Korekta: Iwona Kołodziejczyk

Projekt graficzny: Łucja Ondrusz
Skład i łamanie: Piotr Kołodziej

© Copyright by Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna
im. Ludwika Solskiego w Krakowie 2011

ISSN 1899-8488
ISBN 978-83-928060-8-0

Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna
im. Ludwika Solskiego w Krakowie
Kraków 2011



spis treści

Krzysztof Kuliński <i>Słowo o Filii</i>	4
Katarzyna Kostenko <i>Nasze miejsca...</i>	9

Pedagogika teatralna

Wydział Aktorski

Elżbieta Czaplińska-Mrozek <i>Proces rozwoju pedagogicznego. Kolejne etapy doświadczania pedagogicznego</i>	14
Bożena Klimczak <i>Taniec w procesie kształcenia aktora. Program nauczania tańca na Wydziale Aktorskim we Wrocławiu</i>	17

Wydział Lalkarski

Jolanta Góralczyk <i>Uwag kilka... pod wpływem jubileuszu</i>	25
Aleksander Maksymiak <i>Pięć lat krakowskiej specjalizacji...</i>	32
Dorota Bielska <i>Inspiracja, stymulacja, wiara – czyli rzecz o nauczaniu reżyserii</i>	35

Projekty badawcze

Bożena Klimczak <i>Specyfika metod pracy ze studentami szkół artystycznych, uniwersalność tematyki i formy realizacji współczesnej literatury europejskiej oraz integralność działań performatywnych w kontekście europejskich szkół artystycznych</i>	40
Marian Gańczka <i>Poszukiwanie sposobów w uzyskiwaniu efektów w realizacjach teatralnych z zastosowaniem walk scenicznych</i>	46

Podyplomowe Studium Reżyserii Teatru Dzieci i Młodzieży

Wiesław Hejno <i>Reżyseria w teatrze dzieci i młodzieży</i>	55
Elżbieta Olinkiewicz <i>Podyplomowe Studium Reżyserii Teatru Dzieci i Młodzieży – głosy absolwentów</i>	70

Wspomnienia

Janusz Degler <i>Teatr był jego domem. Wspomnienie o Igorze Przegródkim</i>	70
Jerzy Bielunas <i>Jubileusz 25-lecia Wydziału Aktorskiego we Wrocławiu. Koncert Galowy w Teatrze Polskim 11 października 2004 r.</i>	77

Teatr

Cecylia Mazur <i>Przedstawienia dyplomowe studentów PWST</i>	82
--	----

Słowo o Filii

Wielce Szanowny Czytelniku,

W pierwszym zamierzeniu tekst niniejszy miał być typowym „wstępniakiem”, opisującym pokrótce dzieje wyższego szkolnictwa teatralnego we Wrocławiu, które – czy to pod postacią Studium Aktorskiego, czy Wydziałów Zamiejscowych, czy też Filii, jak to jest obecnie – związane było od początku z Państwową Wyższą Szkołą Teatralną im. Ludwika Solskiego w Krakowie. Osobiście najbardziej przywiązany jestem do nazwy Filia, ponieważ wiem – jako ojciec – że córki są najlepsze. Chciałem zatem pisać, iż inicjatywa szkolnictwa aktorskiego we Wrocławiu sięga roku 1949, że początkowo były to trzyletnie studia przyteatralne, że z dniem 1 października 1972 roku oficjalnie rozpoczął działalność Wydział Lalkarski, który w zbliżającym się roku akademickim obchodził będzie czterdziestolecie (*sic!*) istnienia. Zamierzałem wspomnieć pierwszych dziekanów i pierwsze dyplomy tego Wydziału. Planowałem także precyzyjnie opisać losy o siedem lat młodszego Wydziału Aktorskiego, który dwa lata temu obchodził swoje trzydziestolecie. Zrezygnowałem jednak z tych ambitnych, badawczych planów, gdyż w jakimś momencie zdałem sobie sprawę, że są materiały, które dzieje wrocławskiej części Uczelni dokładnie opisu-

ją. Po cóż więc powielać coś, co jest rzetelnie udokumentowane w naszych szkolnych, już istniejących, wydawnictwach?

Łaknących nazwisk, funkcji, wydarzeń i stosownych decyzji odsyłam do kilku książek:

Krakowska Szkoła Teatralna. 50 lat PWST im. Ludwika Solskiego, pod red. Jacka Popieła, Kraków 1996.

Wydział Aktorski we Wrocławiu 1979 – 2004, opracowanie i redakcja Ireneusz Guszpit, Wrocław 2004.

Wydział Lalkarski we Wrocławiu (1972 – 1997), pod red. Janusza Deglera i Wiesława Hejno, Wrocław 1998.

Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego w Krakowie. Wydziały Zamiejscowe we Wrocławiu, pod red. Jolanty Góralczyk i Elżbiety Czaplińskiej-Mrozek, Wrocław 2005.

Teraz, kiedy nie pozostawiłem potencjalnego czytelnika bez adresów źródłowych, chciałbym pozwolić sobie na kilka refleksji bardziej ogólnej natury. Refleksje te, rzecz jasna, będą dotyczyć wrocławskiej Filii, w której od sześciu lat sprawuję funkcję prorektora – najpierw z rekomendacji rektora prof. Jerzego Stuhra, obecnie z rekomendacji Jej Magnificencji prof. Ewy Kutryś. Jak



wiadomo, o pozycji uczelni decyduje wiele czynników. Siła i ilość kadry naukowej, stabilność i sensowność programów nauczania, umiejętności dostosowawcze do zmiennych warunków ekonomicznych i potrzeb rynku pracy, ilość kandydatów na studia, wrażliwość na nowe tendencje w sztuce (szerzej – kulturze), ilość publikacji, itd., itp. Tzw. parametryzacja bezlitośnie czasem wyluskuje poszczególne elementy funkcjonowania szkoły, składające się na jej ocenę i wysokość dotacji, bez względu na specyfikę i charakter uczelni. Nie oszukujmy się, nasze „Zeszyty Naukowe” nie dlatego ujrzały światło dzienne, że uczącym w niej aktorom i reżyserom nagle zachciało się pisać i umiłowaną praktykę zamienić na literacką teorię. Jest to po prostu wymóg czasów i struktur, w których funkcjonujemy. Uważam jednak, że w przypadku uczelni artystycznej jej renomę i sens istnienia budują przede wszystkim trafiający na niełatwy rynek kultury **Absolwenci**. To oni właśnie wystawiają ocenę naszych starań, naszej pracy. Oczywiście, każda z aktorskich szkół może pochwalić się wybitnymi nazwiskami, wspaniałymi aktorami, wielkimi reżyserami. Cieszy mnie świadomość, że i my, wrocławianie, mamy dobrych absolwentów. Jest ich już pewnie cała lista, choć nasza Filia kształci najkrócej ze wszystkich

miast, które zajmują się teatralną edukacją. Nie chcę być gołosłowny, więc uświadamiam sobie razem z Państwem, że wśród tych, którzy „skończyli Wrocław” są reżyserzy (Remigiusz Brzyk, Katarzyna Radaszyńska, Jacek Bała – *in spe*), są dyrektorzy polskich teatrów (Robert Skolmowski – Wrocławski Teatr Lalek, Konrad Imiela – Teatr Muzyczny CAPITOL, Mariusz Kiljan – Teatr Piosenki we Wrocławiu, Wojciech Dąbrowski i Paweł Okoński – Teatr Komedia we Wrocławiu, Robert Talarczyk – Bielsko Biała, Robert Czechowski – Zielona Góra, Zbigniew Prażmowski – Teatr Lalki i Aktora w Wałbrzychu), są wreszcie wspaniali i docenieni aktorzy. Proszę pozwolić, że wymienię tylko niektórych: Kinga Preis, Katarzyna Bujakiewicz, Jolanta Fraszyńska, Agata Kucińska, Magdalena Schejbal, Dorota Deląg, Anna Guzik, Marta Klubowicz, Ilona Ostrowska, Ewa Skibińska, Mirosław Baka, Jan Jankowski, Krzysztof Dracz, Robert Gonera, Cezary Żak, Andrzej Mastalerz, Krzysztof Respondek, Wojciech Kościelniak, Bartek Kasprzykowski, Wojciech Mecwaldowski, Krystian Wieczorek, Arkadiusz Jakubik, Jarosław Boberek, Paweł Małaszyński, Robert Więckiewicz. Po głowie „chodzą” mi inne jeszcze nazwiska świetnych aktorów, choć może nie tak znanych. W każdym razie, kiedy na potrzeby wniosku doty-

czącego rozbudowy i przebudowy siedziby Filii badaliśmy regionalny rynek pracy pod kątem naszych absolwentów, okazało się, iż w teatrach Dolnego Śląska i w miastach przyległych (Zielona Góra, Wałbrzych, Legnica, Opole, Jelenia Góra) ponad połowę zespołów stanowią nasi absolwenci!!! Na wrocławskich scenach ta proporcja przedstawia się jeszcze korzystniej. A więc absolwenci – nasza siła i nasze argumenty, dotyczące sensowności istnienia.

Kolejna moja konstatacja dotyczyć będzie **Tradycji**, która winna być dobrą legitymacją wyższej uczelni. Czy my, wrocławianie, posiadamy już tradycję? Jej składowym elementem jest na pewno poczucie ciągłości. Ciągłości kształcenia, spójności wizji i kompetencji pedagogów. Wspólny, moźolny wysiłek, aby wyposażyć studentów w optymalne umiejętności. Ukształtować wrażliwych ludzi i ponadprzeciętnych artystów. Do tego potrzebni są następcy, którzy będą kontynuatorami dzieła wiedzy. Wielu z tych, którzy mnie uczyli, już nie ma. Nie ma Igora Przegrodzkiego, Jerzego Raciny, Igi Mayr. Nie ma Majki Zbyszewskiej. Jestem ja i inni ich uczniowie (Krzysztof Dracz, Adam Cywka, Aldona Struzik, Jolanta Zalewska, Wojciech Kościelniak, Mariusz Kiljan, Konrad Imieła). Często napawa mnie dumą i radością refleksja, że obecnie pracują już z młodzieżą aktorską nasi wychowankowie – Anna Ilczuk, Grzegorz Wojdon, Przemysław Kania, Agnieszka Kulińska, Krzysztof Boczkowski. *Tempus fugit!* To samo dzieje się na Wydziale Lalkarskim – pracują tam liczni byli studenci prof. Jolanty Góralczyk, prof. Anny Kramarczyk, prof. Jacka Radomskiego, prof. Aleksandra Maksymiaka, prof. Krzysztofa Grębskiego, ad. Anety Głuch-Klucznik, dr hab. Ewy Giedroń, dr hab. Marka Tatko, a więc grono pedagogów, którzy sami niegdyś kończyli ów Wydział. Najmłodsze grono naszych

pedagogów – lalkarzy to Wojciech Brawer, Tomasz Maślakowski, Anna Narloch, Anna Guzik, Ewelina Ciszewska i Agata Kucińska. Ta wspaniała pokoleniowa zmiana zapewnia nam ciągłość procesu kształcenia i ciągłość pedagogicznych preferencji dotyczących sztuki teatru. Daje oczekiwaną stabilność i kształtuje tradycję.

Dobrze jest, jak sadzę, jeżeli uczelnia oprócz cech standardowych, dotyczących szkolnictwa wyższego posiada swoją specyfikę. I to właśnie **Specyfika** będzie następnym punktem moich rozważań, dotyczących Filii we Wrocławiu. Co nas wyróżnia? Ano, kilka rzeczy. Przede wszystkim – zdolność do integracji środowiskowej. Warto sobie uświadomić, że od wielu lat (dokładnie od 2001 roku) aktywnie uczestniczymy w Programie Integracyjnym Uczelni Artystycznych Wrocławia i trzeba podkreślić, że jest to współpraca stała, dotycząca głównie produkcji przedstawień dyplomowych z udziałem studentów Akademii Sztuk Pięknych i Akademii Muzycznej, ale nie tylko. Dowodem na to jest wspólny udział naszych szkół artystycznych na ostatnim Quadriennale Scenografii – wielce prestiżowym festiwalu w Pradze. Reminiscencje z tej światowej imprezy znajdziecie Państwo wewnątrz tego numeru „Zeszytów Naukowych”. Pragnę podkreślić, że nie bez znaczenia jest w tej współpracy pomoc finansowa miasta, które corocznie wspiera naszą kooperację. Piszę o tym, bowiem ścisły związek uczelni i ich stała współpraca nie jest w Polsce zjawiskiem oczywistym. Cechą dysyntyktną wrocławskiej dydaktyki są także Podyplomowe Studia Reżyserii Teatru Dzieci i Młodzieży, zapoczątkowane we Wrocławiu w 1992 roku. Muszę przyznać, iż długi czas te dwuletnie, samofinansujące się studia traktowane były „po macoszemu”. Ot, taki dodatek do właściwej działalności Wydziałów – Aktorskiego i Lalkarskiego. Obecnie wiem,

jak ważna to sfera naszej działalności, przeznaczona dla nauczycieli, instruktorów kół teatralnych, terapeutów. Wystarczy zauważyć, jak popularna robi się w ostatnich latach arteterapia (w naszym przypadku teatroterapia) i jestem pewien, że tego typu terapia, właśnie poprzez teatr, ma przed sobą wielką przyszłość. Warto zaznaczyć, że tego typu kształcenie (studia podyplomowe) prowadziemy jako jedyna szkoła teatralna w kraju.

Charakteryzuje nas także unikatowa w Polsce specjalizacja pantomimiczno-ruchowa, prowadzona od kilkunastu lat na Wydziale Aktorskim. Te dodatkowe zajęcia ze sztuki mimu, tańca klasycznego, współczesnego i nowoczesnego powodują, iż nasi absolwenci są na rynku teatralnym szybko rozpoznawani, m.in. pod względem sprawności i umiejętności ruchowych. Przez te lata, kiedy byłem w PWST pracownikiem funkcyjnym (od 1996 roku) miałem na powyższą tezę liczne dowody w postaci środowiskowych opinii reżyserów i dyrektorów teatrów. Jeden z naszych byłych studentów, Józef Markocki założył nawet Wrocławski Teatr Pantomimiczny.

W roku akademickim 2010/2011 wręczono pierwsze dyplomy studentom reżyserii teatru lalek. Ta specjalność, która jest właśnie przekształcana w autonomiczny kierunek wrocławskiej Filii, funkcjonuje już piąty rok i cieszy moje serce głównie ze względów patriotycznych. W pewnym momencie zauważyłem, iż rynek teatrów lalkowych w Polsce zaczynają opanowywać reżyserzy obcy, głównie z Czech i Słowacji. Dobrze więc, że Wrocław zapęłnia stopniowo tę wyraźną lukę w ilości reżyserów, którzy chcą związać swoje losy z marionetką, kukłą, maską, pacynką, etc.

Inną cechą współczesnej uczelni winna być, jak mniemam, jej **Otwartość**. Szkoły, które hermetycznie zamykają się i nie wpuszczają na swój teren ożywczego wiatru nowych

tendencji i twórczych poszukiwań – szybko kostnieją i rutynizują się. Stąd nasz tak liczny udział w festiwalach, stąd stała współpraca z praską DAMU, stąd współorganizacja od kilku lat Wrocławskiego Festiwalu Teatrów Jednego Aktora – festiwalu, w którym aktor jest jedynym i najistotniejszym tworzywem przedstawianego świata. Dlatego właśnie zawarliśmy umowę z Instytutem Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu. Szef owej dynamicznej placówki, Jarosław Fret, deklaruje, że zapewni naszym studentom możliwość kontaktu i pracy ze światowej marki twórcami i to *non profit*. Zresztą, w mijającym roku akademickim nasi podopieczni odbyli już takie warsztaty ze studentami z różnych stron świata i znanym rosyjskim reżyserem – Anatolijem Wasiljewem.

Szanowny Czytelniku, w życiu każdej szkoły wyższej niezmiennie istotne są **Perspektywy**. Ich brak bądź niejasność powodują stres i frustrację. Sprawiają, iż los placówki staje się niepewny, a codzienny tryb pracy nerwowy. My, na szczęście, takowe perspektywy mamy. Dotyczą one nowych pomysłów na kształcenie we wrocławskiej Filii, rozwoju oferty dydaktycznej już to przy pomocy nowych specjalności, już to poprzez nowe kursy i warsztaty, które zamierzamy w niedalekiej przyszłości uruchomić. Na przykład kursy dubbingu, które stają się coraz większą sferą aktorskiej działalności, czy też zajęcia z teatroterapii, które są obecnie bardzo doceniane. Nie będę się o tych naszych planach rozpisywał szczegółowo, moje pisanie nadmiernie by się rozrosło i znużyło Czytelnika. W każdym razie stosowną ofertę, dotyczącą strategii rozwoju Filii we Wrocławiu wspólnie z dziekanami przedłożyliśmy Jej Magnificencji prof. Ewie Kutryś. Nie ukrywam, że fundamentalne znaczenie ma dla nas perspektywa rychłych przenosin do nowego budynku Szkoły przy ulicy Braniborskiej. Czekamy na

to z radością. Wiele dobrego spodziewamy się po tych przenosinach – integracji młodzieży i pedagogów poszczególnych wydziałów, zwiększonej oferty artystycznej dla miasta, lepszych warunków pracy i twórczości. Mój następca z dumą będzie mógł zaprosić Konferencję Rektorów Uczelni Wrocławia, Opola, Częstochowy i Zielonej Góry do tak wspianego budynku. Otrzymamy go dzięki zaangażowaniu nas wszystkich i przede wszystkim – dzięki przychylności i determinacji Władz i Senatu w Krakowie. Pani Rektor, Panie Kanclerzu, Wysoki Senacie – bardzo, bardzo dziękujemy.

Drogi Czytelniku, dzisiejsze szkolnictwo artystyczne to bardzo szczególna dziedzina edukacji, w której zasada przekazywania wiedzy z mistrza na ucznia nie utraciła znaczenia. Aliści, wielu nauczycieli sztuki aktorskiej wciąż zastanawia się, jak uczyć (kształcić – to teraz obowiązujące słowo!) i czego. Ulegać teatralnym modom, czy trwać na pozycjach tradycyjnych technik gry aktorskiej, co czasami skutkuje śmiesznością? Trudno znaleźć

równowagę między programem dydaktycznym uczelni a potrzebami współczesnego teatru. Wydaje się, że cechą najlepszych szkół jest uczenie warsztatu opartego na tradycji i kierowanie zarazem wyobraźni ku nowocześniejszym formom działalności teatralnych, ku nowoczesnemu myśleniu. Dotyczy to także mistrza i jego otwarcia na ucznia. Czasami bowiem może się zdarzyć, że to uczeń dostrzega nowe możliwości. Mam nadzieję, że Wrocław spełnia ów fundamentalny paradoks dobrego kształcenia.

Serdecznie zachęcam do lektury materiałów przygotowanych przez moje koleżanki i kolegów z Wrocławia. Nie są to materiały jednorodne tematycznie. Dotyczą różnych dziedzin i sfer działalności wrocławskiej Filii. Może to i dobrze. Powstaje w ten sposób mozaika tematów, która uczyni ogląd Filii bardziej kolorowym, czyli bardziej przekrojowym, niż wydawnictwa monotematyczne. Bez względu na ocenę zawartych tu artykułów pamiętajcie o jednym – Córkę powinno się kochać.

Z poważaniem,
prof. Krzysztof Kuliński



KATARZYNA KOSTENKO

Nasze miejsca.

Wrocławska Filia PWST w przeddzień historycznej przeprowadzki

W chwili, w której piszę ten tekst, przy ul. Braniborskiej 59 we Wrocławiu kończy się modernizacja nowej siedziby wrocławskiej Filii Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie. Na placu budowy uwija się około stu budowniczych.

Od ponad roku przyglądamy się procesowi zmiany dawnego budynku Domu Kultury Budowlanych (od lat siedziby Teatru Szkolnego PWST) w nowoczesną siedzibę Uczelni. Przyglądamy się nie tylko my – studenci, pedagodzy, pracownicy PWST, ale też inni wrocławianie, codziennie przejeżdżający jedną z głównych arterii miasta, jaką jest ul. Legnicka. Brak jeszcze miedzianej elewacji, która zapewne będzie w sensie architektonicznym znakiem rozpoznawczym nowego budynku. Dopiero rozpoczęły się prace wykończeniowe, ale nie musimy już wysilać wyobraźni. Bryłę widać wyraźnie, a każdy, kto przespaceruje się po surowych jeszcze pomieszczeniach przyszłej siedziby Uczelni musi przyznać, że ich rozmiary robią wrażenie.

Nowe sale do zajęć mają średnio 100 m², a największa z nich liczy sobie 150 m². Na parterze zlokalizowany jest między innymi bufet i trzy sale teatralne. Główna scena, która ule-

Wizualizacja nowego budynku PWST przy ul. Barniborskiej 59 – widok na wejście główne do budynku.



Budowa nowego budynku PWST przy ul. Braniborskiej 59 – widok na wejście główne do budynku, czerwiec 2011 r.

gła zasadniczym przekształceniom, po zakończeniu prac będzie wyposażona w zapadnię. Nad sceną dobudowano też wieżę sceniczną górującą lekko nad resztą budynku. Po prawej stronie sceny umieszczono windę towarową, służącą do transportu dekoracji. Sala będzie ponadto wyposażona w nowoczesny sprzęt akustyczny i oświetleniowy. Niewielkim zmianom ulegnie również druga z istniejących scen – tzw. „czarna sala”. Prawdziwie ekscytujące jest jednak powstanie trzeciej sceny, zwanej na razie „kameralną”. Będzie to sala teatralna o zmiennej relacji widownia – scena. Pomieści około 100 osób. Jej zasada mobilności stwarzać będzie warunki do uzyskania zarówno wolnej przestrzeni o płaskiej podłodze, dawać możliwość ukształtowania widowni jednokierunkowej w układzie amfiteatralnym, jak i sceny *en ronde*. Będzie to przestrzeń o swobodnie i dynamicznie kształtowanym układzie widowni z krzesłami lub bez nich, z możliwością ciągłego przemieszczania się w jej przestrzeni widza i aktora. Ściany sali obiega galeria techniczna. Na jej krótszej ścianie zlokalizowano stanowiska oświetleniowca i akustyka.

Na pierwszym piętrze nowego budynku znajdują się: biblioteka wraz z czytelnią oraz sala konferencyjna. Na drugim znajdziemy zespół pomieszczeń studia nagraniowego. Podziwiać też już można owalną salę do zajęć teoretycznych, tzw. aulę. Schodząc do pięter znajdujących się pod ziemią na poziomie –2 i –1 możemy już sobie wyobrazić usytuowany tam parking.

Z kolei z drugiego, ostatniego piętra, przez przeszklone ściany przyszłej sali do zajęć ruchowych rozciąga się widok nie tylko na sąsiednie budynki, ale też na wysokie, przestronne *foyer*, nowe wejście do budynku od strony ul. Braniborskiej i przyszły taras zlokalizowany przy ul. Legnickiej.

Dumą już teraz napawa świadomość, że nowy budynek będzie w pełni przystosowany

do potrzeb osób niepełnosprawnych: wyposażony zostanie nie tylko w windę osobową, ale i zlokalizowany przy głównym wejściu podnośnik.

Nie mamy wątpliwości – po przeprowadze do nowej siedziby PWST z pewnością znajdziemy mankamenty powstającego właśnie obiektu, ale już teraz możemy mieć pewność, że nigdy dotąd wrocławska Filia PWST nie miała do dyspozycji tak optymalnych warunków lokalowych, zarówno do prowadzenia działalności dydaktycznej, jak i rozwoju oferty teatru PWST. Nowoczesność, funkcjonalność oraz, miejmy nadzieję, uroda tego budynku pewnie jeszcze wiele lat będą nas zachwycać. Tym bardziej, że tak długo na niego czekaliśmy. W 2012 roku minęłoby czterdzieści lat, w trakcie których studenci, wykładowcy i pracownicy Wydziału Lalkarskiego, a następnie Wydziału Aktorskiego, Podyplomowego Studium Reżyserii Teatru Dzieci i Młodzieży i specjalizacji reżyserii teatru lalek czekali na własne miejsce, które powstałoby z myślą o ich specyficznych potrzebach. W historię Filii PWST we Wrocławiu, właściwie od momentu jej powstania, wplecione są opowieści o remontach, przeprowadzkach, adaptacjach przeróżnych wnętrz na potrzeby Uczelni. Ostatni rozdział tej historii zapisaliśmy całkiem niedawno, gdy na czas modernizacji budynku przy ulicy Braniborskiej zaadaptowano na scenę Teatru PWST byłą restaurację Hotelu Savoy przy pl. Kościuszki. To jednak przede wszystkim historia ludzi, którzy nie ustawali w staraniach o lepsze warunki lokalowe dla wrocławskiej Uczelni. Ludzi, którzy dziś mogą mieć ogromną satysfakcję, bo to, co przez większość lat wydawało się niemożliwe, dziś ma już fundamenty, okna i drzwi. Czy o takim finale mogli marzyć ci, którzy w 1972 roku tworzyli Wydział Lalkarski albo strajkujący w marcu 1981 roku przeciwko katastro-

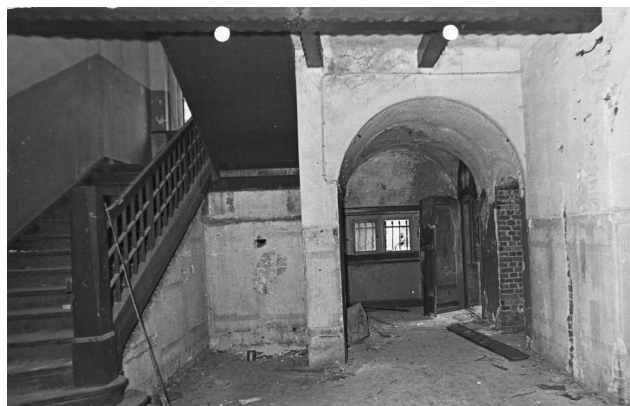
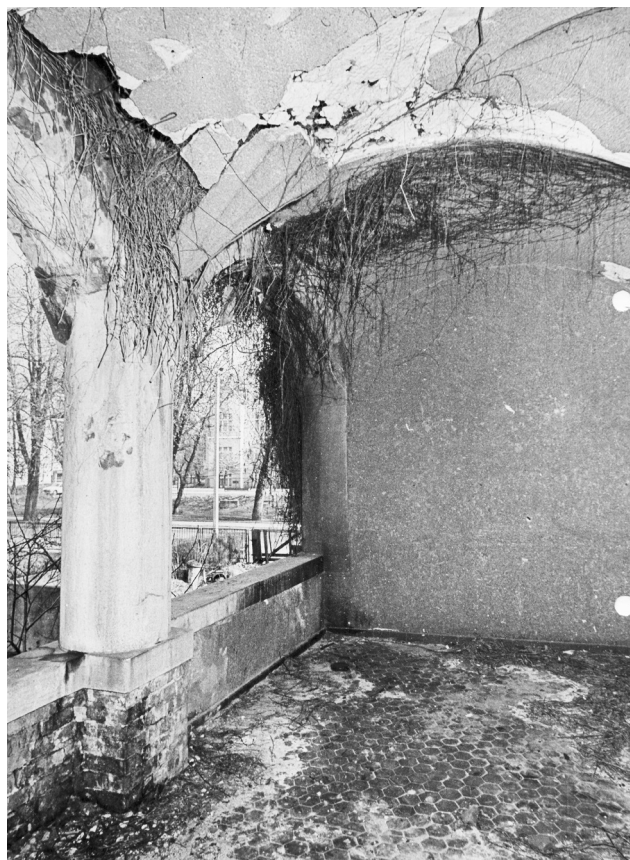
falnym warunkom lokalowym ówcześni studenci wrocławskiej PWST? Czy przecierają ze zdumienia nawet uczestnicy najnowszej historii PWST, członkowie Senatu, którzy poparli zamiar rozbudowania budynku przy ul. Braniborskiej.

Wrocławska PWST to nie tylko (jak banalnie by to nie zabrzmiało) ludzie, którzy ją tworzą, ale także miejsca. Każde z nich naznaczyliśmy piętnem naszej obecności. Te budynki są obrazem ludzkich doświadczeń i wyobrażeń, a nie jedynie tworem zdolnych architektów. Spójrzmy na historię wrocławskiej Filii właśnie z perspektywy poszukiwania przez nią swojego miejsca.

Od 1972 roku, czyli od momentu powstania Wydziału Lalkarskiego wrocławskiej PWST, siedzibą Uczelni był budynek przy ul. Powstańców Śląskich 22. Obiekt ten, wzniesiony w latach 1850 – 1860 należy do wczesnego historyzmu XIX-wiecznego oraz modernizmu lat 20. XX wieku. Przed wojną był tu salon samochodowy firmy Mercedes-Benz. Od tamtej pory budynek podlegał szeregowi zmian architektonicznych. W 1992 roku trafił na listę zabytków. Położony w centrum miasta, był siedzibą całej administracji wrocławskiej PWST. Mieścił sześć sal dydaktycznych i pracownię plastyczną. Znajdowało się tam także zaplecze magazynowe i socjalne. Był świadkiem całej historii wrocławskiej Filii PWST. W najtrudniejszym z perspektywy warunków lokalowych okresie, pomiędzy rokiem 1979 a 1981, gościł jednocześnie Wydział Lalkarski i Wydział Aktorski. Jego niewątpliwym atutem było również patio wychodzące od tyłu budynku. W roku 2010 musieliśmy go sprzedać, by sfinansować częściowo rozbudowę nowego obiektu. Będziemy z niego korzystać, aż do momentu przeniesienia się do nowej siedziby.

W latach 1981 – 1988 Wydział Aktorski mieścił się w budynku przy ul. Jaworowej

9. Był to obiekt, który Uczelnia otrzymała do dyspozycji na czas remontu przyszłej siedziby przy ul. Jastrzębiej. Willa powstała w 1912 roku według planów Paula i Richarda Ehrlichów, tych samych architektów, którzy byli odpowiedzialni za projekt willi przy



Budynek PWST przy ul. Jastrzębiej 18-20. Zdjęcia sprzed remontu. Przełom lat 70. i 80. XX wieku.

ul. Jastrzębiej – przyszłej siedziby Wydziału Aktorskiego. Dom należał do Georga Cohna, dyrektora Śląskiego Towarzystwa Bankowego, w latach 1919 – 1933 pełniącego funkcję radnego. Zabytkowa willa miała raptem siedem, w większości niewielkich, sal do zajęć. Znajdowała się tam też biblioteka. U tych, którzy pamiętają czasy, w których mieścił się tam Wydział Aktorski, sentyment wzbudzają piękny ogród i przestronny hol.

Od roku 1980 siedzibą Wydziału Aktorskiego była willa przy ul. Jastrzębiej 18–20 mieszcząca osiem sal dydaktycznych, pomieszczenie dziekana, dziekanat oraz bufet i zaplecze socjalne. Willa przy ulicy Jastrzębiej, zbudowana w 1905 roku była domem znanego przedwojennego architekta Paula Ehrlicha. Projektantami budynku był on sam i jego brat Richard Ehrlich; twórcy, m.in., wrocławskiego Szpitala Żydowskiego – obecnie Szpitala Kolejowego przy ul. Wiśniowej, Cmentarza Żydowskiego przy ul. Lotniczej i wielu innych obiektów we Wrocławiu. Ten wyjątkowej urody budynek od roku 1982 wpisany jest na listę zabytków. W wyniku remontu przeprowadzonego przez PWST willa została nie tylko odremontowana, ale też dostosowana, w miarę możliwości, do specyficznych potrzeb uczelni kształcącej aktorów. Profesor Janusz Degler tak wspomina swoją pierwszą wizytę w przyszłej siedzibie Wydziału Aktorskiego: „Pamiętam, jak z dyrektorem Teresą Kyziół po raz pierwszy weszliśmy do środka. Widok był przygnębiający. W wielu pomieszczeniach nie było sufitów i podłóg, okien i drzwi, ze ścian wyłaziły kikuty rur, przez dziury w dachu lała się woda. Hulał wiatr.”¹

1 J. Degler, *Trudne początki. Trochę faktów, dokumentów i wspomnień z pierwszych lat Wydziału Aktorskiego*, [w:] *Wydział Aktorski we Wrocławiu 1979 – 2004*, PWST im. L. Solskiego w Krakowie Wydział Zamiejscowy we Wrocławiu, Wrocław 2004, str. 54.

Jaki był rozmiar ruiny, którą zastali prof. Janusz Degler i pani kanclerz Teresa Kyziół, możemy sobie wyobrazić, oglądając jedno ze zrobionych w tym okresie zdjęć budynku.

W styczniu roku 1990 PWST otrzymuje od władz wojewódzkich budynek Domu Kultury Budowlanych, położony przy ul. Braniborskiej 59, który od tego momentu jest siedzibą Teatru PWST. Na scenie tej zresztą już wcześniej PWST gościła, prezentując swoje spektakle dyplomowe. Budynek zaprojektowany przez Bognę Klimczewską był budowany w latach 1969 – 1972. W roku 1972 otrzymał tytuł Domu Roku². Znajdowało się tu pięć sal dydaktycznych, siłownia oraz biblioteka, ale przede wszystkim dwie sale widowiskowe z zapleczem: sala teatralna tradycyjna ze sceną pudełkową i widownią na 257 miejsc oraz sala eksperymentalna (tzw. czarna sala), wielofunkcyjna, na 50 miejsc.

W czasie, w którym przejęła go PWST, oględnie mówiąc, nie wzbudzał już takiego entuzjazmu jak w roku swojego powstania. Od momentu przejścia przez Uczelnię budynek nie był remontowany (poza okresową niezbędną konserwacją). Jego niskie parametry energetyczne, mała kubatura, brak przestrzeni niezbędnej do przeprowadzania zajęć dydaktycznych, przedsięwzięć kulturalnych, gromadzenia zbiorów czy też pomieszczeń magazynów teatralnych sprawiały, że obiekt wymagał nie tylko prac modernizacyjnych, ale przede wszystkim rozbudowy.

W 2006 roku ogłosiliśmy konkurs na koncepcję urbanistyczno-architektoniczną przebudowy i rozbudowy budynku przy ul. Braniborskiej, który wygrało biuro projektowe KKM Kozień Architekci dr arch. Marek

2 Tytuł ten, nadawany przez Towarzystwo Miłośników Wrocławia i redakcję „Słowa Polskiego” przy współpracy środowiska architektonicznego, od 1961 roku otrzymywał jeden budynek we Wrocławiu co roku.

Kozień, dr arch. Magdalena Kozień oraz arch. Katarzyna Kozień-Baczowska z Krakowa. Rozpoczęliśmy też trwające ponad dwa lata starania o fundusze. W ich wyniku otrzymaliśmy dofinansowanie na projekt „Przebudowy, rozbudowy i częściowej nadbudowy budynku PWST we Wrocławiu” ze środków Europejskiego Funduszu Rozwoju Regionalnego w ramach Programu Operacyjnego Infrastruktura i Środowisko oraz z budżetu państwa. Kwota całkowita projektu pierwotnie została oszacowana na 52 754 121,10 zł, z czego na 84,88% kosztów kwalifikowanych uzyskaliśmy dofinansowanie. Umowa o dofinansowanie projektu została zawarta 15 maja 2009 roku. Funkcję inżyniera kontraktu dla naszego przedsięwzięcia pełni firma ECM Group Polska Sp. z o.o. z Warszawy, a wykonawcą robót budowlanych jest firma ABM Solid z Tarnowa. Prace budowlane rozpoczęły się w listopadzie 2009 roku, a zakończyły w październiku 2011 roku. 12 marca 2010 r. w obecności Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pana Bogdana Zdrojewskiego wmurowano kamień węgielny pod budowę nowej siedziby PWST.

Dla postronnego obserwatora nowy budynek Filii PWST we Wrocławiu, którego rozbudowa właśnie dobiega końca, jest bardziej „nasz” niż wszystkie dotychczasowe. Po raz pierwszy studenci, pedagodzy i pracownicy PWST będą pracować nie tylko w pomieszczeniach przystosowanych do potrzeb Uczelni, ale specjalnie zaprojektowanych tak, by zadość czynić specyficznym potrzebom przestrzeni, w której kształceni są aktorzy i reżyserzy. Upraszczając, można powiedzieć, że kończymy z trwającą dziesięciolecia „pro wizorką”. Jest to jednak spojrzenie z zewnątrz. Dla nas ten fantastyczny gigant przy ulicy Braniborskiej jeszcze przez długi czas będzie nieco obcy. Już za chwilę zacznie się ekscytujący proces osvajania tej przestrzeni, two-

żenia nowych mitów. Z zainteresowaniem będziemy obserwować, czy studenci PWST znajdą tam dla siebie własne przestrzenie, takie, jakimi były szatnie w budynku przy ul. Jastrzębiej czy pomieszczenia w podziemiu budynku przy ul. Powstańców. Czy będzie to miejsce obdarzone, jak nasze poprzednie siedziby, *genius loci*? Czy będzie miało charakter? Nie tylko sami będziemy musieli uznać to miejsce za swoje, ale trzeba przekonać też widzów Teatru PWST, że powstało nowe, przyjazne miejsce na kulturalnej mapie Wrocławia. Przez dłuższą chwilę będziemy rozróżniać czas na ten „sprzed” i „po”, nieustannie porównywać. Póki co, zbieramy siły do kolejnej, tym razem ostatniej już, miejmy nadzieję, przeprowadzki, świadomi, że wraz z nią rozpoczyna się nowy rozdział w historii Filii PWST we Wrocławiu.



26 sierpnia 2010 r. Wizyta Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego na placu budowy przy ul. Braniborskiej 59.

ELŻBIETA CZAPLIŃSKA-MROZEK

Proces rozwoju pedagogicznego.

Kolejne etapy doświadczania pedagogicznego

Po ponad dwudziestu latach pracy pedagogicznej wiem, że dla mnie to proces nieustannie modyfikowany, wyczerpujący i nieowocujący żadnymi pewnikami, powtarzalnymi, sprawdzonymi sposobami czy też powielanymi schematami. To obszar otwarty, który kształtuję zawsze od zera w zależności od struktury osobowości grupy studentów, z którymi pracuję, materiału wybranego do tej pracy, energii i stopnia dojrzałości młodych ludzi. Każdego z nich zawsze traktuję indywidualnie, przyglądając się uważnie i wnikliwie ich konstrukcji psychofizycznej. Szukam dróg „dotarcia” do nich i przestrzeni, która stwarzałaby najlepsze możliwości porozumienia.

Jesteśmy w fazie tzw. kształcenia ustawicznego, co w tej pracy wydaje mi się dość

oczywiste. Zawód przez nas wybrany to dziedzina trudna, głównie niewdzięczna i niewymierna. Nauczyć się tego zawodu chyba się nie da, można tylko próbować przekazać rzeczy najistotniejsze, a także tzw. technikę czy rzemiosło: umiejętność „bycia” na scenie, opanowanie warsztatu, prawidłowy oddech, dźwięk, wyrazista artykulacja, świadomość ciała. Tylko wówczas przekaz tematu, który niesie w sobie człowiek, którego istnienie próbujemy scenicznie uwiarygodnić ma szansę przebiegać bez zakłóceń, jakie stwarza niemożność zapanowania nad własnym ciałem, głosem, artykulacją. Te elementy wymagają treningu i elastyczności, aby mogły stanowić spójną całość i stać się niemal organicznymi. I naturalnie proces zrozumienia innego czło-

wieka, którego obraz staramy się przekazać widzom. Proces mozolny, najpierw analityczny, rozcłonkowany, rozkładany na drobne elementy, okruchy. Poszukiwanie motywacji działania, odczytywanie struktury myślenia. Rozszyfrowywanie sposobów mówienia (werbalizowania myśli i uczuć), blokad, celów działania, zahamowań. A następnie próba zsyntetyzowania wszystkich elementów, znalezienie i dobranie odpowiednich środków wyrazu do przekazu. Pamiętania o tym, CO chcemy przekazać i jaki sposób tego przekazu wybieramy, eliminując inne możliwe sposoby. To mozolna praca – czasem systematycznie zmierzająca do celu, czasem „zastopowana”. Bywa, że mająca nagle pozytywne przyspieszenia, ale zdarza się też często postój w „martwym punkcie”.

Będąc bardzo młodym pedagogiem byłam mocno emocjonalnie związana ze studentami, z którymi pracowałam. Trudno mi było nabrać dystansu do ich pracy i jej wyników. Z perspektywy czasu myślę jednak, że nie zawsze najwięcej energii poświęcałam sprawom najistotniejszym. Oryginalność tekstu, efekt pracy był dla mnie bardzo ważny. Zbyt wiele studentom ułatwiałam, szłam czasem z nimi na skróty. Jeśli student nie był w stanie na danym etapie pracy osiągnąć zadowalających efektów, coś mu „ustawiałam”.

W pewnym momencie uświadomiłam sobie, że efekt nie jest najważniejszy. Dzisiaj najistotniejsza jest dla mnie świadomość studenta, świadomość etapu pracy, na jakim się znajduje, ustalenie, co sprawia mu trudność, jakimi walorami dysponuje i jakie ograniczenia go zatrzymują. Teraz już konsekwentnie staram się naprowadzać ich, a nie „prowadzić za rączkę” lub wyręczać w myśleniu i działaniu.

To studenci, z którymi pracuję ustawiają wysokość poprzeczki do pokonania. Ja wyznaczam jedynie tę wysokość, która na

danym etapie pracy musi zostać przeskoczona. Gdy jednak widzę, że ktoś może wyżej, to indywidualnie tę poprzeczkę podnosimy. Niemożność jednej lub kilku osób nawet, nie zatrzymuje i nie ogranicza pozostałych. Każdemu zostawiam czas – wolę uzyskać gorszy, ale świadomy efekt.

Od długiego czasu już coraz mniej interesuje mnie ten „efekt” egzaminu. Traktuję go wyłącznie jako etap pracy, który dodatkowo ktoś ogląda i weryfikuje. Prezentujemy ten moment w pracy, do którego udało nam się dojść bez ustawiania, stosowania kamuflażu, efekciarskich ozdobników. Najważniejsza jest dla mnie świadomość studenta. Powinien wiedzieć, co jest do zrealizowania, w jakim stopniu to się udaje, a w jakim nie, dlatego tak jest... Równie istotna jest oczywiście umiejętność powtarzalności uzyskanego, zadowalającego poziomu wykonanych zadań.

Zaczynając pracę z kolejną, nową grupą studentów staram się uczyć ich na umiejętność czytania tekstu: odczytywania znaczeń, szukania w nim odpowiedzi i odkrywania sensów ukrytych między słowami. To żmudna praca. Staram się uświadomić im znaczenie analizy, ale też i intuicji. Szukania i zaprzeczania znalezionym odpowiedziom, podważania i poddawania w wątpliwość rzeczy pozornie oczywistych, utrzymywania temperatury, intensywności i rytmu, gotowości do odkrywania wciąż na nowo „tu i teraz”, mimo wymogu powtarzalności. I uważnego spenetrowania obszaru słuchania partnera, prowadzenia dialogu, budowania skojarzeń i szukania odpowiedzi. Zachowania niewiadomej scenicznej: „co dalej?”, choć znamy już przebieg akcji i zakończenie.

Próbuję prowokować studentów do myślenia, stawiania pytań i uświadamiam im, że nie ma jednej rozstrzygającej spór definicji na „odczytanie” jakiegoś człowieka (struktura postępowania, motywacje, działania, lęki)

i zinterpretowanie jego zachowań. Możliwości jest wiele. Uczulam na rozbudzanie wyobraźni emocjonalnej i empatii. Przyznaję też, że ten etap pracy trwa coraz dłużej. Wydłuża się też czas znalezienia kodu porozumienia między nami.

Nauczyłam się cierpliwego czekania nawet wtedy, gdy nie widzą i nie odczytują rzeczy absolutnie oczywistych. Czekam, aż zobaczą je sami, rezygnując ze wskazywania, choć podejmuję próby naprowadzania. I choć z każdą z grup, z którymi pracuję związuje się w jakiś sposób emocjonalnie (co wynika z otwartości i specyfiki tej pracy), to staram się utrzymać emocjonalny dystans, żeby móc ich dokładnie widzieć. Staram się podważać to, co już zaakceptowałam i patrzeć ciągle chłodnym okiem.

To wszystko wymagało ode mnie rzeczywiście dużej pracy nad sobą. Uruchomienia obiektywnej oceny pracy, odcinania się od emocji, które nas związują ze sobą, ale też mogą zaciemniać prawdziwy obraz, który inni dojrzą w całej okazałości. Swoją funkcję pedagoga postrzegam między innymi jako osoby, która jest po to, żeby „się cieszyć”.

Bardzo uważnie dobieram teksty, nad którymi pracujemy i przystosowuję je do naszych potrzeb. Dokonuję skreśleń i kompilacji pod kątem zadań, które powinien zrealizować student na konkretnym etapie pracy. Nie potrafię i nie chcę popaść w rutynę. Stawiam sobie coraz większe wymagania i ta praca oczywiście wymaga nienormowanego czasu. Szukam sposobów na dotarcie do konkretnego studenta i uruchomienia go nie tylko w czasie zajęć. Jeśli się udaje, sprawia mi to dużą satysfakcję.

„Uruchomienie” kogoś (studenta) jest dla mnie już obecnie większym wyzwaniem i ciekawszym zadaniem, niż własne sceniczne spełnienia. Nastąpiło we mnie pewne prze-wartościowanie. Odnoszę też wrażenie, że

staję się pedagogiem coraz bardziej świadomym tego, jaką odpowiedzialność ponoszę w tej pracy. Jestem zatem coraz bardziej uważna, coraz mniej popędliwa i coraz bardziej wymagająca w stosunku do siebie. Kiedyś byłam niecierpliwa, chciałam w miarę szybko zobaczyć efekt. Teraz też jeszcze bywam, ale wiem o tym tylko ja. Nie przyspieszam procesu pracy studenta z tego powodu.

W początkowych etapach swojej pracy pedagogicznej chyba bardziej skupiałam się na tym, żeby sobą i swoją pracą studentów zadowolić... (tak to oceniam z perspektywy czasu).

Bywają oczywiście momenty, kiedy czuję się bezradna wobec niemocy studenta i swojej własnej na jakimś etapie pracy, ale najczęściej to stan przejściowy.

Nigdy nie jestem zadowolona z siebie. Odnoszę uporczywe wrażenie, że zawsze można więcej, lepiej, głębiej, precyzyjniej, ale to poczucie już teraz nie powoduje mojej irytacji (choć bywa dla mnie męczące). Traktuję je raczej jako motywujące i niepozwalające na uśpienie czujności.

Obecny etap swojej pracy pedagogicznej rozpoznaję najpełniej. Często i drobiazgowo go analizuję i koryguję. Poprzednie etapy są jednak nieco zamglone. Być może dlatego, że pracowałam bardziej spontanicznie lub głównie spontanicznie. Teraz staram się, aby był to proces kontrolowany, choć elementy żywiołowości i impulsywności ciągle są w nim obecne.

Celem nadrzędnym jest to, co wyniosą z tej pracy studenci i na ile będą tego świadomi, a nie moje spełnienia czy satysfakcje.

BOŻENA KLIMCZAK

Taniec w procesie kształcenia aktora.

Program nauczania tańca
na Wydziale Aktorskim we Wrocławiu
(wersja skrócona)

Pisarze, poeci, filozofowie, praktycy i teoretycy sztuki tańca oraz sztuki teatralnej w zależności od epoki, w jakiej żyli, wygłaszali swoje pojęcie o tańcu adekwatnie do roli, którą spełniał. Jego funkcje były różne: od typowo ekstatycznych, magicznych, naśladawczych do estetycznych, rozrywkowych, wychowawczych, popisowych; od improwizacji do zamknięcia w określone kanony. Ten dynamiczny rozwój tańca przyczynił się do powstania jego różnorodnych form i rodzajów.

Wiele lat prowadziłam przedmiot „taniec” na Wydziale Aktorskim we Wrocławiu. Proces nauczania trwa trzy lata i kończy się zaliczeniem komisyjnym. Rozpoczynając pracę zaczęłam na nowo rozważać problem zagadnienia tańca, poszukiwać jego znaczenia w edukacji aktora, jego pojmowania z punktu

widzenia studenta, aktora. Przeprowadziłam szereg rozmów ze studentami, sięgnęłam do źródeł historycznych, zastosowałam metodę ankiet oraz metodę analizy dokumentów pedagogicznych. Celem owej długiej, mozolnej „wycieczki” było uzyskanie informacji o tym, jak studenci, aktorzy postrzegają istotę tańca w sztuce aktorskiej, jak oceniają określone zjawiska i procesy zachodzące we własnej edukacji ruchowej i późniejszej pracy zawodowej.

Z pewnością podstawą posiadanego warsztatu aktora (za poglądami autorów, reformatorów teatru i tańca XX wieku – F. Delsarte’a, G. Craiga, A. Appii, K. Stanisławskiego, A. Tairowa, W. Meyerholda, J. Copeau, Ch. Dublina, A. Artauda, R. Labana, E. J. Dalcroze’a) są następujące tezy:

– podstawę tę stanowi biegłość w posługiwaniu się językiem mowy – słowa, jak i ciała
– ruchu,

– taniec to język ruchu i nieodłączna część szkolenia aktora,

– teatr XXI wieku to konglomerat wszystkich sztuk i umiejętność operowania wszystkimi środkami wyrazu (mowa, śpiew, taniec),

– rozwój kultu ruchu oraz powstanie nowych form teatralnych (XX wiek) stawiają przed aktorem konieczność poszerzenia zakresu umiejętności o możliwości taneczno-ruchowe,

– ilość i różnorodność przedmiotów ruchowych w szkołach teatralnych jest ważna dla ogólnego i podstawowego rozwoju ruchowego aktora,

– taniec jest istotnym elementem w kształceniu aktora, pozwala uzyskać: świadomość własnego ciała, koordynację ruchową, orientację w przestrzeni, ekspresję i wyrazistość ruchową, estetykę ciała, świadomość bogactwa ruchu i jego odmienności w zależności od epoki i narodowości, wycucie rytmu, frazy, dynamiki.

Wszystkie te czynniki miały wpływ na opracowanie autorskiego programu nauczania przedmiotu „taniec” i jego zastosowanie w dydaktyce. To moje przemyślenia o potrzebie usystematyzowania nauczania tańca przyszłych aktorów. Nieustannie pracuję nad znalezieniem optymalności procesu kształcenia studentów w dziedzinie tańca, toteż proponowany program jest ruchomy i modyfikowany ze względu na pracę z żywym instrumentem, jakim jest ciało człowieka. Z pewnością jest on punktem wyjściowym, przewodnikiem i celem poszukiwań.

Definicja tańca Curta Sachs¹ oddaje najlepiej pojęcie istoty tańca: „...taniec to

1 Curt Sachs (1888 – 1959) – muzykolog niemiecki, autor pracy dotyczącej problematyki tańca pt. *Historia tańca w świecie*.

każdy ruch rytmiczny, który nie jest połączony z czynnością roboczą (...), jako forma sztuki jest elementarny i pierwotny w stosunku do każdego innego rodzaju twórczości ujawnionej przez człowieka...”

Sugerując się różnymi definicjami, można wypunktować następujące cechy składające się na istotę tańca:

– taniec to wyrażanie swoich emocji,

– taniec to naśladowanie czynności, uczuć przez rytm,

– taniec to naśladowanie natury,

– taniec to ruch ciała w przestrzeni,

– taniec to kontrolowany, rytmiczny ruch,

– taniec to forma, a forma to: kształt, rysunek, rytm.

Pewne jest, że taniec przemawia do nas wszystkich językiem ruchu, a tym samym ciała. Określony jest przez formę adekwatną do jego rodzaju. Za jej pomocą prezentujemy własne wnętrze, emocje, uczucia, coś, co możemy przekazać bez słów, samym sobą, swoją ekspresją, wyrazistością w języku ruchu – „gdzie słów nie bywa, a wszyscy się nawzajem rozumiemy”.

Przeglądając się edukacji ruchowej w polskim szkolnictwie teatralnym w latach 1811 – 1968, czyli czasach poszukiwań metod kształcenia aktora, prób i eksperymentów na polu kształcenia ruchowego, mogę stwierdzić, że zakres nauki form tańca był w miarę sprecyzowany. Wyodrębniono konkretne rodzaje tańca:

– tańce ludowe (oberek, kujawiak, mazur, krakowiak),

– tańce historyczno-salonowe (kontredans, la marche, gawot, tamburin, wolta, gaillarda, menuet, kadryl...),

– tańce charakterystyczne (hiszpański, fandango),

– tańce towarzyskie (tango, walc, fokstrot),

– taniec klasyczny,

– taniec wyrazisty.

Obowiązywała szeroka gama rodzajowości tańca z konkretnym zaznaczeniem zakresu nauki poszczególnych jego form w określonym roku edukacji. Po reformie przeprowadzonej w 1968 r. znacznie rozszerzono, a jednocześnie uogólniono naukę, wprowadzając przedmiot „taniec”. Jest tylko krótka wzmianka, jaki zakres nauki form tańca powinien znaleźć się w kształceniu aktora: „uświadomienie formy i celu organizowania i wykonywania prostych działań, podstawowych reakcji, wprowadzać naukę współczesnych i dawniejszych form towarzyskich i obyczajowych współczesnego tańca”.²

A zatem znów się pojawił ogólnik – przedmiot „taniec”, który funkcjonuje do dziś we wszystkich szkołach teatralnych w Polsce. Wyjątek stanowi PWSFTviT w Łodzi, gdzie na trzecim roku sprecyzowana jest jego forma – step.

Funkcję nauczycieli tańca powierzano od zawsze tancerzom (Gaetano Petinetti, Franciszek Kunicki, Michał Kulesza, Janina Mieczysłowska, Zofia Lubartówna, Janina Strzembosz i inni). Osoby te opierały się wyłącznie na własnych doświadczeniach, przebytej praktyce scenicznej, zdobytych umiejętnościach. Przypuszczam, że w sytuacji braku bliższych określeń formy nauki tańca jego nauczanie staje się dość dowolne i zależne od umiejętności prowadzącego, poziomu wiedzy o tańcu, znajomości poszczególnych jego form, zamiłowania do określonej formy. Przypuszczenie to oparte jest na podstawie wyżej wymienionych materiałów oraz znajomości środowiska.

Po dość dokładnym rozpoznaniu teoretyczno-historyczno-badawczym wytyczyłam główne cele nauki tańca w kształceniu aktora:

– zapoznanie studentów z historią tańca (wykład),

– pocucie i poznanie własnego ciała,

– wykształcenie estetyki ciała,

– korekta wad postawy,

– wyrobienie wyrazistości, uświadomienie bogactwa ruchu i jego odmienności w zależności od epoki i narodowości,

– orientacja w przestrzeni scenicznej,

– wycucie rytmu, frazy, dynamiki ruchu (odpowiednik mowy na scenie),

– rozpoznawanie charakteru i stylu tańca,

– sprawność fizyczna,

– kreatywność w samodzielnym wykorzystywaniu poznanych *pas* i technik tanecznych,

– wykorzystywanie uzyskanej wiedzy na zajęciach z przedmiotów głównych (sceny klasyczne, współczesne, piosenka...) i w teatrach.

W powyższych umiejętnościach zawarte są również te, które studenci nabywają w trakcie zajęć. Są one etapem stanowiącym pomost dla głównego zamierzenia – postrzegania sztuki tańca (przez studentów) jako:

1. języka ruchu określonego przez formę adekwatnie do rodzaju tańca,

2. formy, która jest środkiem do określonego celu (nie celem samym w sobie), tj. przekazania treści o samym człowieku, jego emocjach, odczuciach, uczuciach...,

3. elementu wszechstronnego wykształcenia aktora ze szczególnym uwzględnieniem jego rozwoju fizycznego, mającego na celu wydobyć ekspresji i finezji ciała. Aktor stać ma się aktorem totalnym, posiadającym umiejętność doskonałego operowania tak ciałem, jak i głosem.

Oczywiście, zamierzenia i wytyczone cele obejmują zakres ćwiczeń (w różnych technikach) dostosowany do możliwości i umiejętności, jakimi dysponuje człowiek dojrzały, w pełni ukształtowany fizycznie.

² Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. L. Solskiego w Krakowie w trzydziestolecie istnienia, opracował Emil Orzechowski, Kraków 1977, s. 223.

I ROK – 1 i 2 semestr

Zadania ogólne

1. Skorygowanie sylwetki, ustawienie właściwej postawy ciała:

- prawidłowe trzymanie korpusu (plecy i brzuch), głowy, rąk i nóg,
- ćwiczenia korygujące i wzmacniające sylwetkę,

- praca stóp – pojęcie *point* – *fleks*,
- ćwiczenia na podłodze i na stojąco poszczególnych partii ciała,
- ćwiczenia *barre au sol*.

2. Ćwiczenia oddechowe i koordynacyjne.

3. Wyrobień nawyku trzymania rąk:

- ustawienie dłoni, łokci, ramion,
- trzymanie rąk wzdłuż ciała i na biodrach.

4. Poznanie podstawowych kroków tanecznych typu: marsz, podskoki, przeskoki w różnych wersjach rytmicznych.

5. Podstawowe pojęcia orientacji w przestrzeni – określenie punktów sali, *en face*, *épaulement*.

6. Podstawy tańca klasycznego (*exercices* przy drążku, małe skoki, *port de bras*).

7. Tańce ludowe i narodowe (polka, polonez, krakowiak, oberek, walc – ich proste podstawowe kroki).

Oto przykładowe zajęcia z tańca na I roku w I semestrze (jedne z pierwszych zajęć).

Ćwiczenie 1

Leżymy na plecach, ręce wyciągnięte w bok, ciało rozluźnione. Na „raz” mocno „przyklejamy” kręgosłup do podłogi, nie podnosząc ramion w górę. Wytrzymujemy w tej pozycji całą frazę muzyczną i odprężamy się. Powtarzamy około 10 razy. Przy wykonywaniu ćwiczeń bardzo ważne jest indywidualnie podejście do każdego studenta umożliwiające sprawdzenie prawidłowości ich wykonywania.

Ćwiczenie 2

Siedzimy na podłodze, ręce luźno podparte z tyłu korpusu, nogi proste w kolanach, stopy luźne. Wolno naciągamy obie stopy w dół – *point* (1 takt 4/4), przez półpalce; następnie w tym samym czasie muzycznym robimy *fleks*, również przez półpalce. W takim tempie powtarzamy ćwiczenie czterokrotnie. Po tej porcji rozluźniamy stopy. Zwiększamy tempo (każdy ruch na „raz”). To samo wykonujemy leżąc na brzuchu. Ćwiczenia te przeplatamy z ćwiczeniami oddechowymi.

Ćwiczenie 3

Siedzimy na podłodze, nogi wyprostowane w kolanach, kręgosłup w położeniu swobodnym, stopy luźne. Na „1” prostujemy kręgosłup tak, aby był pod kątem prostym w stosunku do nóg, mocno sprężamy nogi naciągając stopy – *point* – w VI pozycji. Następnie rozluźniamy całe ciało. Czynność powtarzamy kilkakrotnie. Kolejną fazą tego ćwiczenia jest wykręcanie nóg z VI do I pozycji, w pełnym napięciu korpusu. Wykręcanie nóg (tzw. *en dehors*) wykonujemy również w pozycji leżącej na brzuchu: na każdą ćwierćnutę wykręcamy stopy do I pozycji i wracamy do pozycji VI, w położeniu stóp – *point* – około 16 razy. To samo ćwiczenie wykonujemy w położeniu stóp – *fleks* (16 razy).

Ćwiczenie 4

Siedzimy na podłodze, korpus w swobodnym położeniu, ręce oparte o podłogę, nogi wyprostowane w VI pozycji. Na „1” robimy *fleks*, na „2” na *fleksie* wykręcamy nogi do I pozycji, na „3” robimy *point*, na „4” wracamy do VI pozycji, stopy w położeniu *point*. Ćwiczenie powtarzamy 8 razy. Rozluźniamy całe ciało kładąc się na podłogę i powtarzamy serię od początku 8 razy.

Ćwiczenie 5

Dla odprężenia oraz polepszenia kondycji studenci wykonują dowolne ćwiczenia na wzmocnienie mięśni brzucha oraz „pompki”. Mają pełną swobodę i dowolność, sami kontrolują ilość wykonywanych ćwiczeń.

Ćwiczenie 6

Stoimy w kole trzymając równe odległości. Postawa ciała jak w pozycji leżącej (brzuch wciągnięty, ramiona opuszczone w dół, kręgosłup wyciągnięty w górę, długa szyja, głowa prosto), ręce w swobodnej pozycji wzdłuż tułowia. Wykonujemy marsz w tempie ćwierćnut, aż do biegu szesnastkowego i wracamy do marszu. Wykonujemy marsz w kierunku prawym, później lewym. To samo ćwiczenie wykonujemy w rysunku po diagonali – przekątnej.

Ćwiczenie 7

Swobodna pozycja stojąca, nogi w pozycji naturalnej. W tej pozycji poznajemy wszystkie położenia rąk: klasyczne – pozycję przygotowawczą, I, II i III (uprzednio tłumacząc ustawienie całej ręki i dłoni). Następnie przystępujemy do wyrzykowego zadawania pozycji rąk (np. lewa ręka w pozycji III, a prawa w II).

Ćwiczenie 8

Leżymy na plecach, nogi w VI pozycji, ręce otwarte w bok. Zginamy kolana (*demi-plié*), nie odrywając stóp od podłogi, na „1 i 2” *plié*, na „3 i 4” wyprost; na „1 i 2” *fleks*, na „3 i 4” *point*. Całość powtarzamy 4 razy, a później w położeniu na brzuchu. Całe ćwiczenie w obu położeniach (brzuch i plecy) wykonujemy w I pozycji.

Ćwiczenie 9

Na zakończenie zajęć powtarzamy wszystkie pozycje rąk, przechodząc z jednej pozycji

do drugiej płynnie (*legato*), bez fiksacji. W ten sposób powoli poznajemy *port de bras*.

Jest to przykład pierwszych zajęć z tańca. W miarę upływu czasu i tym samym powiększającej się znajomości przez studentów poszczególnych *pas*, ćwiczenia te należy ograniczyć do 10 – 15 minut jako formy rozgrzewki. Pozostały czas zajęć poświęcamy na wprowadzanie nowych kroków, figur poszczególnych tańców, jak również na ćwiczenia z zakresu tańca klasycznego.

Po ukończeniu pierwszego semestru studenci powinni znać połowę ćwiczeń przy drążku, orientować się w przestrzeni, mieć opanowany jeden taniec (kroki i figury) do wyboru przez pedagoga oraz opanowaną podstawową technikę skoków i obrotów typu *chainés*.

Zajęcia, zwłaszcza te pierwsze, należy dokładnie omawiać teoretycznie, wpajając studentom świadomość każdego ruchu. Istotne jest indywidualne podejście do studentów. Ważne jest również, aby te żmudne i trudne ćwiczenia były urozmaicane, przerywane innymi.

Dodatkowym bodźcem do wykonywania tych ćwiczeń jest odpowiedni dobór muzyki. Najciekawsze dla studentów jest wykorzystywanie współczesnych utworów, do których bardzo chętnie wykonują wszystkie ćwiczenia. Nawet te najtrudniejsze.

Przykładowe zajęcia na zakończenie II semestru na I roku:

- kompozycja tańca (do wyboru przez pedagoga – walc, krakowiak, polka itp. zgodnie z programem),
- *exercices* przy drążku,
- skoki na środku sali,
- *tours chainés* po przekątnej oraz przeskoki w obrotach,
- I, II, III i IV *port de bras*.

Zaznaczam, że są to przykładowe zajęcia. Można, wykorzystując przedstawiony program I roku, wszystkie ćwiczenia układać w dowolnych kombinacjach, w dowolnym rysunku przestrzennym z uwzględnieniem możliwości i umiejętności studentów.

II ROK – 3 i 4 semestr

Zadania ogólne

Utrwalanie materiału z tańca klasycznego z I roku.

Poszerzenie materiału z tańca klasycznego:

- wprowadzanie poznanych póz (*croisé*, *effacé*, *arabesques*) do ćwiczeń przy drążku i na środku sali,

- łączenie ćwiczeń przy drążku od razu z prawej i lewej nogi,

- łączenie różnych ćwiczeń,

- praca nad koordynacją poprzez wprowadzanie *port de bras* do ćwiczeń przy drążku,

- wprowadzanie różnych temp w jednym ćwiczeniu,

- łączenie ćwiczeń na środku sali w formę małych etiud,

- wprowadzanie piruetów oraz *tours chaînés* po obwodzie koła,

- *pas chassé*,

- *pas entrelacé*.

3. Podstawowe zasady partnerowania:

- trzymanie partnerki w różnym typu podniesieniach (na ramię, przeniesienie z jednej strony partnera na drugą, podniesienie w obrocie, podniesienie jedną ręką w pasie, trzymanie i podniesienie w *sissonne* w I *arabesque*, podniesienie za biodra w górę do wyprostowania rąk, *plisiecka* na podłodze i w pozycji stojącej, „gwiazda” z partnerem, „świeca” z partnerem, przejście przez plecy partnera, podniesienie partnerki pod pachy, trzymanie partnerki przez dwóch partnerów).

4. Ćwiczenia rozciągające (przy drążku, na podłodze, rozjazdy, przegięcia korpusu do nóg w każdym kierunku – przód, bok, tył).

5. Wszystkie tańce narodowe (polonez, krakowiak, mazur, oberek, kujawiak), ich opis teoretyczny, opis kostiumów oraz pełne kompozycje tańców z krokami podstawowymi i figurami choreotechnicznymi w obowiązkowych rysunkach przestrzennych.

6. Pawana – taniec historyczny.

7. Wykład z historii tańca (wystarczy poświęcić jedno zajęcie, aby studenci mieli obraz kształtowania się tańca jako oddzielnej sztuki teatralnej na przestrzeni wieków. Istotny jest ścisły związek tańca z innymi sztukami. Należy wytłumaczyć wielofunkcyjność tańca oraz jego wielorodzajowość. Do wykorzystania wszelkiego typu materiały: zdjęcia, nagrania, literatura...).

8. Taniec rosyjski (przydatny w wielu sztukach teatralnych).

9. Wykorzystanie różnych rysunków przestrzennych w ruchu.

Zajęcia na trzecim semestrze dotyczą szczególnej pracy nad warsztatem, techniką. Każde zajęcia należy rozpocząć 10 minutową rozgrzewką, następnie studenci wykonują *exercices* przy drążku z ćwiczeniami rozciągającymi. Powoli wprowadzamy elementy partnerowania.

Czwarty semestr wygląda nieco inaczej. Zmieniam charakter pracy ze studentami (do tej pory był dość rygorystyczny) na wzajemną współpracę. Rozmowy o tańcu, prezentacja nagrań DVD ze spektaklami w różnych technikach (od baletu po teatr tańca). Omawiam możliwość wykorzystywania różnych rysunków przestrzennych i kompozycję tańca. Pod koniec semestru zadaję studentom przygotowanie samodzielnej kompozycji tanecznej o dowolnej tematyce, do wybranej muzyki, z udziałem dowolnej ilości osób (może to być grupa lub dwie, trzy osoby). Zanim jednak studenci rozpoczną pracę nad swoją kompozycją, wybieram dowolną technikę tańca,

pokazując różne możliwości łączenia *pas* i na wybrany przeze mnie temat muszą przygotować etiudę taneczną. Każdą przedstawioną etiudę omawiam wspólnie ze studentami, pokazując błędy i jednocześnie je weryfikując.

Myślę, że proponując tego rodzaju pracę, przygotowuję studentów do samodzielnego myślenia tańcem, ruchem i ciałem. To doskonały warsztat rozwoju samoświadomości i kreatywności studenta. Często jestem zaskoczona inwencją twórczą, sposobem myślenia studentów.

Powyższe propozycje dotyczą programu nauczania przedmiotu "taniec" na I i II roku Wydziału Aktorskiego we Wrocławiu. Jego realizacja jest zróżnicowana ze względu na materiał, z jakim pracujemy (dyspozycyjność, elastyczność studentów).

Na podstawie własnego doświadczenia mogę stwierdzić, że studenci na tym etapie edukacji (po ukończeniu II roku) są gotowi do wykonania każdego zadania ruchowego. Mają ciała dobrze skoordynowane, odznaczają się wyczuciem linii, emocji w ruchu, potrafią improwizować operując określonymi *pas*. Rozróżniają styl i charakter tańca, potrafią powtórzyć zadany im temat ruchowo-taneczny, dodając swoją duszę. Mają wykształconą wyobraźnię ruchową, ciała dość sprawne i wrażliwe na sztukę tańca, przez którą potrafią wyrazić siebie.

Na III roku program wygląda trochę inaczej.

III ROK – 5 semestr

Zadania ogólne

Utrwalanie materiału z I i II roku poprzez rutynowe rozgrzewki (indywidualna praca nad ciałem).

Elementy tańca hiszpańskiego i tanga.

Podstawy tańca modern i tańca jazzowego.

6 semestr

Wybór tematu i muzyki do końcowego zaliczenia komisyjnego.

Praca nad przygotowaniem zaliczenia (czas trwania 20 – 30 minut).

Zajęcia z tańca na III roku w piątym semestrze to jeszcze nauka podstaw tańców charakterystycznych oraz podstaw modern i jazzu. Wybór tej rodzajowości podyktowany jest ich częstym wykorzystywaniem w sztukach współczesnych. Taniec „modern” (terminu tego użyła po raz pierwszy Martha Graham) jest nieustannym odkrywaniem duszy człowieka. Nosi w sobie aspekt twórczy, rozszerza proces tworzenia języka ruchowego, nie ograniczając wykonawców i twórców. Odwołuje się do zdarzeń i przeżyć współczesnego człowieka. Metodyka ruchu M. Graham stosowana jest na całym świecie jako klasyczna metoda szkolenia tańca współczesnego. Jej podstawę stanowi *effort* – wysiłek – pojmowany jako źródło ruchu. Metoda ta polega na współdziałaniu dwu naprzemiennych czynników: *contraction* (skurczenie, sprężenie) i *release* (wydłużenie) ruchu. Stanowią one bazę, pozostawiając technikę modern techniką otwartą. Najważniejszą koncepcją tańca modern jest docenienie niepowtarzalnych wartości osobowości każdej jednostki. Myślę, że w edukacji aktora jest to jeden z ważniejszych etapów nauki tańca, pozwalający wyzwolić emocje, pokazać osobowość dzięki zapoznaniu się z „nowym” i dalekim od schematów ruchem. Forma ta jest środkiem dla wyrażania celu, jakim jest przekazywanie treści bez użycia słów.

Z kolei technika tańca jazzowego rozwija umiejętność szybkiej reakcji i koncentracji w zakresie działań ruchowych, izolacji – wykonywania niezależnych ruchów poszczególnych części ciała i ich koordynacji na wyższym poziomie.

Cały szósty semestr to praca nad przygotowaniem zaliczenia. Przebiega ona różnie w zależności od grupy studentów. Jeśli rok jest mało uzdolniony i nie wykazuje zbytniego zainteresowania tańcem – sztuką, wówczas narzucam własną koncepcję zaliczenia. Jest to zaprezentowanie posiadanych umiejętności w rodzajowości tańca (różne oddzielne numery taneczne). Ideał stanowi pełna współpraca ze studentami: wspólny wybór tematu, muzyki i całej koncepcji zaliczenia.

Powyższa propozycja programu to bardzo duży, uogólniony skrót pracy mojego autorstwa. Liczy ona prawie 270 stron, zawiera dokładny opis ćwiczeń, całe fragmenty etiud tanecznych z licznymi rysunkami i fotografiami.

Mam przyjemność podzielić się moimi spostrzeżeniami i nadzieję, że choć trochę przybliżą one czytelnikom pracę w przedmiocie „taniec” na Wydziale Aktorskim we Wrocławiu.

Wspomnę tylko, że na naszym Wydziale istnieje specjalność pantomimiczno-ruchowa, która obejmuje przedmioty takie, jak: „taniec klasyczny”, „taniec charakterystyczny”, „taniec nowoczesny”, „pantomima”.



JOLANTA GÓRALCZYK

Uwag kilka... pod wpływem jubileuszu

(Szkic autoreferatu*)

Szkola i teatr są tym samym

Jacques Copeau

Na Wydziale Lalkarskim we Wrocławiu pracuję nieprzerwanie od roku 1983, łącząc obowiązki nauczyciela z intensywną pracą zawodową we Wrocławskim Teatrze Lalek. Zważywszy na stopień koniecznego zaangażowania (przez dwie kadencje pełniłam funkcję dziekana Wydziału, a obecnie jestem prodziekanem) oba te zajęcia absorbują mnie niemal całkowicie i bez reszty, co jednak nie oznacza, że nie znajduję czasu na własne projekty artystyczne i naukowe, pobyty w góralskiej chacie w Beskidzie Wyspowym czy (może zbyt rzadko) na chwile spędzane w gronie rodzinnym. Życie zawodowe i prywatne w moim wypadku przypomina system naczyń połączonych, tematów wzajemnie się inspirujących i (mimo nielicznych awarii) jakoś ten system funkcjonuje. Śmiało mogę powiedzieć, że należę do grona wybrańców, którzy robią w życiu to, co lubią. Takie pojęcia, jak czas czy upływ czasu zyskują wówczas nieco inną interpretację, zmieniają swoje znaczenie. Niczym w schulzowskiej teorii czasów równoległych

wiele moich spraw dzieje się równocześnie, lecz jakby z pewnym przesunięciem – dzięki tzw. „bocznym odnogom czasu” życie staje się bardziej intensywne, z miejscem na kontrolę i refleksję. Patrząc z takiej perspektywy na „dzianie się”, zmiany, mody, fascynacje, zyskuje się głębsze spojrzenie, dokładniejsze rozumienie ontologicznego procesu, któremu wszyscy bez wyjątku podlegamy.

Uczę zawodu aktora-lalkarza już 27 lat i na moich oczach zmieniał się teatr lalek, zmieniała się Szkoła. Gdy po raz pierwszy stanęłam na scenie Wrocławskiego Teatru Lalek, zdałam sobie sprawę, że uczestniczę w czymś niezwykle ważnym. Przeczucie, intuicja – bo na pewno jeszcze nie doświadczenie – zapowiadały początek artystycznego wyzwania, ryzykownej eksperymentalnej twórczej pracy. Zagrałam wówczas Pannę Bürstner w *Procesie* Kafki, później było już tylko lepiej i trudniej:

* Mam na myśli przypadający w 2011 r. jubileusz trzydziestolecia pracy artystycznej.

Gyubal Wahazar Witkacego, *Faust* Goethego, *Niedokonania* Kafki, *Ryszard III* Szekspira, *Śmieszny staruszek* Różewicza. Miałam szczęście trafić do Wrocławskiego Teatru Lalek w czasie jego fenomenalnego rozkwitu, w metafizycznym momencie skrzyżowania się dróg wielkich artystów tego teatru.

Doświadczenia z tego okresu posłużyły mi do zdobycia kolejnych kwalifikacji w karierze naukowej na uczelni, niektóre z nich opisałam (jak choćby proces powstawania roli Mefistofelesa w *Fauście* Goethego – przewodnik kwalifikacyjny II stopnia).

Od *Procesu* (1983 r.) do *Śmiesznego staruszka* (2001 r.) – te lata współpracy z Wiesławem Hejno i Jadwigą Mydlarską-Kowal ukształtowały mnie jako aktorkę, moje myślenie o sztuce lalkarskiej, dały olbrzymią satysfakcję i spełnienie artystyczne. Do dziś dzięki uniwersalności języka formy oglądała nas publiczność niemal całej Europy, uczestniczyliśmy w festiwalach teatralnych m.in. w Niemczech, Francji, Szwajcarii, Włoszech, Danii, Finlandii, Czechach, Chorwacji, Rosji, na Ukrainie i Białorusi, występowaliśmy w Nowym Jorku, Filadelfii i Los Angeles. Z *Procesem* F. Kafki zawędrowaliśmy nawet do Santiago de Chile na Festiwal Teatru Narodów. Dziesiątki nagród, tysiące widzów, ponad 20 lat życia na walizkach – w twórczej gorączce, ciągłej gotowości. Wspaniały czas i przeżycia, obrazy zachowane w pamięci: Teatr Miejski w Monachium – owacje na stojąco blisko tysięcznej widowni po spektaklu *Gyubal Wahazar*, rejestracja fragmentów tego przedstawienia w telewizji w Zurychu po entuzjastycznym przyjęciu naszego szwajcarskiego *tournée*, Teatr La MaMa w Nowym Jorku – dreszcz emocji, okrzyk inspicjenta: „The house is open!” i zanurzamy się z widzami w świat B. Schulza (*Ostatnia ucieczka*), a po spektaklu długie rozmowy z publicznością, białe wieczory i noce towa-

rzyszające występom w fińskim Vaasa, narкотyczny zapach Pacyfiku w postkolonialnym teatrze w Iquique w Chile, karabinierzy pod bronią pilnujący tłumu szturmującego drzwi teatru w Santiago przed przedstawieniem *Procesu*, spotkania z Polonią chilijską – tarta z gruszkami, przepis wykaligrafowany ręką 90 letniej byłej ambasadorowej – istny Gombrowicz. Tak, dużo tych zdjęć, obrazów pamięci, Kafka, Witkacy, Goethe, Szekspir, Schulz i plastyka Jadwigi Mydlarskiej-Kowal, lalki, ludzie i nieistniejące odległości, granice państw. Wszędzie jesteśmy w domu, wystarczy kawałek sceny i krzesła dla widzów, nasza „republika marzeń”, kubinowski świat „po tamtej stronie”, schronienie dla wrażliwców i artystów.

W 2001 r. umiera nagle Jadwiga Mydlarska-Kowal, odchodzi wspaniała artystka, która była z nami zawsze, codziennie. Przyjaciół, dobry, mądry człowiek o mrocznej, inspirującej teatr wyobraźni plastycznej. Skończył się ważny etap w naszym życiu i w teatrze, nastąpiła pustka, wyrwa, ból nie do wypełnienia i uśmierzenia. Jeszcze próba reaktywacji – *Ostatnia ucieczka* wg B. Schulza w reż. A. Maksymiaka, aktora naszego teatru. Jedna zmiana dyrekcji teatru, druga... Tak „pisze się” historia...

W kręgu moich zainteresowań twórczych istniał od początku jeszcze inny rodzaj teatru – teatr piosenki. Dużo śpiewałam już w czasie studiów, wygrałam parę konkursów i festiwali, byłam laureatką m. in. Studenckiego Festiwalu Piosenki w Krakowie, Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu, Przeglądu Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu. Zawsze był to mój teatr piosenki, w którym w ciągu trwania jednego utworu starałam się stworzyć osobny świat, przedstawić życie postaci. Piosenka-monolog, forma niezwykle trudna i wymagająca przez swą lapidarność, kondensację

treści i emocji. Synkretyczne znaczenie tekstu i muzyki zawsze stanowi dla mnie wyzwanie warsztatowe i artystyczne. Efektem tych zainteresowań był mój udział w spektaklu *Ósmy krąg* Teatru Polskiego we Wrocławiu w reż. J. Szurmieja. Śpiewałam w nim poezję M. Cwietajewej i A. Achmatowej. Przedstawienie ma bardzo udaną wersję telewizyjną, podobnie jak drugi mój spektakl muzyczny. Tym razem monodram pt. *Kraina pozorna* oparty na poezji Cz. Miłosza i T.S. Eliota wyreżyserowany przez J. Bunscha, ze scenografią J. Mydlarskiej-Kowal, z muzyką R. Kołakowskiego w aranżacji P. Rubika. Spektakl ten został zrealizowany na zamówienie Przeglądu Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu.

Dotychczasowe doświadczenia doprowadziły do najnowszej realizacji. Jest nią monodram *Medea* wg Eurypidesa w adaptacji i reżyserii T. Mana w scenografii E. Farkašovej, z muzyką eksperymentalnego wrocławskiego zespołu „Karbido” M. Otwinowskiego i I. Gawlikowskiego (znanego z wielokrotnie nagradzanego projektu *Stolik Karbido*).

Praca nad godzinnym przedstawieniem, w którym gram sześć ról, była doświadczeniem niezwykle i miała niecodzienny charakter. Początkowo bardziej przypominała program naukowo-badawczy. Powiązanie dramatu i muzyki w kulturze greckiej, traktowanie tekstu jako wiersza melicznego, który zawsze winien być kojarzony z melodią i wyśpiewywany zainteresowało nas do tego stopnia, że przez ponad miesiąc wspólnie z muzykami zajmowaliśmy się studioowaniem kwestii postaci, wydobywając ich własną melodykę ukrytą wewnątrz wiersza, kompozycję muzyczną wynikającą z budowy frazy, intonacji, akcentów i znaków przestankowych. Naszkicowana w ten sposób „prymka” gwarantowała odczytanie sensów, podpowiadała rodzaj emocji, była dla nas odkrytym „kodem kreskowym” życia postaci

zaszyfrowanym w formie wiersza. Zapisana w materiale nutowym stanowiła punkt wyjścia do skomponowania właściwej muzyki przedstawienia. A muzyka odgrywała w nim niebagatelną rolę, podobną do tej, jaką pełniła w inscenizacjach starożytnej Grecji. Interesowała nas rola chóru, rodzaj instrumentów, wykorzystanie kontrapunktu. Nie chodziło przy tym o rekonstrukcję, lecz raczej twórczą inspirację, sposób na dotarcie do istoty dramatu.

W efekcie tej pracy powstała organiczna konstrukcja ról i równie naturalny sposób realizacji tekstu w najzupełniej sformalizowanym przedstawieniu teatralnym, a jednocześnie godzinnym utworze muzycznym. Muzyka wywiedziona ze struktury słowa uruchomiła we mnie rytm scenicznego życia, w które wchodzę od pierwszego dźwięku i które toczy się we mnie w zgodzie z rytmem oddechu i serca, dając poczucie wolności, panowania nad warsztatem i całością przedstawienia. Wspaniałe doznanie jakby kontrolowanego transu, ogromne emocje ujarzmione przez formę, która pozwoliła mi wyartykułować scenicznie psychologiczne i emocjonalne motywacje bohaterów, ich rozumowe argumenty w starciu praw ludzkich i boskich. A wszystko to zamknęło się w scenicznym dialogu granych przeze mnie sześciu postaci zróżnicowanych formalnie (głos, ruch, sposób oświetlenia).

Czyn *Medei*, z punktu widzenia kultury chrześcijańskiej irracjonalny, godny potępienia, w wyniku wnikliwej wiwisekcji docierającej do głębokich warstw psychologicznej i religijnej motywacji, stał się możliwy do zrozumienia, a nawet akceptowalny. Udało się nam oddemonizowanie *Medei*, a takie było nasze założenie od początku pracy. Ryzykowny eksperyment teatralny osiągnął swój cel.

Dla reżysera przedstawienia T. Mana realizacja *Medei* stała się podstawą do napisania

rozprawy doktorskiej, natomiast sam projekt zyskał zainteresowanie Instytutu Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu i już wkrótce rozpoczniemy następny etap pracy nad dramatami Eurypidesa.

Szkoła i teatr są tym samym – pisał J. Copeau. Miejscem, gdzie utopie stają się rzeczywistością, a napięcia podtrzymujące działanie teatralne zyskują formę i poddane zostają próbie. W *teatrze nie ma żadnych reguł, ale żeby w nim pracować, trzeba wierzyć w ich istnienie*. Wszystkie szkoły łączy poszukiwanie metod pozwalających na konkretyzację skutecznych form treningu przy jednoczesnym podejmowaniu eksperymentów twórczych oraz refleksja nad procesem kreacji.

W mojej karierze pedagogicznej prowadziłam i w dalszym ciągu prowadzę zajęcia z przedmiotów zaliczanych do treści podstawowych i kierunkowych w procesie kształcenia adeptów sztuki teatru. Najdłużej, bo od roku 1983, związana jestem z „interpretacją prozy”. Przez wiele lat prowadziłam też „interpretację piosenki”, „technikę i wyrazistość mowy” i „małe formy teatralne”. Obecnie wykładam „interpretację prozy” na I roku studiów, „interpretację wiersza” na II roku, „grę aktorską w planie lalkowym” na III roku oraz „interpretację wiersza i prozy” na specjalizacji „reżyseria teatru lalek” na Wydziale Reżyserii Dramatu w Krakowie (kształcenie we Wrocławiu) i na Podyplomowych Studiach Reżyserii Teatru Dzieci i Młodzieży przy Wydziale Lalkarskim we Wrocławiu. W każdym przypadku moim celem pedagogicznym jest wyposażenie studenta w zakres niezbędnych umiejętności warsztatowych, wiedzy i kompetencji wymaganych od absolwenta wyższej szkoły teatralnej.

Osiągnięcie tego jest możliwe jedynie przy wypracowaniu własnego programu kształcenia. O jego oryginalności decydują zasad-

niczo dwie sprawy. Po pierwsze – umiejętne wykorzystanie znanych metod treningu aktora w swoistym dyskursie z istniejącą rzeczywistością teatralną. Po drugie – próba znalezienia nowych, często wręcz autorskich, form treningu ukierunkowanych na indywidualnego studenta. Tu ogromne znaczenie odgrywa własne doświadczenie artystyczne i pedagogiczne wykładowcy, jego twórczy potencjał oraz zdolności i predyspozycje powierzonej mu grupy studentów. Wynika stąd, że nie może istnieć jeden niezmienny program. Sprawdzający się program zawiera kanon treści kształcenia przy jednoczesnym szerokim otwarciu na eksperyment artystyczny. Już sama decyzja o wyborze tekstu, na którym będziemy realizować nasze zadania warsztatowe może być takim otwarciem. Częste zmiany materiału tekstowego stawiają nowe zadania, co pozwala na naukę poruszania się w obrębie wybranej konwencji, a z drugiej strony przełamywania jej i poszukiwania nowych form wypowiedzi i sposobów rozmowy z widzem. Świadomość istnienia w programie kształcenia tych dwóch obszarów – warsztatowego i eksperymentalnego – jest moim zdaniem podstawowym warunkiem osiągnięcia dobrych wyników w pracy pedagogicznej.

Historię sztuki w ogóle można przedstawić jako dialektyczną ewolucję tworzenia konwencji i walki z nimi: konwencje -> kształtowanie się normy -> ujednolicenie się i rozpowszechnienie normy -> pogwałcenie normy przez wymyślenie normy przeciwstawnej -> wykształcenie się nowej normy itd. – jak pisze P. Pavis. W procesach nauczania i uczenia się ważne jest poznawanie sposobów tworzenia nowych konwencji ponad i poza tymi, których konwencjonalności już się nie odczuwa. Świadomość tej ewolucji otwiera niezmierzone pole dla eksperymentu. Od odwagi, potencjału twórczego nauczyciela

i jego zdolności porozumienia z młodzieżą zależy, jak interesujące i odkrywczе będą to wycieczki w przyszłość teatru, która ma szansę i warunki zaistnieć w teraźniejszości szkoły, bo przecież *szkoła to takie szczególnie miejsce, w którym przeżywa się teraźniejszość przyszłości*, jak pisał Copeau. *Angielskie słowo „teach” – „uczyć” pochodzi od greckiego „taiku” – „znak (we współczesnej angielszczyźnie używa się jeszcze w tym znaczeniu wyrazu „token”). Misją nauczyciela jest zwracanie uwagi na to, czego większość w ogóle nie zauważa. Jest on interpretatorem znaków* – twierdzi S. Moholy-Nagy.

Często zastanawiałam się, jako nauczyciel i dziekan Wydziału, na czym polega tzw. „atrakcyjność zajęć”. Dlaczego studenci szanują lub wręcz uwielbiają jakiegoś wykładowcę, a innego nie, co wyraża się stuprocentową frekwencją na zajęciach i wysokimi ocenami pokazów egzaminacyjnych lub absencją i jedynie poprawną oceną. I jestem przekonana, że właśnie świadomość roli szkoły i pedagoga w procesie ewolucji kultury, związana z nią aktywna postawa otwarta na eksperyment, badania naukowe, poszukiwanie nowych środków wyrazu teatru, ma decydujące znaczenie.

Pamiętam moment w swojej pracy ze studentami, w którym wydawało mi się, że nic innego już zrobić nie można, że tzw. opór materii, mała aktywność młodzieży, nie najlepsze predyspozycje rocznika, jednym słowem różne okoliczności zewnętrzne stały się przyczyną osłabienia mojej własnej inwencji. Powoli zaczęło dochodzić do mojej świadomości uczucie „wypalenia”. Odczuwałam znużenie, a nawet zmęczenie zajęciami i trzeba było zaskakującego zdarzenia, które uświadomiło mi, że przyczyna tego stanu nie pochodzi z zewnątrz, lecz tkwi wewnątrz mnie. Po prostu uległam złudzeniu, że wszystko już wiem.

W tym samym czasie trwały właśnie próby przedstawienia dyplomowego naszych studentów, a jako dziekan Wydziału sprawowałam opiekę nad produkcją i stroną artystyczną spektaklu. Pamiętam, że kosztowało mnie to sporo nerwów. Tym bardziej, że przedstawienie powstawało we współpracy z Akademią Teatralną w Pradze. Dwójka młodych reżyserów, scenograf i dramaturg, dyplomanci DAMU oraz nasi studenci IV roku pod opieką moją i pedagogów z Pragi, postanowili zrealizować na scenie własny scenariusz będący montażem ludowych tekstów i pieśni o wojnie pochodzących z folkloru polskiego, czeskiego i słowackiego. Wybór tematu wzbudził moje wątpliwości, kolejne próby tylko je zwiększały – przecież to już było, skąd u młodych ludzi zamiłowanie do starych klisz? Owszem, śpiewają pięknie, ale czy będzie z tego teatr?

Przełom nastąpił na dwa tygodnie przed premierą, kiedy po dłuższej przerwie pojawiłam się na próbie. Nieoczekiwanie wszystko „zagrało”, a ja nie mogłam się oprzeć uczuciu zdziwienia. Moje obawy okazały się niepotrzebne, uwagi nieuzasadnione. W dodatku takie ujęcie tematu wojny wcale nie okazało się powielaniem starych klisz, lecz niezwykle świeżym spojrzeniem na aktualne konflikty wstrząsające światem, co dodatkowo uwydatniły dziejące się właśnie zdarzenia w Czeczenii i byłej Jugosławii. W rozmowach z reżyserami, w trakcie których ostrożnie kwestionowałam ich wybory, a oni zdecydowanie bronili swojego stanowiska, racja nie była po mojej stronie.

Od tego momentu z radością obserwowałam, jak realizuje się scenicznie konsekwentne myślenie młodych artystów. Byłam im wdzięczna za to, że przywrócili mi uczucie zdziwienia.

Premiera *Masakry* (2003 r.) okazała się wielkim sukcesem. Spektakl prezentowano we Wrocławiu i w szkolnym Teatrze DISK

w Pradze. Był wielokrotnie nagradzany na festiwalach teatralnych, m. in. w Belgradzie i Zagrzebiu. Reżyserzy przedstawienia Ľ. Trpišovský i M. Kukučka wyrobili sobie później wysoką markę w Europie jako grupa SKUTR. Obaj są adiunktami w praskiej DAMU, a scenograf J. Polivka współpracuje z wieloma polskimi teatrami. Nie muszę dodawać, że pozostajemy w przyjaźni.

Moje osobiste „zderzenie” z *Masakra* pamiętam do dziś. Staram się nie dopuszczać do siebie świadomości, że już nic mnie nie zadziwi. Lubię być zaskakiwana i młodzież to czuje. Wie, że egzekwuję i wymagam warsztatu, celowości działań, logiki wypowiedzi, lecz jednocześnie oczekuję indywidualnych, twórczych interpretacji i rozwiązań.

Początki nauki zawodu pozostawiają trwałe ślady. Każdy student przyswaja sobie określone zachowania sceniczne, etykę zawodową i wszystko to kształtuje jego artystyczną przyszłość. Okres studiów jest czasem selekcji i krystalizacji umiejętności i zainteresowań, któremu towarzyszy ciągle troska pedagogów o zachowanie tego, co stanowi istotę wyjściowego potencjału. *Selekcjonować, ale nie dławić* – przestrzega E. Barba.

Cel sytuacji pedagogicznej to nie „ostatni krzyk”, lecz raczej „krzyk pierwszy” – pisze Copeau. Celem studiowania jest zatem znalezienie swojej metody na zdobywanie wiedzy, a nie tylko zdobycie jej tu i teraz. Rolą nauczyciela natomiast jest wyposażenie studenta w umiejętność samodzielnej pracy w poszukiwaniach indywidualnego procesu twórczego.

Teatr istniejący stanowi zapowiedź możliwego teatru przyszłości, ale jeżeli zmiana i mutacja w mikrospołeczeństwach teatralnych uległy również instytucjonalizacji, to szkoły istnieją po to, aby odnowić teatr i poszerzyć perspektywę przyszłego teatru

– mówi Fabrizio Cruciani. I dodaje: *Szkoła istnieje po to, by dostarczyć warunków dla doświadczeń twórczych – jako miejsce pracy teatru, jako kultura, jako długotrwała możliwość, tak jak Laboratoria, Studia czy Szkoły Mistrzów z początków XX wieku.* Nie należy o tym zapominać szczególnie dzisiaj, w dobie instytucjonalizacji szkoły. Kolejne ustawy o szkolnictwie artystycznym, będące niezaprzeczną zdobyczą w procesie nobilitacji kształcenia artystów, nie mogą uśpić w nas – mikrospołeczeństwach akademickich – pierwotnego imperatywu charakteryzującego działania prekursorów pedagogiki teatralnej. W idealnym modelu współistnienia szkoły i teatru cechą podstawową była i jest możliwość przenoszenia doświadczeń oraz wzajemna, twórcza inspiracja. Dzieje się tak zazwyczaj, gdy nauczyciele są aktorami lub reżyserami, studenci obserwują próby w teatrze, śledzą dokonania sceniczne swoich pedagogów, na temat powstałych tu przedstawień piszą prace magisterskie, a najzdolniejsi z nich zasilają zespół aktorski i kadrę uczelni, nauczyciele zaś w oparciu o własne doświadczenia artystyczne zdobywają kolejne stopnie naukowe. Praktyka teatralna wykorzystana zostaje na zajęciach szkolnych, doświadczenia z uczelni materializują się na scenie teatru, a wszystko to odbywa się pod krytycznym okiem młodzieży w nieustannej, twórczej konfrontacji. Jednocześnie obie instytucje pozostające w symbiozie zachowują swą autonomię i nie grozi to jałowym odtworzeniem dawnego systemu „studiów” czy też usankcjonowaniem na wpół profesjonalnych kursów aktorstwa podporządkowanych teatrom.

Taki prawie idealny model udało się stworzyć we Wrocławiu. Przez ponad dwadzieścia lat działania teatru i szkoły obie instytucje szły zgodnie w jednym kierunku. Nikomu nie przyszło do głowy, by podważać ich celowość (bo przecież, jak powiedział Jacques Copeau:

Szkola i teatr są tym samym), aż do teraz, gdy od urzędnika odpowiadającego za kulturę w mieście usłyszałam kategoryczne: *Teatr to teatr, a szkoła to szkoła*.

Pisząc o swoich osiągnięciach w kształceniu kadr artystycznych myślę o konkretnych ludziach, o swoich studentach, których pamiętam niemal wszystkich – ich twarze, imiona, czasem nazwiska. Przez 27 lat około 18 osób rocznie kończyło Szkołę. Każdemu z nich poświęcałam wiele czasu, obserwowałam, jak z roku na rok stają się dojrzałsi, sprawniejsi warsztatowo, coraz bardziej gotowi do wejścia w zawód aktora. Śledząc ich losy po ukończeniu studiów wiem, że bywało różnie. Jedni poradzili sobie świetnie, inni nieco gorzej, a kilkoro zrezygnowało w ogóle z uprawiania zawodu. Jednak zdecydowana

większość absolwentów pracuje w teatrach całej Polski i nie ukrywam, że to wielka radość i satysfakcja spotykać ich, widzieć, jakie odnoszą sukcesy, słyszeć opinie dyrektorów scen o wysokim poziomie kształcenia na Wydziale Lalkarskim we Wrocławiu. Doświadczyłam tego uczucia wielokrotnie, podczas licznych wyjazdów na festiwale i premiery. Prawie w każdym teatrze lalek pracują moi byli studenci, którzy często witają mnie jako „swoją panią profesor,” z szacunkiem wspominają okres studiów i swoich pedagogów. Bo przecież, jak pisał E. Barba: *To pierwszy dzień naszej pracy decyduje o znaczeniu całej naszej drogi*.

Powyższy tekst jest fragmentem autoreferatu dołączonego do dokumentacji w postępowaniu o nadanie tytułu profesorskiego.



Pięć lat krakowskiej specjalizacji...

ALEKSANDER MAKSYMIAK

Po zakończeniu rekrutacji we wrześniu 2006 roku na I rok studiów na specjalizacji reżyseria teatru lalek we wrocławskim oddziale PWST przyjęto trzech kandydatów. Podczas inauguracji nowego roku akademickiego 2010/11 dziekan Wydziału Reżyserii Dramatu w Krakowie prof. Jacek Orłowski wręczył pierwsze dyplomy absolwentom tej specjalizacji. Byli to Dorota Bielska (dyplom z wyróżnieniem), Michał Derlatka i Radosław Kasiukiewicz. Równocześnie z nimi teatralną edukację ukończyli studenci scenografii przy Architekturze Wnętrz i Wzornictwa ASP we Wrocławiu: Paulina Drąg, Mateusz Mirowski oraz Beata Tomczyk. Fakt ten może skłaniać do refleksji i próby podsumowania pięcioletniego istnienia specjalizacji reżyseria teatru lalek we Wrocławiu.

To okres zbyt skromny do formułowania ostatecznych wniosków czy też budowania generalnych hipotez dotyczących przyszłości kształcenia reżyserów lalkarzy, ale na tym etapie można już dokonać pewnych spostrze-

żeń dotyczących specyfiki nauczania przyszłych adeptów reżyserii.

Kształcenie reżyserów lalkarzy należy umieścić w nieco szerszym kontekście. Jest ono w sposób oczywisty związane z teatrem dzisiejszym, rolą uczelni i jej miejscem we współokreślaniu perspektyw rozwoju instytucji artystycznych, dla których kształci się absolwentów. Osobnym zagadnieniem jest ogólnie przyjęte spostrzeganie teatru lalek jako teatru metafory, symbolu czy też teatru plastycznego. To z kolei stawia pytanie o rolę scenografa w tego rodzaju teatrze. Czy można prawidłowo kształcić reżysera lalkarza bez kontaktu z plastyką? Teatr, w którym obraz plastyczny ma rangę słowa, który kształtuje się w wyniku ścisłej współpracy reżysera ze scenografem, niejako zmusza do zapewnienia studentom twórczego kontaktu reżysera i scenografa podczas nauki. Ma to istotny wpływ na wybór metod kształcenia i programu nauczania. Stąd też pojawiła się idea kształcenia integracyjnego reżyserów i scenografów.

Nie chodzi tu o podkreślenie wyjątkowości reżyserii teatru lalek, ale o zwrócenie uwagi na pewną odrębność tego teatru i dominującego w nim „tworzywa”.

U podstaw procesu kształcenia zarówno reżysera, jak i scenografa powinna leżeć fundamentalna świadomość odrębnej koncepcji tego teatru co do środków wyrazu w komunikacji z widzem, zarówno w sferze mentalnej, jak i artystycznej. Naturalnie, nie można ignorować zagadnienia obecności ludzkiego podmiotu w teatrze lalek. Jego obecność stwarza specyficzny dwoisty świat, ludzi i materii, w którym materia (lalka) stale walczy o swą podmiotowość.

Dzieje teatru lalek są rzeczywiście dziejami zmagania o autonomię lalki jako przedmiotu w stosunku do ludzkiego podmiotu, dążenia do równoprawnych stosunków między człowiekiem a przedmiotem. Uznaniu obecności człowieka w strukturach spektaklu powinno towarzyszyć uznanie obecności lalki na tych samych prawach.

Wizerunek współczesnego teatru lalek, jego charakterystyczna interdyscyplinarność i posługiwanie się różnymi środkami wyrazu w obrębie jednego widowiska, mógłby skłaniać do kształcenia reżysera *totalnego*. Według mnie nie ma takiej potrzeby. Należy raczej zadbać o to, by zachować odrębność języka teatru posługującego się oryginalnym *instrumentum*, jakim jest ożywiona plastyka. Do najistotniejszych elementów należy, nie bójmy się tego słowa, lalka teatralna. Pozwolę sobie przytoczyć pogląd znakomitego znawcy przedmiotu – prof. Henryka Jurkowskiego: *Lalkę coraz częściej pozbawia się jej podmiotowego znaczenia w spektaklu, degradując ją do funkcji przedmiotu, odzierając ją z tajemnicy, siły symbolu i metafory lub rezygnując z niej zupełnie (...). Nasz teatralny świat w sensie duchowym staje się w tym momencie wyraźnie uboższy.*

Czy tak spektakularne traktowanie lalki jest zagrożeniem dla postrzegania teatru lalek, czy też nie? Czy w dobie pełnej swobody wypowiedzi artystycznej i interdyscyplinarności teatru jest to problem, czy tylko przejaw niereformowalności tradycjonalistów? Dla szeroko pojmowanego teatru nie jest, ale dla teatru lalek (jako koncepcji teatru) owszem. To spostrzeżenie poddaję pod rozwałkę przyszłym adeptom reżyserii teatru lalek.

Program nauczania na naszej specjalizacji ewoluuje. Praktyka wymusza pewne korekty. Staramy się sprostać wymogom i oczekiwaniom współczesnego teatru lalek. Jednym z najistotniejszych elementów nauczania jest niewątpliwie wspólne kształcenie, w ramach którego powstają wspólne spektakle.

Szczęśliwie dla PWST udało się pozyskać od Gminy Wrocław wsparcie finansowe realizacji projektów reżyserskich w ramach kształcenia integracyjnego. Rozwijająca się od kilku lat współpraca wrocławskich uczelni artystycznych (Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej i Akademii Sztuk Pięknych oraz Akademii Muzycznej) przynosi bardzo pomyślne rezultaty. W minionym roku akademickim zrealizowano w ramach dydaktyki dziewięć przedstawień, w tym trzy dla najmłodszej widowni, trzy dla dzieci starszych i młodzieży oraz trzy dla dorosłej widowni. Do tej pory na specjalizacji reżyseria teatru lalek zrealizowano trzydzieści pięć spektakli. W ramach kształcenia dodatkowego odbyły się warsztaty twórcze dla studentów reżyserii oraz scenografii. Dwukrotnie gościliśmy na warsztatach prof. Henryka Jurkowskiego oraz Adama Kiliana i Leszka Mądzika. Nasi studenci zdołali zaznaczyć swą aktywność artystyczną poza murami Uczelni, biorąc udział w różnych wydarzeniach kulturalnych na terenie miasta Wrocławia oraz Dolnego Śląska. Inną formą poszerzania umiejętności

ści i wiedzy jest uczestnictwo w festiwalach i przeglądach teatralnych. Do tej pory nasi studenci prezentowali swe prace reżyserskie na takich festiwalach, jak: Ogólnopolski Festiwal Teatrów Lalek w Opolu, Międzynarodowy Festiwal Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku-Białej, Festiwal Kon-Teksty w Poznaniu, Międzynarodowy Festiwal Szkół Lalkarskich w Białymstoku, Międzynarodowy Festiwal Teatru Lalek „Katowice Dzieciom”, Międzynarodowy Festiwal Działań Teatralnych i Plastycznych „Zdarzenia” w Tczewie oraz Ogólnopolski Festiwal Teatru Jednego Aktora.

Odnotaliśmy również pewne sukcesy. Małgorzata Kazińska jest laureatką pierwszej nagrody za reżyserię monodramu *Jak początek umierania* Katarzyny Nosowskiej na festiwalu w Tczewie oraz nagrody prof. Janusza Deglera na OFTJA we Wrocławiu. Spektakl *Księżniczka na ziarnku grochu* wg Hansa Christiana Andersena w reżyserii Pawła Pawlika wziął udział w IX Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Lalek „Katowice Dzieciom”. Michał Derlatka uczestniczył w międzynarodowym projekcie CUBUS organizowanym przez trzy artystyczne uczelnie z Pragi, Bratysławy i Wrocławia.

W ramach programu Erasmus nasi studenci studiowali w szkołach teatralnych Pragi i Barcelony. My gościliśmy studenta III roku Reżyserii Dramatu z Brna Petera Maška. Zrealizował w Polsce spektakl *Łagodna* wg Fiodora Dostojewskiego, prezentowany na Międzynarodowych Spotkaniach Szkół Teatralnych Wydziałów Lalkarskich we Wrocławiu.

Naszym absolwentom życzę wielu sukcesów, a one, jak wiadomo, zawsze są w drodze.

DOROTA BIELSKA

Inspiracja, stymulacja, wiara – czyli rzecz o nauczaniu reżyserii

Jak uczyć sztuki, którą trudno zdefiniować i określić? Której przez wiele wieków w ogóle nie było w słownikach, choć Teatr znamy od początków historii kultury. Czym jest reżyseria?

Reżyseria jest momentem zatrzymania świata. Człowiek-reżyser (reżyserka) funkcjonuje w świecie. Je, pije, czyta, rozmawia – żyje normalnie. I nagle stop. Zdarza się coś. Coś, wydawałoby się, zupełnie banalnego, nad czym normalnie przechodzi się dalej. Na przykład: kolor na skrzydle ćmy przysypiającej na brudnym oknie. Człowiek-reżyser (reżyserka) zatrzymuje świat w tym momencie. W momencie zwyczajnego widzenia. I ten kolor na tej brudnej szybie zaczyna się rozrastać jak embrion. Zasiane ziarno, idea, kiełkuje. Wściekle się rozrasta, nabiera rozmachu, szaleje. Chce żyć. Małe skrzydło motyla nocnego przestaje być tym, czym jest, staje się obsesją. Reżyser (reżyserka) już się nie uspokoi, jest od tej chwili jest brzemienny (brzemienna) ideą. Musi ją nieść w swym umyśle i działaniach, zapładniać nią innych, nadać jej formę, ofiarować jej odbiorców. Dopóki nie usłyszysz z kulis pierwszych braw poporodowych, wic się będzie w jej niewoli.

Najpierw więc myśli. Myśli godzinami, nic nie robiąc gapi się przed siebie, w niebo, w sufit czy w szybę, którą w międzyczasie ktoś nieuważnie umył. Gapi się i myśli. Wymyśla. Pozwala krążyć słowom i obrazom wewnętrznym.

Potem, gdy dość już ma siebie, zaczyna szukać u innych. Być może czyta, szuka w internecie, w bibliotekach. Obrazy, muzyka, wywiady, podobne kolory skrzydeł na podobnych brudnych szybach – bo podobno w sztuce wszystko już było. Dużo informacji, potok informacji. Po drodze małe załamanie, że idea wcale nie jest tak oryginalna. Potem kolejne objawienie, bo jednak w tym odcieniu nikt jeszcze tego skrzydła nie odmalował.

Potem tekst. Długie godziny formowania słów. Swoich bądź cudzych. Słowa przekładające się na obrazy. Wciąż wszystko jeszcze w odosobnieniu, w zaciszu brzemiennego umysłu.

Potem przychodzi moment na rozmowę ze scenografem (scenografką) i kompozytorem (kompozytorką). Teraz należy swoją ideę zaszcześcić w umyśle innych. Wymiana myśli, spostrzeżeń, długie godziny spędzane przy wartko płynących strumieniach gorącej herbaty. Czasem należy ją wzmocnić, by praca była bardziej efektywna.

Kiedy wszystko dogadane, „dodyskutowane”, rozpoczęte – reżyser (reżyserka) musi powołuteńku zacząć naciskać. Najpierw uprzejme, niewinne telefony, na zupełnie inny temat, i przy okazji, od niechcenia zadawane pytanie: „jak tam projekty?”. Potem telefony coraz bardziej na temat i coraz bardziej wyraźne wywieranie presji. Potem kilka awantur i obietnice rzucane na wiatr, że już nigdy w życiu z tą (tym) scenografką

(scenografem) nie będzie pracować. W końcu projekty, na ostatnią chwilę, tuż przed odbiorem, gotowe. I nareszcie można rozpocząć... maraton w pracowniach.

Materiałów wymarzonych, omówionych, „dodyskutowanych” przy przelanych litrach herbaty nie da się kupić nigdzie. Nie da się wybudować, nie da się uszyć. Nie można zrobić. Kolejne więc, wielogodzinne rozmowy, kiedy reżyser (reżyserka) już tylko nadzoruje nadzorującą (nadzorującego) pracownię scenografkę (scenografa). Pojawiają się pierwsze poważne kompromisy oddalające idę skrzydła motyla od absolutu. Nie ma wyjścia: zamiast jedwabiu – podszewki, zamiast szkła – pleksi, zamiast sztuki – sztuczki. Pracownie pracują, a reżyser (reżyserka) w międzyczasie biegnie na pierwszą próbę.

Z różnych stron miasta, z różnymi oczekiwaniami, w różnych nastrojach nadciągają aktorzy. Pierwsze spotkanie pełne jest napięcia i niewiadomego, pełne wspólnych oczekiwań i podniecenia. Pierwsza próba czytana, pierwsza opowieść o idei. To właśnie teraz należy tych ludzi, wokół siebie zgromadzonych, zarazić. Rozkochać w sobie, pociągnąć za sobą, porwać. Teraz albo nigdy. Reżyser (reżyserka) kreuje świat, roztacza wizję, maluje wyobrażenia. Teraz mówi, jakie to odkrywcze i jakie istotne. Teraz aktorzy (po raz kolejny w życiu) muszą uwierzyć w powagę sprawy. Oddać się jej całkowicie, pozwolić sobą zawładnąć. Niestety, oprócz wzniesień ponad rzeczywistość, są również takie drobiazgi jak to, że koleżanka A dostała „lepszą” rolę od koleżanki B, a kolega C, który akurat zjadł kebaba czosnkowego ma grać scenę miłosną z koleżanką D, która go nie znosi. Reżyser (reżyserka) nie zważa na to, ani na to, że kolega E całą próbę esemesuje z kimś (prawdopodobnie nie na temat idei). Reżyser (reżyserka) ma misję i tą misją zarazi tych tu ludzi i wzniosą się oni

dzięki jego (jej) sile ponad podziały alfabetyczne. I wznoszą się (inaczej niech niebiosy mają widzów w swej opiece). Wznoszą się i wychodzą z próby zapłodnieni nadzieją, ciekawością i wiarą. Jak się jej (jemu) udało tego dokonać? Na to różne sposoby i każdy (każda) reżyser (reżyserka) opowie o nich inne rzeczy. Urok osobisty, piękno języka, oryginalność, charyzma, moc, szaleństwo. Różne przejawy tego czegoś, co pozwala porwać ludzi za swoją ideą i wmówić im na dalszym etapie, że to dla nich najważniejsza rzecz na świecie – tu i teraz, przed premierą.

Pracownie pracują, kompozytor (kompozytorka) komponuje. Wszyscy się na wszystkich coraz bardziej denerwują, a reżyser (reżyserka) kocha. Kocha aktorów, którzy nie znają tekstu, choć już dawno mieli znać, którzy nie przychodzą na próby na czas, którzy te próby odwołują, bo córkę musieli odebrać ze szkoły, a żona chora albo przedłużyły im się zdjęcia do reklamy płatków owsianych. Kocha pracownię, w których nikogo nie można zastać w godzinach pracy, bo akurat wszyscy omawiają kwestie aktualnych wyborów parlamentarnych, w palarni i bufecie. Kocha kompozytora (kompozytorkę), który (która) akurat jedzie na dwa tygodnie na „dżoba” do Holandii, ale zdąży zrobić wszystko na czas tak jak obiecał (obiecała) przecież. Kocha scenografkę (scenografa), która (który) aktualnie przeżywa załamanie nerwowe, ponieważ kostiumy tworzone przez pracownię nie przypominają nawet kiepskiej czarno-białej kserokopii projektów.

Reżyser (reżyserka) kocha, bo inaczej nie dojdzie do premiery. A to jest celem nadrzędnym, najważniejszym. Miłość reżyserska jest cierpliwa, łaskawa, nie zazdrości, nie szuka poklasku, nie unosi się pychą; nie unosi się gniewem, nie pamięta złego, wszystko znosi, wszystkiemu wierzy, we wszystkim pokłada

nadzieję, wszystko przetrzyma. Bo gdyby reżyser miłości nie miał...

Premiera już tuż-tuż, aktorzy już zaangażowani na całego, a tu trach – żałoba narodowa. Siła wyższa, nikt nie dyskutuje. Przez tydzień teatr nie może pracować. Nie może wystawiać przedstawień. Więc należy przeorganizować wszystko i miast grać – próbować, co się da. Zaczynają się przesunięcia, zmiany sal, przenoszenie scenografii, która w międzyczasie okazała się o 7 cm za wysoka i żadną miarą nie zmieści się w zaplanowanym miejscu sceny. Trzeba zupełnie przearanżować przestrzeń sceniczną, ponieważ już za późno na przebudowywanie kilkumetrowej konstrukcji. Niestety, w tym tygodniu nie ma szans na ciągłość prób na scenie, więc zmiany dezorganizujące już niemal gotową ramę przedstawienia muszą poczekać. Próbuje się zatem inne ważne rzeczy, pamiętając wciąż, że na scenie będzie to jednak zupełnie inaczej wyglądało. Zrobi się to potem. Jak wiele innych rzeczy.

Aktorzy mierzą się ze sobą, ze swoimi rolami, reżyser (reżyserka) kocha, więc po raz 785 poprawi akcent w wyrazie „wylądowaliśmy”, w międzyczasie podpisując papiery odesłane z ZAIKS-u, które koniecznie należy podpisać właśnie w tej minucie. Osiem godzin dziennie w pełnej gotowości, skupieniu i uwadze nawet na chwilę nie dając umysłowi odpocząć, patrzy na scenę, gdzie aktorzy maleńkimi kroczkami zbliżają się do idei śmy na brudnym oknie. Pomiędzy próbami nie ma czasu na przerwy, należy spotkać się z prasą, umówić z kierownikiem technicznym w sprawie nie przesuwających się wciąż drzwi przesuwanych, towarzyszyć kompozytorowi w studiu nagrań, by wybrać odpowiednie brzmienie saksofonu (saksofonista ma tylko 40 minut, więc nie można się spóźnić), a jeśli się zdąży, podczas tych wydłużających się jak guma kilku godzin pomiędzy próbami – omó-

wić jeszcze spektakl z ekipą od oświetlenia, bo oni mają od jutra 3 dni urlopu i potem dopiero tuż przed próbami generalnymi będą dostępni.

Reżyser (reżyserka) wciąż kocha, ale powoli zaczyna zmieniać się z „beztresowo” wychowującego rodzica w miłującego dobrą spartańską szkołę belfra. Reżyser (reżyserka) zaczyna wrzeszczeć. Nagle. Na wszystkich.

Na pracownię, która na jutro skończy obiecane formy i nie ma innej opcji. Na kompozytora (kompozytorkę), który (która) będzie jutro na próbie całe 8 godzin, a na pojutrze przygotuje gotowe kawalki do „przepróbowania”. Na dział promocji, który przestanie zapraszać dziennikarzy podczas prób, by nie tracić cennego czasu, jaki pozostał do premiery. Na aktorkę, która z niezrozumiałych powodów po raz 786 popełniła błąd w tym samym wyrazie. Na resztę aktorów..., którzy *nota bene* również aktualnie wrzeszczą: na pracownię, bo kostiumy nie leżą, na kolegów, bo mylą im kwestie, na kompozytora (kompozytorkę), bo nie rozumie, że muzyka w tym miejscu utrudnia wypowiedzenie monologu i na reżysera (reżyserkę), bo się ciągle wszystkiego czepia, ciągle wprowadza zmiany i nie docenia wielkiego oddania, jakie aktor (aktorka) na próbach prezentuje. Ale na reżyserów wrzeszczy się w garderobie, pomiędzy próbami, za plecami.

Przychodzi dzień premiery. Reżyser (reżyserka) wie, że nic nie jest gotowe, że całe to przedstawienie jest jednym wielkim kompromisem, że potrzebuje jeszcze co najmniej tygodnia, żeby się wszystko ułożyło, dograło, żeby można było dopieścić. Niestety, premiera jest dziś. Zaraz. Stoi w kulisie albo siedzi w palarni. Niektórzy oglądają swoje premiery, inni nie są w stanie.

Rozlega się burza oklasków (na premierze oklaski są zawsze gromkie, niezależnie od poziomu zbliżenia sztuki do ideału). Reżyser

(reżyserka) zostaje wywołany (wywołana) do ukłonów. I staje przed widzami. I ma ochotę wrzeszczeć teraz naprawdę głośno, że ta cma na oknie kiedyś tam, dawno temu, pewnego 17 października, w pokoju na brudnej szybie była piękna i że wszystko, co ona (on) sobie wymyśliła (wymyślił) było wspaniałe, pełne uniesienia i dobrego stylu, a to, co teraz przed chwilą widzowie widzieli nawet się nie umywa do idei... i ma ochotę wyć i przeproszać, że w ogóle kiedykolwiek miała (miał) nadzieję, że tamto zatrzymanie świata da się przenieść na scenę, że w ogóle kiedykolwiek brała (brał) się za reżyserowanie... Zamiast tego reżyser (reżyserka) oddaje publiczności triumfalny ukłon i z wielkim, wspaniale wyreżyserowanym uśmiechem stoi w światłach reflektorów (które według ustaleń nie miały być wypalone jak na plaży, ale oświetleniowiec nie lubi niedoświetlonych ukłonów) i dziękuje wszystkim swoim wspaniałym współpracownikom, że sukces, ten ich wielki wspólny sukces, mógł się odbyć. I paradoksalnie dziękuje naprawdę.

Potem idzie pić. Czasem na wielkiej fecie popremierowej, a czasem w samotności, w pokoju hotelowym teatru, w którym spędził (spędziła) ostatnie dwa, trzy miesiące. Pije, żeby nie pamiętać, że reżyseruje.

Następnego dnia ukazują się recenzje. Ktoś, kto bywa teatralnym widzem zawodowo, bywa również nieprzejednanym wrogiem teatru. Recenzent, wykształcony cynicznym akademickim wykształceniem, umie świetnie przelewać na papier swoje wnioski i konkluzje dotyczące obejrzanego dopiero co przedstawienia. Zrównuje z ziemią, spychaczem elokwencji, ostatnie resztki idei z umysłu reżysera (reżyserki). Obnaża boleśnie wszystkie niedociągnięcia (jest bowiem na nie bardzo czujny podczas prezentacji). Jedną wyrazistą czerwoną krechę skreśla godziny pracy, nadzieje i poświęcenia wielu osób. Na końcu lakonicz-

nie chwali jakieś drobiazgi, które w wielkim zalewie kiczu wspaniałomyślnie zauważył. Robi przy tym wiele odnośników i prezentuje swoją szeroką wiedzę oraz zdolność kojarzenia jednej sztuki z inną, na przestrzeni epok. Praca recenzenta jest obiektywna, rzetelna i bezkompromisowa. Praca reżysera opiera się na subiektywizmie i kompromisach. Ten pierwszy zawsze zadowolony jest z efektu swej pracy, ten drugi raczej nie bywa.

To, co zostało z idei wchodzi do repertuaru i jest grywane czasem. Koniec.

Teraz reżyser (reżyserka) musi odchorować swoje, najlepiej kopiąc ogródek sąsiadki albo wybierając się na wycieczkę po górach, podczas której zauważa babuleńkę w czarnej sukience prowadzącą rozklekotany rower pod wysoką górę. I ten obraz zamienia się w nie dającą jej (jemu) spokoju ideę, która w sposób nie znoszący sprzeciwu zaczyna panoszyć się w jej (jego) umyśle, od tej chwili jest brzemienista (brzemienisty) ideą. Dopóki nie usłyszy z kulis pierwszych braw poporodowych, musi nosić ideę w swym umyśle i działaniach...

Tak, mniej więcej, wygląda proces reżyserskiej pracy twórczej. Szkoła teatralna ma natomiast do takiej pracy jednostkę przygotować. Czy jest to możliwe? Reżyser to człowiek, który musi posiadać niesamowite predyspozycje charakterologiczne, musi być otwartym na świat artystą z wrażliwością dziecka i despotą z siłą dowódcy legionów. Musi być obserwatorem i mieć wyczuloną intuicję, wiedzę psychologiczną i socjologiczną, musi być negocjatorem, mediatorem, dyktatorem. Co dopiero człowiek, który chce drugiego człowieka reżyserii nauczać... Każdy zespół ludzki jest inny, każda materia przedstawienia jest różna. Każda praca jest inna i każdy reżyser jest inny. Czego zatem może nauczyć szkoła teatralna?

Najważniejszą lekcję reżyserii odebrałam na początku studiów. Pedagog powiedział do nas – studentów reżyserii pierwszego roku: „Nie wolno wam zmienić nic w tekście, za który się bierzemy. To klasyka, musicie się z nią zmierzyć”. Wzięłam sobie do serca ten zakaz. Zrobiłam analizę tekstu i przeprowadziłam pracę z aktorem dokładnie według zaleceń. Potem pokazałam swoją scenę, a wraz ze mną dwaj moi koledzy. Ja posłuchałam wszystkiego, czego dowiedziałam się na zajęciach, oni zrobili z tekstem co chcieli, metodą *cut and paste*. Wprowadzili wiele zmian i całkowicie odeszli od klasyczności klasyki. Ich sceny zostały ocenione pozytywnie – moja zbesztana. I miał profesor rację. Moja scena była kiepska, bo... wcale nie była moja. Była marną próbą imitacji, uczynionej w najlepszej wierze. Moi koledzy stanęli za sobą, za swoją cimą i wygrali, ja starałam się sprostac oczekiwaniom i poniosłam klęskę. I to najistotniejsza rzecz, jakiej dowiedziałam się podczas tych studiów. Reżyseria (choć pełna ludzi wokół) to samotna, wyboista, ciężka droga. Niosąca wiele satysfakcji, ale i wiele smutku, niepewności i niepokoju. Ma sens tylko wtedy, kiedy suma poniesionych kompromisów nie przewyższa radości i poczucia spełnienia jakiegoś niedookreślonego wewnętrznego obowiązku wobec siebie i świata. Łatwo jest się zagubić w wielkiej maszynie teatralnej, łatwo zwątpić i się poddać. Trudniej ideę unieść.

Z tą wiedzą studiowałam kierunek reżyserii już zawsze wierna swojej cимie na szybko. I miałam szczęście, bo trafiłam na ludzi, którzy świetnie to rozumieli. Nie starali się lepić mnie na swoją modłę, wmawiać mi, że cima w istocie była jaszczurką, ale inspirowali, stymulowali i wierzyli. Wierzyli we mnie, że jestem warta ich wysiłku i państwowych pieniędzy. I na każdym kroku tę wiarę mi okazywali, kiedy pełna byłam zwątpienia i bliska załamaniu. Inspirowali, opowiadając o swojej

pracy twórczej, o swoich zmaganiach, niepewnościach, sukcesach i porażkach. Każdy z nich ma inną drogę, metody pracy, doświadczenia, ale łączy ich pasja. I właśnie spotkania z ludźmi pełnymi namietności i chętnie o niej opowiadającymi to najlepsze, co może spotkać adepta reżyserii. Czasem jedna anegdota z życia pedagoga bywa pomocna bardziej niż tomy podręczników.

A stymulacja? Niekończące się zadania, których nie sposób zrealizować na czas i mnóstwo, mnóstwo pytań. Reżyser musi sypać odpowiedziami jak z rękawa. To chyba czynność, jaką wykonuje najczęściej – odpowiada na pytania. Pytania aktorów o role, czasem o zupełnie, wydawałoby się, nieistotne aspekty postaci, o których wcześniej nie pomyślał, pytania scenografa, kompozytora, pracowni, techniki, oświetleniowca, akustyka, administracji, strażaka, działu promocji, dyrektora teatru, dziennikarzy. Każdy ma mnóstwo pytań do reżysera. A reżyser wcale nie zawsze wie, jak na nie odpowiedzieć. Tyle, że nie wolno mu nie wiedzieć. Może czasem, bardzo rzadko, krzyknąć: Ja nie wiem, jak spuentować tę scenę!”. Może czasem poprosić o przerwę, gdy sprawy urzędniczo-techniczne przeciążają jego umysł. Ale nie powinien tego nadużywać. Reżyser wie. To jest pewnik. Dlatego na studiach reżyserii wszyscy ciągle o wszystko pytają i wątpią. Bywa to strasznie frustrujące, bywa, że student czuje się kompletnie niezrozumiany i niedoceniany, ale zwykle w finale przynosi efekty. Jeżeli tylko pamięta się przez cały czas o specyficznym oryginalnym odcieniu skrzydła cимy na brudnej szybko 17 października...

BOŻENA KLIMCZAK

Specyfika metod pracy ze studentami szkół artystycznych, uniwersalność tematyki i formy realizacji współczesnej literatury europejskiej oraz integralność działań performatywnych w kontekście europejskich szkół artystycznych

Realizacja projektu badawczego nr DzSt/PB/2011/17

Od 2001 roku we Wrocławiu funkcjonuje program współpracy między uczelniami artystycznymi – PWST im. L. Solskiego w Krakowie (Filia we Wrocławiu), Akademią Muzyczną im. K. Lipińskiego, Akademią Sztuk Pięknych im. E. Gepperta. W ramach tej współpracy zarówno na Wydziale Aktorskim, jak i na Wydziale Lalkarskim powstają interesujące spektakle małych form teatralnych oraz spektakle dyplomowe. Podczas realizacji przedstawień studenci Akademii Muzycznej komponują muzykę, a studenci Akademii Sztuk Pięknych projektują i realizują scenografię oraz kostiumy, pracując pod opieką artystyczną swoich pedagogów: Zbigniewa Karneckiego (AM), prof. Michała Jędrzejewskiego i ad. Elżbiety Wernio (ASP).

Uczestniczę w działaniach związanych z programem integracyjnym uczelni artystycznych Wrocławia, realizując spektakle dyplomowe specjalności pantomimiczno-ruchowej (*Frida – zraniony ptak, Polamany ludzik*) oraz spektakle małych form teatralnych (*Gejsza, Niebezpieczne związki, Don Juan albo Ja i ja*). Moje spotkania ze studentami wszystkich trzech szkół artystycznych przy poszczególnych realizacjach za każdym razem były inne. Zadaję sobie pytanie, na czym one polegały?

Myślę, że studenci różnią się nieco między sobą rodzajem wyobraźni. Każdy z nich ma inną wrażliwość, przebył drogę, doświadczenie lub jeszcze mu go brak. To ich etap zdobywania wiedzy, doświadczania. Wszyscy kierują swoją inwencję twórczą w jednym



kierunku – wymyślonego tematu. Działania wszystkich trzech grup studentów zmierzają do wspólnego celu, czasem prowadzi do niego kręta ścieżka.

Nasze spotkania dość często wybiegały poza godziny zajęć dydaktycznych. Studenci zaprzyjaźniając się ze sobą poznawali specyfikę swoich zawodów. Czasem dochodziło do burzliwych rozmów, nieraz kłótni – i właśnie takie spotkania były najbardziej kreatywne.

Studenci AM komponowali muzykę do różnego (w sensie metody pracy) materiału: czasami „na biało” tylko według opracowanego przeze mnie scenariusza, czasami uczestnicząc w zajęciach ze studentami WA lub też pracując pod nagraniem i już gotową scenę. Kompozycja konsultowana była z opiekunem artystycznym, a później wspólnie dokony-

waliśmy korekt. (Wspomnę tylko, że muzyka w spektaklu „ruchowym” ma zasadnicze znaczenie, a kostiumy dla aktorów muszą być wygodne, nieograniczające ruchów ciała). Studenci ASP natomiast rysowali projekty kostiumów (czasami przedstawiali kilka propozycji), przygotowywali makiety scenografii do wyboru, oczywiście konsultując się z opiekunem artystycznym, następnie razem dokonywaliśmy wyboru. To wspólne spotkanie i działanie studentów, aktorów, muzyków-kompozytorów, scenografów zawsze uważałam za bardzo istotne w ich rozwoju. Tym bardziej, że mają możliwość takiej konfrontacji ze sobą już na poziomie szkoły. Dla tych młodych artystów to szczególne doświadczenie – realizowania wspólnego spektaklu.

W taki właśnie sposób powstał spektakl

małych form teatralnych *Don Juan albo Ja i ja* oparty na tekście Rolanda Topora. Powstało nowatorskie dzieło operujące specyficznym językiem ruchu, plastyki i muzyki. Jego tematyka ogniskuje się wokół zagadnień natury człowieka, dwoistości płci, mentalności, balansowania na krawędzi miłości i nienawiści, uwielbienia i pogardy dla samego siebie.

Forma tego spektaklu jest specyficzna, ponieważ językiem wypowiedzi artystycznej jest ruch-taniec. Staraliśmy się dotknąć tematu i próbować go przekazać drogą niewerbalną, drogą, w której nie ma barier językowych, zrozumiałą dla wszystkich.

Nie ma tu, w tym spektaklu jakiegś opowieści linearnej, wszystko jest znakiem teatralnym, symbolem, ruchomym obrazem ukazującym kobietę i mężczyznę jako swoisty wspólny organizm, a zarazem osobne „częstki” człowieka...

„A jeżeli pewnego dnia wreszcie zgodzisz się uratować mnie przed samym sobą, jeżeli pokochasz mnie choć trochę – uczynisz z Don Juana nowego człowieka, człowieka szczęśliwego”...

...”Ja jestem mężczyzną i ja jestem kobietą, a Ty jesteś niczym!”

Przecież tak naprawdę wszyscy jesteśmy Don Juanami.

Praca nad tą materią była niezwykle kreatywna, a zaangażowanie wszystkich studentów było ogromne. Czego wynikiem stało się zgłoszenie i wysłanie przez studentów ASP nagrania spektaklu i jego zdjęć na festiwal Praskie Quadriennale Scenografii.

Okazało się, że przedstawienie zostało zakwalifikowane, jako jeden z ośmiu projektów zgłaszanych przez uczelnie artystyczne z całego świata, do prezentacji podczas Praskiego Quadriennale Scenografii. Równocześnie PWST została zaproszona do wystąpienia z akcją performace na ulicach Pragi. Pomy-

ślodawczyniami były studentki III roku ASP (Ewa Kalisz i Mira Lotz), które same opracowały scenariusz, scenografię i kostiumy, a muzykę na żywo tworzył student AM (Jacek Sotomski). Studenci IV roku WA PWST byli wykonawcami całej akcji, którą przygotowałam.

I tak też, w ramach sekcji studenckiej *Scenofest* zostaliśmy docenieni i zakwalifikowani do wystąpienia z akcją performace *LOST SUBJECT; Wehikuł Praga-Wrocław* na ulicach Pragi. Pojawiła się zatem rzadka okazja praktycznej weryfikacji uniwersalności metod pracy ze studentami uczelni artystycznych nad wspólnym projektem artystycznym (w tym wypadku – spektaklem oraz działaniami performatywnymi) w kontekście dokonania innych uczelni Europy i świata. Możliwość sprawdzenia jasności przekazu intencji twórców przełożonych na gest (ruch), obraz i dźwięk. Okazja do wymiany doświadczeń z pedagogami innych uczelni.

Atmosfera Praskiego Quadriennale wydaje się być szczególnie pożądana w tego typu badaniach. Z jednej strony bowiem mamy okazję zetknąć się z widzem wyjątkowym – specjalnie przybyłym na to wydarzenie (artyści, osoby szczególnie zainteresowane sztuką teatru, studenci i pedagodzy szkół artystycznych). Z drugiej strony – i ten kontakt wydaje się nam nie mniej intrygujący – akcja performatywna kierowana jest do zwykłych mieszkańców miasta, prażan, służy wejściu w interakcję, nawiązaniu personalnego, osobistego kontaktu na linii performer (czyniący) – widz (oglądający).

W działaniach tych wzięli udział studenci I, II, III i IV roku Pracowni Scenografii ASP Wrocław, studenci IV roku Wydziału Aktorskiego PWST Filia we Wrocławiu (Paweł Aksamit, Amin Bensalem, Krzysztof Brzazgoń, Łukasz Gosławski, Adrian

Kąca, Marta Kędziora, Paweł Kos, Halszka Lehman, Magda Różańska, Jolanta Solarz, Michał Szwed, Martyna Witowska) i studenci Akademii Muzycznej we Wrocławiu: Mateusz Ryzek, Jacek Sotomski oraz as. Sebastian Ładyżyński, uczestnik wyjazdu.

Udział w tym prestiżowym przedsięwzięciu jest niewątpliwym sukcesem środowiska akademickiego Wrocławia, ponieważ nasz spektakl był jednym z ośmiu projektów zgłoszonych z Uczelni artystycznych z całego świata. Jego atutem jest interdyscyplinarność i geneza powstania, będąca wynikiem wspólnego działania pedagogów i studentów tych uczelni.

Warto również zaznaczyć, że Praskie Quadriennale Scenografii jest największym na świecie wydarzeniem prezentującym współczesną plastykę teatralną. W czteroletnich odstępach czasu prezentowane są prace z ponad 70 krajów, pięciu kontynentów, w trzech sekcjach konkursowych: sekcji krajowej, sekcji architektury teatralnej oraz sekcji studenckiej. Udział studentów i pedagogów z uczelni artystycznych Wrocławia w tym prestiżowym wydarzeniu był niewątpliwym sukcesem nie tylko dla uczelni, ale i samego miasta.

Krótką relacją z pobytu

21.06.2011

Wyjechaliśmy o godz. 10.00 spod gmachu ASP. Studenci sami byli odpowiedzialni za pakowanie kostiumów, scenografii, plakatów, plansz, narzędzi, instrumentów itp. Do Pragi dojechaliśmy o godz. 16.30 i po dokonaniu akredytacji w biurze *Scenofest* w Galerii Narodowej Veletržní palác, zakwaterowaliśmy się w pokojach uniwersyteckiego ośrodka akademickiego w Pradze.

22.06.2011

O godz. 10.00 wyjechaliśmy autokarem do Galerii Narodowej Veletržní palác, gdzie na trzech piętrach muzeum znajdowały się główne wystawy Quadriennale wszystkich krajów; wystawy państw i regionów, wystawy prac studenckich.

Oglądaliśmy wystawę Gordona Craiga w Jaroslav Fragner Gallery. Na placu przed Teatrem Narodowym zwiedzaliśmy całodzienną wystawę zewnętrzną, ekspozycja stała w żywej przestrzeni publicznej. W poszczególnych boksach prezentowały się różnorodne dyscypliny teatralne, scenograficzne, zdarzenia performance, nie podlegające jednoznacznej definicji. Miejsce, do którego wracamy wielokrotnie.

Na studenckie akcje performance przygotowano plac Jungmannovo.

Black Sail, White Saile – lalki, grecki mit Tezeusza i Minotaura, Royal Welsh College



of Music & Drama; *Lette* – studenci Norwegian Theatre Academy; *Sky Opera* – Central School of Speech and Drama z Wielkiej Brytanii – to akcje, które oglądaliśmy.

Wieczorem obejrzelśmy w Teatrze Studio DISK (scena praskiej uczelni DAMU) spektakl *The Seventh Continent* prezentowany przez Central School of Speech and Drama.

23.06.2011

O godz. 12.00 – w udostępnionej przez kierownictwo akademików sali gimnastycznej przeprowadziłam próbę spektaklu *Don Juan...* (którą dokumentowali studenci ASP).

O godz. 13.00 – wyjechaliśmy do Pragi, do Teatru DISK. Wobec braku możliwości wjazdu autokarem do centrum, cały zespół przenosił do teatru scenografię, kostiumy, plansze, materiały promocyjne, narzędzia.

W godz. 14.00 – 17.00 odbywał się montaż scenografii i przygotowywano spektakl od strony promocyjnej, reklamowej i technicznej. Po przygotowaniu sceny rozpoczęliśmy próbę całości, znajdując się w nowej przestrzeni scenicznej i zmodyfikowanej scenografii, ustaliliśmy poziomy odtwarzanej muzyki.

O godz. 20.00 w atmosferze napięcia i podwyższonej adrenaliny zagraliśmy spektakl *Don Juan...* Widownia była przepełniona, czuło się zainteresowanie. Spektakl był rejestrowany i fotografowany przez organizatorów Festiwalu. Po spektaklu wzięliśmy udział w dyskusji – rozmowie z widownią. Odpowiadaliśmy na pytania o źródło powstania projektu, o spektakl i jego historię, o nasze uczelnie i współpracę między nimi.

24.06.2011

O godz. 11.00 – na parkingu przed akademikami odbyła się próba spektaklu performance *Lost Subject; Wehikul Praga-Wrocław*.

Po próbie udaliśmy się metrem do centrum Pragi, gdzie zwiedziliśmy Muzeum F. Kafki, Hradczany, a na placu Jungmannovo obejrzelśmy akcję *Opera Chińska* – National Taiwan College of Performing Arts z Tajwanu; *b-y-d-r-a – jedno ciało*, Pontifical Catholic University of Sao Paulo z Brazylii; spektakl video – *Trilogy Crisis Part* – w budynku prawa. A wieczorem w Teatrze DISK, DAMU – spektakl *Antoni i samolot* wg Antoine’a de Saint-Exupéry – Central Saint Martins College of Art And Design z Londynu.

25. 06. 2011

O godz. 11.00 – przyjechaliśmy w pobliże placu Jungmannovo, na miejsce naszej akcji, która rozpoczęła się o godz. 12.00 i trwała 30 minut przy żywej muzyce bębnow. Studenci ASP dokumentowali performance. Studenci WA w pełnym skupieniu, zaangażowaniu i kreatywności zagrali ten rodzaj spektaklu, nadając jasny i czysty przekaz relacji międzyludzkich, który został odebrany entuzjastycznie przez uczestniczących w nim widzów.

Po naszym pokazie oglądaliśmy performance *The Bandits*, Londyn – Central Saint Martins College of Art and Design z Wlk. Brytanii oraz *Woyzeck – a music street story*, piosenki Toma Waitsa, Uvede Aristotle University – Saloniki z Grecji.

26.06.2011

Z Pragi wyjechaliśmy o godz. 10.00, do Wrocławia dotarliśmy o 16.00.

Cały nasz wyjazd i pobyt na tym prestiżowym festiwalu był wspaniałym i dużym doświadczeniem, zarówno od strony organizacyjnej, jak i artystycznej.

Studenci naszych uczelni mieli okazję skonfrontować się ze studentami innych uczelni europejskich, spektaklami, różnymi kulturami, a tym samym innym „spojrzeniem” na teatr.

A Praga była w tym czasie zdominowana przez Teatr. Przed każdym spektaklem młodzi ludzie z całego świata wystawiali w kolejkach już godzinę przed rozpoczęciem – nie każdemu udało się wejść.

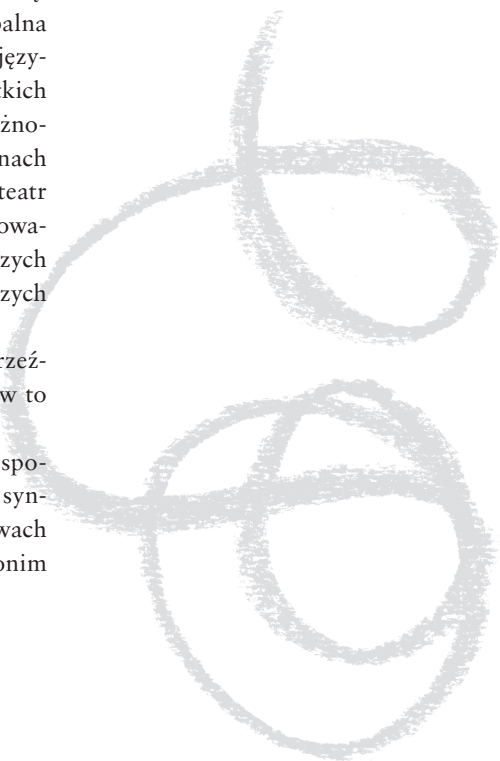
Studenci Wydziału Aktorskiego PWST we Wrocławiu, ASP i AM stworzyli zespół. Zgrany, otwarty, kreatywny, doceniając swoją pracę, bardziej niż w warunkach „bezpiecznej” macierzystej uczelni. Powstała bardzo bogata dokumentacja fotograficzna i nagraniowa.

Konfrontacja ta potwierdza słuszność naszych działań na płaszczyźnie integracji uczelni artystycznych. W kontekście innych szkół artystycznych posiadamy umiejętności na bardzo wysokim poziomie.

Forma wypowiedzi artystycznej poprzez „język ciała” była tam najczęściej spotykaną. Nie ma bariery językowej, a niewerbalna wypowiedź jest językiem uniwersalnym, językiem świata zrozumiałym przez wszystkich i dostępnym dla wszystkich. Fuzja różnorodnych form ruchu w różnych dziedzinach sztuki – plastyka, muzyka, aktor – teatr przekонуje mnie o konieczności kontynuowania kierunku naszych wspólnych, twórczych działań, a zarazem jest motorem do dalszych poszukiwań i kreacji artystycznych.

Ciało aktora to poruszający się obraz, rzeźba, to różnorodne barwy, a układ ruchów to architektura rozmaitych kształtów.

Dzisiaj idąc na spektakl teatralny spodziewamy się umiejętnego, świadomego synkretyzmu sztuk, świadczącego o przejawach kreatywności autorów, co stanowi synonim dzisiejszej sztuki teatralnej.





MARIAN GAŃCZA

Poszukiwanie sposobów w uzyskiwaniu efektów w realizacjach teatralnych z zastosowaniem walk scenicznych

Realizacja projektu badawczego nr DzSt/PB/2011/16

Celem tego opracowania jest przedstawienie sposobów nauczania ruchów pokazujących szermiercze umiejętności, tj.: przyjmowania figur potrzebnych do stosowania ataku, obrony, wypadów, wytrącania broni, uników, obrotów, półobrotów, gospodarowania przestrzenią, szybkością, korzystając z wdzięku i szlachetności poruszania się, tworząc atrakcyjność ruchowego obrazu sceny, zgodnie z epoką, z której scenę odtwarzamy oraz zgodnie z oczekiwaniami widza i reżysera.

Korzystanie z literatury podanej w bibliografii uważam za konieczne, ze względu na nabycie jak najszerszej wiedzy na temat istnienia różnych rodzajów broni białej i sposobów

jej stosowania w praktyce na placu boju, co daje możliwość dostosowania tychże w pracy na scenie.

Po dwudziestu latach pracy zawodowej, doskonalenia umiejętności oraz różnorodnych poszukiwań, znalazłem i opracowałem sposoby stosowania szermierki dla potrzeb utworów scenicznych. Opisów tych nie ma w literaturze, bo zdarzało się niezwykle rzadko lub nie zdarzało się wcale, by ludzie parający się piórem potrafili zauważyć w trakcie toczącej się walki szczegóły, których umiejętność stosowania mogłaby być pomocna w nauce fechtunku. W literaturze tu przedstawione są podane „instrumenty”, tj. broń, którą stosowano przez kilkanaście stuleci.

W dniu, kiedy umrze ostatni nauczyciel szermierki, razem z nim do grobu odejdzie cała szlachetność odwiecznej walki człowieka z człowiekiem. Na placu boju zostaną tylko sztucery, zasadzka i zdradziecki cios nożem.

Arturo Pérez-Reverte

Poza literaturą pomocne do napisania niniejszej pracy były praktyczne doświadczenia z prowadzenia zajęć z szermierki scenicznej w szkołach aktorskich we Wrocławiu i w Łodzi, nauczanie członków bractw rycerskich, praca w filmach w scenach batalistycznych i układanie choreografii walk i pojedynków w teatrach na terenie kraju na przestrzeni wielu lat.

Sadzę, iż będzie to pierwsze opracowanie na temat nauczania szermierki scenicznej i określenia zasad jej funkcjonowania, zawierające dokładne, techniczne opisy, na czym ona polega. Zajmę się szczególnie przykładami używania tych rodzajów broni, które można stosować na deskach teatru, ale wspomnę również o broni białej, stosowanej w innym terenie, celem poszerzenia wiedzy czytelnika na ten temat.

W niniejszej pracy przedstawione zostaną następujące zagadnienia: rys historyczny władania białą bronią, walka sportowa, szermierka widowiskowa, szermierka teatralna (sceniczna).

Ta ostatnia zawierać będzie poniższe zagadnienia:

1. Sposoby pracy dającej najlepszy efekt.
2. Czas jednorazowego spotkania z uczniami.
3. Ilość spotkań a efektywność działań.
4. Przygotowanie do ćwiczeń szermierczych.

5. Praca nóg w ćwiczeniach szermierczych.

6. Praca górnej części tułowia.

7. Nabywanie umiejętności operowania szablą i szpadą.

8. Atak.

9. Obrona.

10. Riposta.

Informacje ogólne

Szermierka to walka przy pomocy broni białej.

Broń biała to: np. miecz, rapier, floret, szpada, szabla, ale też i dzida, oszczep, kopia, proca itp. Do powyższych zaliczamy również wszystkie rodzaje broni, których stosowanie powoduje śmierć lub rany przeciwnika, bez stosowania materiałów wybuchowych.

Szczegółnej analizie poddane zostaną te rodzaje broni, której w trakcie walki nie wpuszczamy z ręki, a ściślej: miecz, rapier, szpada i szabla używana pieszo. Te rodzaje bowiem najczęściej stosujemy w teatrze.

Miecz to broń biała przecinająca przez mocne uderzenie (jak topór przecina polano drewna). Liczy tu się głównie siła uderzenia, więc historyczny miecz był ciężki. Uderzenie następowało po dużym zamachu. Bardzo rzadko można było zatrzymać lub zmienić kierunek cięcia. Do zasłon przed cięciem przeciwnika używano tarczy. Będąc ubranym

w zbroję, mając na uwadze ciężar miecza i konieczność machania nim przez dłuższy czas (czasami bitwy trwały kilka godzin, a bywało, że cały dzień) walczący odczuwał dyskomfort. Praktyka wskazywała na konieczność usprawnienia tego uzbrojenia. Zaczęto zmniejszać ciężar miecza oraz zbroi. Miało to wpływ na zwiększenie szybkości posługiwania się trzymanym w ręku orężem. Z miecza „wyewoluował” rapier.

Po mieczu, rapierze, nastąpiła szpada. Była to broń kolna, z ostrym zakończeniem, służąca głównie do zadawania pchnięć. Jeżeli stosowano cięcia, to po to, by samą końcówką zadać płytką ranę lub przeciąć ubiór. Robił to np. bohater filmowy Zorro. Używanie tego typu uzbrojenia pozwalało na wykorzystanie swojej najwyższej sprawności ruchowej i fizycznej. Za najważniejsze cechy uważano wówczas szybkość i refleks. Oprócz sprawności ruchowej i fizycznej, niezwykle ważna jest inteligencja, zdolność przewidywania poczynań przeciwnika, umiejętność wprowadzania go w sytuację, z której my możemy odnieść korzyść, umiejętność wykorzystania błędów przeciwnika.

Należy te elementy rozwinąć w najlepszy sposób, po czym właściwie je zastosować do odpowiedniego wykorzystania (manewrowania) czasem i przestrzenią.

Jednak nie wykorzystujemy wyżej wspomnianych cech w sposób, w jaki bylibyśmy skłonni przypuszczać. Szermierka sceniczna (widowiskowa) bowiem polega na tym, żeby widz zauważył to, co chcemy mu pokazać.

Oczywiście, pokaz musi odbywać się zgodnie z zasadami obowiązującymi w szermierce, mniej sportowej, a bardziej używanej na placu boju. A zatem, jeżeli widz ma zauważyć jak najwięcej lub jak najlepiej wszystko, co chcemy mu pokazać, należy szybkością manewrować – dozować ją odpowiednio stosując zwolnienia, przyspieszenia, zatrzymania.

To samo dotyczy manewrowania przestrzenią. Partner atakujący winien zagospodarowywać więcej przestrzeni niż broniący się. Atakujący, angażując większą przestrzeń i szybkość, może wykonywać manewry, których obserwowana gwałtowność nie przyniesie negatywnych skutków u broniącego się. A jednak widz angażuje się w obserwację aktora wykonującego ruchy, gdzie przestrzeń, szybkość, gwałtowność są wiodące, mniej uwagi poświęcając broniącemu się. Daje mu to możliwość zarejestrowania większej ilości i jakości ruchów napastnika. Może w ten sposób przyswajać sobie (rejestrować) elegancję, wdzięk, szlachetność i inne estetyczne walory, których ruchowe elementy angażujemy w trakcie uprawiania szermierki.

A co z mniej przykuwającym uwagę widza broniącym się? Może być także oglądany, gdyż właściwie zrobiona choreografia pojedynku polega na tym, że raz jeden, raz drugi walczący przejmują inicjatywę. To powoduje, że obaj mogą wykazać się umiejętnościami nabytymi w trakcie szkolenia i zakończyć walkę efektem zakładanym przez scenariusz.

Moim zdaniem, równie ważna jak wykorzystanie umiejętności walczących jest umiejętność zakamuflowania ich braku, w celu osiągnięcia najlepszego, zakładanego i oczekiwanego przez reżysera spektaklu efektu. Często bowiem w trakcie przygotowywania spektaklu dysponujemy zbyt małą ilością czasu z przeznaczeniem na nauczanie odtwórców stosowanych ruchów.

Jeżeli korzystamy z dobrych umiejętności odtwórców, wtedy zadanie jest ułatwione. Gorzej, jeżeli układając pojedynek – walkę, musimy dodatkowo zaangażować się w zaciemnianie braku umiejętności któregoś z walczących. A tak często bywa, gdy mamy ułożyć pojedynek między aktorami opuszczającymi szkoły aktorskie.

Najważniejszymi sprawami pozwalającymi na osiągnięcie zamierzonego efektu są trzy wymienione poniżej:

A. Odpowiednie wyszkolenie aktorów.

B. Użycie odpowiednich elementów wyszkolenia oraz rekwizytów celem uzyskania efektu oczekiwanego przez reżysera.

C. Właściwie opracowana choreografia.

Odpowiednie wyszkolenie aktorów

Aby właściwie wyszkolić odtwórców, należy znaleźć odpowiednią metodę szkolenia dla poszczególnych osób. Możliwości znalezienia takiej są niezwykle ograniczone, musimy zatem znaleźć sposób pozwalający zastosować jedną metodę dla 8 – 12 osób, które mamy do dyspozycji na zajęciach w szkole w trakcie jednego spotkania (taka bowiem ilość studentów najczęściej uczestniczy w zajęciach).

W celu nauczania aktorów (lub przyszłych aktorów) szermierki, zmierzając do tego, by przyswoili sobie odpowiednie umiejętności, przyjąć należy szczególny sposób postępowania. Zdarza się, że wykonujemy siedem czynności równocześnie. Człowiek z założenia nie potrafi myśleć o siedmiu rzeczach jednocześnie. Powinniśmy więc wprowadzić w pamięć mięśniową takie ruchy i odruchy, które by podporządkowały czynności naszego ciała celowi zakładanemu w trakcie działania. Celem jest trafienie przeciwnika. Ale nie tylko. W szermierce scenicznej ważne jest działanie mające na celu pokazanie widzowi zamiaru wykonania ruchu atakującego oraz ruchu broniącego się. Aby zaatakować z zamierzonym skutkiem, należy zmniejszyć odległość od przeciwnika. Do tego służą: krok szermierczy w przód, wypad, podbiegnięcie. Te sposoby stosujemy w sporcie.

W przedsięwzięciach teatralnych należy stosować większą ilość środków wyrazu, aby

scena walki stała się bardziej atrakcyjna. Oprócz podanych wyżej można zastosować doskok na obu nogach, doskok na jednej nodze, krok przestawny (który opracowałem i stosuję w szermierce scenicznej), półobroty, obroty o 360 stopni i $\frac{3}{4}$ obrotu, unik przez przysiad, wypad w przód i w tył, odskok lub zejście z linii cięcia albo pchnięcia.

Użycie odpowiednich elementów wyszkolenia oraz rekwizytów, celem uzyskania efektu oczekiwanego przez reżysera

W zależności od ilości i jakości posiadanych przez teatr rekwizytów (takich jak np. krzesło, ława, stół, szafa itp.), stosujemy na różne sposoby wskakiwanie, zeskakiwanie, przeskakiwanie wyżej wymienionych elementów. Możemy wykonać również wbieganie na ścianę, uzyskując w ten sposób przewagę lub robiąc unik przed bronią przeciwnika. Można też w tym celu wykonać przewrót w przód lub w tył, nie wypuszczając broni z ręki. Zwiększa to atrakcyjność działań. Wymienione środki stosujemy wyłącznie wówczas, kiedy mamy pewność, że odtwórcy nabyli już odpowiednie umiejętności szermiercze.

Broniący się może korzystać z tych samych środków, jednak nie powinien ich używać wtedy, kiedy atakujący.

Opracowując atrakcyjną choreografię w trakcie nauki szermierki scenicznej, dysponując trzydziestoma spotkaniami w szkole aktorskiej, należy nauczyć studentów niżej przedstawionych czynności.

Rozpoczynamy od omówienia pozycji szermierczej obu walczących, stojących naprzeciwko siebie w odpowiedniej odległości oraz od omówienia ruchów ciała.

A. pozycja szermiercza z prawej, broń w prawej:

Walczący stopy ustawiają pod kątem prostym w stosunku do siebie, stopa prawej nogi w przdzie, palce prawej stopy wskazują przeciwnika. Teraz następuje ukłon. Następnie robią niewielki wy krok w przód (40 – 60 cm, w zależności od wzrostu), niewielki przysiad (obie nogi ugięte w kolanach), ciężar ciała równo rozłożony na obie nogi, górna część tułowia pod kątem 45% (obojczyki w stosunku do płaszczyzny czołowej), twarz zwrócona na wprost, patrzymy w oczy przeciwnikowi.

Napastnicy broń trzymają w prawej ręce. Ręka trzymająca broń jest swobodnie ugięta we wszystkich trzech stawach. Kończówkę swojej głowni (klingi) widzą na wysokości między nosem a mostkiem przeciwnika, gardę trzymają na wysokości pasa. Odległość od przeciwnika winna być taka, że gdyby wyprostowali rękę i głownię w poziomie w jego kierunku, nie dosięgliby go. Lewa ręka zwisa swobodnie w dół lub jest uniesiona w górę w tył, dłoń ponad głowę. Można też trzymać ją za plecami (przedramię poziomo dotyka pleców).

B. pozycja szermiercza z lewej, broń z prawej:

Stopy ustawione pod kątem prostym, teraz lewa wskazuje przeciwnika, wy krok lewą nogą w przód jw. (tę pozycję stosujemy w obronie lub tuż przed przejściem inicjatywy), lewa ręka zwisa swobodnie w dół lub ugięta w łokciu schowana jest za plecami.

1. Krok szermierczy w przód:

Stojąc w pozycji szermierczej należy wykonać wy krok nogą prawą w kierunku przeciwnika, a potem nogą lewą w przód, przyjmując pozycję szermierczą jak na początku.

2. Krok szermierczy w tył:

Rozpoczynamy przesuwając najpierw tylną nogę w tył, a potem przednią do pozycji szermierczej.

3. Zmiana pozycji szermierczej w przód:

Stojąc w pozycji szermierczej z prawej przenosimy lewą nogę w przód do pozycji szermierczej z lewej, zmieniając pozycję górnej części ciała o 90 stopni w prawo.

4. Zmiana pozycji szermierczej w tył:

Przesuwamy przednią nogę w tył, przyjmując pozycję szermierczą z lewej, zmieniając pozycję górnej części tułowia o 90 stopni, wykonując ćwierć obrotu w tył.

5. Doskok:

Stojąc w pozycji szermierczej skaczemy w kierunku przeciwnika odbijając się obunóż i lądujemy na obie nogi równocześnie.

6. Odskok:

Skaczemy odbijając się z dwóch nóg i lądujemy na dwie nogi jednocześnie, oddalając się od przeciwnika.

7. Krok przestawny w przód:

Jeżeli stoimy w pozycji szermierczej z prawej, to lewą stopę przestawiamy przed prawą i jak najszybciej prawą przed lewą, przyjmując znów pozycję szermierczą.

8. Krok przestawny w tył:

Najpierw przenosimy prawą w tył za lewą i szybko lewą za prawą, przyjmując z powrotem pozycję szermierczą.

9. Wypad w przód:

Wykonujemy go, robiąc długi wy krok nogą przednią w kierunku przeciwnika, tylną pozostawiając wyprostowaną. Jeżeli chcemy mieć większy zasięg, pochylamy górną część

tułowia do przodu. Wracamy do pozycji szermierczej cofając nogę wykroczną lub robiąc „dokrok” (w przód) nogą tylną do pozycji szermierczej.

10. Wypad w tył:

Z pozycji szermierczej wysuwamy nogę lewą w tył do wyprostowania (uzyskując pozycję jw.). Wracamy do pozycji szermierczej cofając prawą nogę lub przesuwając lewą stopę do przodu, znów wracając do pozycji szermierczej.

Właściwie zrobiona choreografia.

Opracowując właściwą choreografię, której celem jest osiągnięcie efektu oczekiwanego przez reżysera, należy użyć wszystkich wspomnianych dotychczas elementów poznanych w trakcie szkolenia. Walka, w której biorą udział dwie lub kilka osób, winna składać się z figur. Figury te powinny być dla widza widoczne, więc oddzielone od siebie. Może to być zatrzymanie, zmiana atakującego, wykorzystanie rekwizytu (innego niż broń), zwolnienie lub przyspieszenie.

Technikami stosowanymi ponadto są też:

11. Przeniesienie.
12. Zwarcie dolne, średnie i górne – roze-pchnięcie.
13. Odepchnięcie.
14. Obrót w lewo i w prawo.
15. Unik z podpórką i bez.
16. Pchnięcia.
17. Pozbawianie broni przeciwnika.
18. Zawinięcie górne (z zasłony 8).
19. Rzut szabli (szpady, rapiera) do ręki part-nera.

*

Omówimy teraz działanie atakującego i broniącego się w krótkich starciach, które nie rozstrzygają spotkania, a są małymi częściami (figurami) całej walki (pojedynku). Jednocześnie zwrócimy uwagę na np.: pewność siebie, nonszalanecę, znakomite wyszkolenie lub agresywność u atakującego, brak pewności siebie, słabe umiejętności, a nawet strach u broniącego się (jeżeli tego będzie wymagało założenie).

Najpierw jednak przyjrzymy się, jak i w które miejsca atakujemy (ze względu na bezpieczeństwo, nie tracąc na atrakcyjności starcia) i jakie stosujemy zasłony, by się przed nimi obronić.

Atak:

Atakujemy te miejsca ciała, które broniący się może obronić stosując zasłony przedstawione poniżej.

Walkę rozpoczynamy zmniejszeniem odległości od przeciwnika, stosując (patrz wyżej) np.:

Krok szermierczy w przód.

Doskok.

Krok przestawny wprzód.

Wypad w przód.

Podbiegnięcie.

Atakujący przemieszcza się w kierunku przeciwnika stosując manewr pozwalający mu na zbliżenie się na taką odległość, żeby broń dosięgła jego ciała w trakcie wykonania pchnięcia lub cięcia.

Ze względu na bezpieczeństwo walczących pchnięcie kierujemy tylko w korpus, a cięcia w bok korpusu, z obu stron od kolana do barku lub w głowę z góry w płaszczyźnie strzałkowej (jakbyśmy chcieli przeciąć przeciwnika na dwie połowy). Niezwykle ważne jest to, by zawsze uderzać w przeciwnika, a nie w głównię jego broni. Atakowany zaś powinien zastosować odpowiednią zasłonę,

zatrzymując ostrze atakującego we właściwej odległości od swojego ciała oraz we właściwym miejscu w przestrzeni, zachowując przy tym pozycję szermierczą.

Sposoby i miejsca stosowania ataku na poszczególne części ciała:

1. Atak na prawą nogę przeciwnika między kolanem a połową uda

Jeżeli to początek walki, atakujący z pozycji szermierczej płynnie przenosi swoją szpadę w kierunku lewego ramienia ustawiając głownię w pionie. Jednocześnie wykonuje krok prawą nogą w przód. Nadal płynnie przesuwając pionowo ustawioną szpadę aż do pozycji „garda przy uchu”. W tym samym czasie przenosi lewą nogę w przód do pozycji szermierczej, następnie najkrótszym ruchem wykonuje cięcie nogi przeciwnika w miejsce między kolanem a połową uda. Broniący wykonuje krok szermierczy w tył i zasłania się zasłoną drugą. Zasłania się dopiero, gdy następuje cięcie.

Atak z zastosowaniem kroku szermierczego wykonujemy w równym rytmie: raz, dwa, trzy.

2. Atak na prawe ramię

Atakujący wykonuje krok przestawny w przód i tnie na wysokości prawego ramienia, prowadząc głownię poziomo. Broniący się stosuje krok przestawny w tył i zmienia zasłonę z drugiej na trzecią.

3. Atak na lewe ramię

Atakujący stosuje krok przestawny w przód, przenosi głownię swojej broni nad głowę równoległe do podłoża i atakuje cięciem na wysokości lewego ramienia przeciwnika. Broniący się wykonuje krok przestawny w tył i przyjmuje zasłonę czwartą. Stosując krok przestawny, działamy w równym rytmie: raz, dwa.

4. Atak cięciem na głowę

Atakujący stosuje doskok i w trakcie jego wykonywania prowadzi głownię szpady szerokim łukiem po stronie prawej (zewnątrznej). Tnie od przodu w głowę, jakby chciał przeciąć przeciwnika na dwie równe połowy. Broniący wykonuje odskok i przyjmuje zasłonę piątą. Doskoki wykonujemy w rytmie: raz.

Na tym etapie szkolenia wykonujemy tylko niektóre ataki, stosując niżej podane zasłony.

Zasłony:

a. Zasłona pierwsza zasłania lewą stronę, głownia skierowana w dół, pionowo. Najczęściej zasłania lewą dolną część ciała. Zdarza się, że chroni lewą górną część tułowia, a nawet lewy policzek.

b. Zasłona druga zasłania prawą stronę, głownia skierowana w dół, ukośnie. Końcówka głowni w płaszczyźnie strzałkowej (to płaszczyzna przechodząca przez kręgosłup, nos, mostek, pępek) skierowana w stronę przeciwnika pod kątem około 30 stopni. Zasłania prawą nogę, prawe biodro i prawą górną część tułowia.

c. Zasłona trzecia zasłania prawą część tułowia, garda na wysokości bioder, głownia skierowana w górę-skos kierunku przeciwnika, jej końcówkę widzimy około 5 cm nad jego głową w płaszczyźnie strzałkowej, a jego całego pod głownią.

d. Zasłona czwarta zasłania lewą górną część tułowia, garda na wysokości bioder, głownia skierowana w górę-skos w kierunku przeciwnika. Obojczyki leżą całkowicie lub prawie całkowicie w płaszczyźnie strzałkowej równoległe do podłoża. Przedramię

również ułożone równolegle do podłoża. Końcówkę głowni widzimy tuż nad głową przeciwnika w płaszczyźnie strzałkowej, całą górną część jego tułowia zarówno podczas zasłony trzeciej, jak i czwartej widzimy pod głownią.

e. Zasłona piąta zasłania głowę przed cięciem z góry. Głownia ułożona jest równolegle do podłogi, końcówka ok. 5 cm wyżej i w kierunku przeciwnika. Łokieć ręki trzymającej broń schowany pod gardą. Garda nad prawym barkiem nieco powyżej głowy.

f. Zasłona szósta zasłania również głowę przed cięciem z góry, ale garda jest z lewej strony głowy, lewy bark cofnięty w tył (nie wielki skręt górnej części tułowia w lewo). Głownia ułożona jw., tylko szpic w lewo.

g. Zasłona siódma jest zasłoną sztuczną, używaną tuż przed inną zasłoną, np. czwartą lub ósmą. Zasłania lewą nogę. Dłoń trzymającą szpadę trzymamy odwrotnie niż w pozycji pierwszej, tj. nadgarstkiem w górę.

h. Zasłona ósma zasłania kark i lewą łopatkę, gdy mamy pozycję szermierczą z lewej. Głownia w dół pionowo, garda nad głową z jej tyłu.

Gdy przyswoimy sobie powyższe umiejętności wykonywania ataku i obrony, stosujemy zasłony wyłącznie w podanych niżej wariantach:

Z zasłony pierwszej na drugą, trzecią, piątą.

Z drugiej na pierwszą, trzecią, piątą.

Z trzeciej na drugą, czwartą, szóstą.

Z czwartej na drugą, trzecią, piątą, siódmą, ósmą.

Z piątej na drugą, czwartą.

Z szóstej na drugą, trzecią, siódmą.

Z siódmej na czwartą, ósmą.

Z ósmej na drugą, czwartą, siódmą.

Forma zapisu choreograficznego.

Choreografię zapisujemy stosując tabelę, w której opisujemy działanie atakującego i (naprzeciwko) broniącego się (patrz poniżej), posługując się skrótami słownymi, jak:

Atak, atakujący: A

Obrona, broniący się: O

Przód: P.

Tył: T.

Krok: Kr.

Zmiana pozycji szermierczej: Zm. Sz.

W prawo: (P)

W lewo: (L)

Przestawny: Prz.

Obrót: Obr.

Pchnięcie: Pchn.

lub całymi słowami, np.

Doskok

Odskok

Przeniesienie

Zwarcie dolne, średnie, górne

Rozepchnięcie

Odepchnięcie

Obrót

$\frac{1}{2}$ lub $\frac{3}{4}$ obrotu

Unik

Wypad

Zawinięcie

Zabieranie szpady

Oddanie szpady

Rzut (szpady) do ręki

Tabela z zapisem przykładowej choreografii walki dwóch przeciwników na szpady (z zastosowaniem szermierki scenicznej):

Walczący pierwszy	Walczący drugi
Uklon, pozycja	Uklon, pozycja 1
Doskok A – 2	Odoskok O – 2
Kr. Prz. P. A – 3 i 4	Kr. Prz. T. – O – 3 i 4
Doskok – A – 5	Odoskok – O – 5
Doskok – A – 2	Zm. Sz. T – O – 2
00000000000000000000000000000000	00000000000000000000000000000000
	Przeniesienie 2
00000000000000000000000000000000	00000000000000000000000000000000
½ Kr. Prz. T. – O – 3	½ Kr. Prz. P. – A – 3 3
½ Kr. Prz. T. – O – 4	½. Kr. Prz. P – A – 4
Odoskok. – O – 7	½. Kr. Prz. P. – A – 1
½ Obr. T. (L) – O – 8	½ Kr. Prz. P. – A – 8
½ Obr. P. (L) – A – 4	Odoskok. – O. – 4
00000000000000000000000000000000	00000000000000000000000000000000
Doskok. – A – 3 – Zm.Sz. P	Zm. Sz. T (?) – O – 3– Pion 4
Zwarcie	Srednie
Rozepchnięcie	Rozepchnięcie
Podskok – O – 5 – Ładow. – O – 4	Podbiegnięcie – A – 5, A – 4
00000000000000000000000000000000	00000000000000000000000000000000
Zm. SZ. T – O – 2 (wysoka)	Doskok. – A – 3 5
W miejscu – O – 8	W miejscu – A – 8
Zawinięcie	
Zm. Sz. P. A – 6	Odoskok – O – 6
00000000000000000000000000000000	00000000000000000000000000000000
½ Kr. Prz. P – A – 2	Zm. Sz. T. – O – 2 – Zbiciem 6
½. Kr. Prz. P. – A – 4	Zm. Sz. T. O – 4 – Młyńcem
Doskok. – A – 3	Zm. Sz. T. – O – 3 – Pion
00000000000000000000000000000000	00000000000000000000000000000000
½. Obr. T. (L)	Odepchnięcie 7
Unik	¾ Obr. (P) (ucięcie głowy)
Wypad w tył – (L.N) – pchnięcie	Zbiciem – O – 1
Powrót do Sz.P – O – 5 – 4	Młyńcem – A – 5 – 4
00000000000000000000000000000000	00000000000000000000000000000000
Zm. Sz. T – O – 2 Zbiciem	Wypad – P – A – 2 8
Zm. Sz. P. – A – 5. Młyńcem	Powrót do Sz. T. – O – 5
Obie nogi w przód ----	zwarcie górne

BIBLIOGRAFIA:

1. Zdzisław Żygulski jun., *Broń wschodnia. Turcja, Persja, Indie, Japonia*, wyd. KAW, Warszawa 1986.
2. Andrzej Nadolski, *Polska broń. Broń biała*, wyd. Ossolineum, Wrocław 1974.
3. *Broń biała. Katalog zbiorów*, opracowanie L. Zajczkowska, wyd. Muzeum Historyczne we Wrocławiu Oddział Arsenal, Wrocław 1987.
4. Ryszard de Latour, *Broń – katalog zbiorów*, wyd. KAW, Kraków 1985. Seria: Muzeum Narodowe w Kielcach.
5. *Dawna broń i barwa*, redakcja dr Wojciech B. Moś, Bytom – Katowice 2003. Katalog wydany z okazji 25. rocznicy powstania Górnośląskiego Oddziału Stowarzyszenia Miłośników Dawnej Broni i Barwy oraz w związku z wystawą pt.

„Pod znakiem husarskiego szyszaka” w Muzeum Dolnośląskim w Bytomiu.

6. Włodzimierz Kwaśniewicz, *Dzieje szabli w Polsce*, wyd. Bellona, Warszawa 1999.
7. Wojciech Zabłocki, *Cięcia prawdziwą szabłą*, wyd. Sport i Turystyka, 1989.
8. Zbigniew Sawicki, *Traktat szermierczy o sztuce walki polską szabłą husarską – podstawy*, wyd. Signum Polonicum, Zawiercie 2004.
9. Arturo Pérez-Reverte, *Fechmistrz*, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA S.A., Warszawa 2000.
10. Rękopisy niemieckich szkół walk, znajdujące się obecnie w muzeach historycznych całego świata, zebrane przez Liechtenauera, a przetłumaczone przez Monikę Maziarz.

WIESŁAW HEJNO

Reżyseria w teatrze dzieci i młodzieży

Poddyplomowe Studia Reżyserii Teatru Dzieci i Młodzieży przy Wydziale
Lalkarskim Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. L. Solkiego
w Krakowie, Filia we Wrocławiu

Reżyseria w teatrze dzieci i młodzieży oraz w teatrze zawodowym – dorosłym, opiera się na podobnych zasadach. Tyle, że ten pierwszy reżyser na ogół jest pasjonatem, ten drugi uprawia zawód. Teatr zna pasjonatów wśród reżyserów amatorów, którzy stali się zawodowcami. Poddyplomowe studia reżyserskie we Wrocławiu umożliwiają słuchaczom – jak sami mówią – nabycie umiejętności w atmosferze ścisłej współpracy z pedagogami. Atrakcyjny program studiów pozwala doświadczyć różnych metod stosowania konwencji teatralnej wedle indywidualnych kryteriów i potrzeb słuchacza. Dydaktyka uwzględnia prywatne walory słuchacza. Każdy słuchacz otrzymuje wsparcie zawodowe, poradę techniczną i pomoc zarówno w zadaniach bieżących, jak też tych dotyczących problemów pracy ze swoim zespołem teatralnym. Patrząc z pozycji wykładowcy, studia poszerzają horyzonty dotychczasowej praktyki teatralnej w teatrze szkolnym

czy pozaszkolnym. Weryfikacja doświadczeń sprzyja wyzwoleniu twórczej inwencji. A radość przynosi odkrycie przestrzeni tekstu dramatu czy umiejętności przeniesienia literatury do teatru. Budowa sytuacji scenicznej, praca z aktorem otwiera szansę zderzenia się z własną wyobraźnią. Wejście w kontakt z wykreowaną rzeczywistością sceniczną bywa zaskakującym przeżyciem emocjonalnym. Pokonywanie barier interpersonalnej relacji wzmacnia poczucie własnych możliwości i ośmiela w przekraczaniu trudności. W efekcie słuchacz rozpoznaje warunki powstawania sytuacji scenicznej i tworzenia konwencji estetycznej spektaklu. Odkrycie uśpionych w sobie możliwości interpretacyjnych wzmacnia umiejętność prowadzenia zespołu teatralnego. A także, jak się okazuje, staje się pomocne w dydaktyce szkolnej słuchacza studiów – nauczyciela w jego miejscu pracy. Co napawa otuchą, choć przecież tego rodzaju zagadnienia są pozaprogramowe.

Widać to jednak problem dokuczliwy, skoro słuchacze mówią o nim.

Słuchacz studiów otrzymuje dostęp do narzędzi reżyserskich z palety znanych i praktykowanych przez wykładowcę w teatrze zawodowym. Owocuje to twórczym uaktywnieniem i skutkuje poszerzeniem sfery otwartości na warunki sceniczne i środki wyrazowe. Niektórzy słuchacze studiów w praktyce są instruktorami zespołów wielopokoleniowych. Na przykład pewien zespół teatralny składa się z nauczycieli gimnazjum i liceum, dzieci szkolnych i osób niepełnosprawnych. Wspólnie występują w przedstawieniu. Patrząc na tego rodzaju teatr, widzimy ważne rozróżnienia i interesujące podobieństwa. Dominuje tu teatr jako pożyteczne wykorzystanie wolnego czasu. I zjawisko integracji społecznej.

W sensie psychicznym zapal reżyserski pasjonata – słuchacza studiów okazuje się doświadczeniem niezwykle użytecznym w samorealizacji. Studia umożliwiają otwarcie samego siebie. Ograniczenie wewnętrznych zahamowań wobec projekcji własnej osoby, odrzucenie kompleksów i ograniczeń w relacjach zewnętrznych. Teatr amatorski bywa miejscem odnajdywania tożsamości. To źródło głębszych refleksji i przestrzeń powstania trwałych przyjaźni – mówią słuchacze.

Śród szeregu umiejętności reżyserskich jest i ta, którą nazywamy „podejściem do aktora”. Aktor – przedszkolak, aktor – uczeń, aktor – student, aktor – osoba pracująca, aktor – emeryt doznają potrzeby wstąpienia na scenę z różnych powodów. Reżyser grupy szkolnej winien być wyposażony możliwie najlepiej w reżyserskie instrumentarium przydatne w każdych warunkach. W teatrze przedszkolaków samo wejście na scenę już bywa spektaklem. Wiemy, że aktor przedszkolny opornie poddaje się reżyserskim pouczeniom.

Możemy zaryzykować tezę, że wybitny reżyser zawodowy okazałby się bezradny wobec grupy przedszkolaków.

Spektakle absolwentów Podyplomowych Studiów Reżyserii Teatru Dzieci i Młodzieży (poprzednio Podyplomowe Studium Teatru Dzieci i Młodzieży) goszczą na licznych pokazach i festiwalach. Wiele z ich spektakli otrzymuje nagrody. Istnieje pogląd, że absolwentów wrocławskich studiów wyróżnia styl prezentowanych przedstawień. Rozpoznaje się ich „rękę” w doborze repertuaru, zastosowaniu środków wyrazowych, interesującej inscenizacji, kompozycji scen i podobnych walorach. Słowem, dotychczasowy czas prowadzenia studiów ma swoje pozytywne spełnienie w efektach osiągniętych przez absolwentów. Wyraża się to również propozycją ponownych kontaktów z wykładowcami w formie parotygodniowych warsztatów, po ukończeniu studiów.

Realizując program nauczania mamy do czynienia z reżyserem na miarę szeroko rozumianego nurtu indywidualnych i społecznych zapotrzebowań. Słuchacz jest osobą, za którą stoi zespół. Podczas zajęć praktycznych dowiadujemy się sporo o warunkach pracy, składzie zespołu i środowisku, w którym słuchacze pracują. Informacje tego rodzaju sprzyjają powstaniu swoistych więzi, jak się wydaje, o ciekawym zabarwieniu emocjonalnym. Siłą rzeczy na zajęciach we Wrocławiu odczuwamy obecność zespołów teatralnych z odległych miast i miasteczek.

Dzień wystawienia dyplomu absolwenta w Teatrze Szkolnym w budynku przy ul. Braniborskiej był uroczystością. Przedstawienia na ogół bogato oprawione scenograficzne, muzycznie, inscenizacyjne, dopełniali widowie przybyli autobusami do Teatru Szkolnego z odległych miejscowości. Rodziny, znajomi, koleżanki i koledzy występujących na scenie byli nie lada publicznością.

W początkach 1990 roku we Wrocławiu powstał projekt kształcenia reżyserów dla teatru dzieci i młodzieży przy Wydziale Lalkarskim. Tworząc program nauczania stanęliśmy przed zadaniem dla nas nowym pod względem programowym i dydaktycznym. Nie przenosiliśmy wzorca, lecz tworzyliśmy go. Formułując pytania programowe opieraliśmy się na tendencjach estetycznych energicznie przekształcającego się teatru lalek. Akceptowaliśmy teatr kreatywny, możliwy w każdych warunkach scenicznych. Na ulicy, w auli szkolnej, na boisku, w klasie i przy ognisku harcerskim. Mamy przekonanie, że pozostajemy wierni tym ustaleniom: doskonałość metody pracy, programy nauczania i otwartość na repertuar; będąc jednocześnie otwartymi na sygnały współczesności.

Pani Elżbieta Olinkiewicz dopełnia program nauczania studiów o przedmioty dydaktyczno-programowe. Zaliczenie tych przedmiotów daje słuchaczowi uprawnienia pedagogiczne. Prace przygotowawcze powstania Studium rozpoczęły się na podstawie uchwały Senatu PWST im. L. Solskiego w Krakowie z 24.02.1992 roku o utworzeniu we Wrocławiu Studium Reżyserii Teatru Dzieci i Młodzieży. Studium rozpoczęło działalność 1.10.1992 roku.

W rejestrze zapisanych na studia istnieje 330 nazwisk. W tym 29 osób na obecnym roku I. 252 osoby zaliczyły 4 semestry, czyli pełny wymiar nauki. Z różnych powodów 12 osób nie uzyskało dyplomu, 37 osób zrezygnowało.

Słuchacze rekrutują się z następujących rejonów, według (niestety niepełnych) danych. Z woj. dolnośląskiego 124 osoby, z woj. śląskiego 47 osób, z woj. wielkopolskiego 32 osoby, z woj. lubuskiego 12 osób, z woj. opolskiego 17 osób, z woj. mazowieckiego 12 osób, z woj. pomorskiego 16 osób, z woj. podkarpackiego 7 osób, z woj. łódz-

kiego 14 osób, z woj. małopolskiego 7 osób, z woj. zachodnio-pomorskiego 3 osoby, z woj. lubelskiego 7 osób.

Kim są słuchacze studiów? Zdecydowanie przeważają nauczyciele szkół podstawowych, gimnazjów i liceów. Dalej: wychowawcy przedszkolni, nauczyciele szkół przyszpitalnych i ośrodków szkolno-wychowawczych. Wśród słuchaczy mamy instruktorów zespołów teatralnych w domach kultury i młodzieżowych domach kultury, pracowników naukowych wyższych uczelni, pracowników teatrów.

Oprócz filologów z wykształceniem polonistycznym, mamy filologów po innych kierunkach. Następnie pedagodzy z wykształceniem w zakresie nauczania przedszkolnego i wczesnoszkolnego. Studia podyplomowe podejmują też historycy, animatorzy kultury, plastycy, muzycy, matematycy, fizycy, nauczyciele wf, psychologowie, absolwenci pedagogiki i teologii.

Brak nam usystematyzowanych informacji o losach absolwentów po ukończeniu studiów. Niemniej, na ile to możliwe, p. Elżbieta Olinkiewicz odnotowuje ich osiągnięcia widoczne na corocznych Forach Teatrów Dzieci i Młodzieży w Poznaniu, organizowanych przez Ministerstwo Edukacji. A także występy na licznych festiwalach i oczywiście w miejscach nauki, pracy i zamieszkania. Wiadomo również, że zdecydowana większość absolwentów pracuje w szkołach, domach kultury, ośrodkach przyszpitalnych i resocjalizacyjnych. Prowadzą tam grupy teatralne i recytatorskie, a także wykorzystują teatr w terapii. Absolwenci studiów są animatorami kultury w swoich środowiskach. Programują i prowadzą autorskie klasy teatralne i teatry przedszkolne. Realizują autorskie programy kulturalne w domach kultury. Zakładają stowarzyszenia kulturalne i fundacje według własnych pomysłów,

ukierunkowane na działalność kulturalną i zachowanie tradycji. Wyraźna aktywność absolwentów dostrzegalna jest w realizacji własnych projektów edukacyjno-artystycznych, krajowych i zagranicznych. Szereg pań i panów po ukończeniu studiów wygrywa konkursy na stanowiska dyrektorskie w szkołach różnych stopni i typów. Kilka osób podjęło pracę na wyższych uczelniach, otwierając przy tym przewody doktorskie. Pięcioro spośród absolwentów: Beata Maliszkiewicz, Krzysztof Stróżański, Irena Hlubek, Barbara Roszkiewicz, Sylwia Beata Pokorska w publikacjach książkowych wzbogaciło naszą wiedzę i praktykę o prowadzeniu zespołu i reżyserii w teatrze nieprofesjonalnym, wsparła doświadczeniem edukacyjnym nabytym podczas studiów we Wrocławiu. Kilka osób odnalazło się w teatrze zawodowym.

Absolwent studiów wspomaga pedagogikę szkolną głębszym spojrzeniem na partnera w relacjach interpersonalnych. Wyzwolone działanie kreatywne w teatrze pomaga w życiu rozumieć i przyswajać współczesność. Rola społeczna reżysera, nauczyciela i wychowawcy w systemie edukacyjnym trudna jest do przecenienia.

Efekt pracy reżysera podlega wartościowaniu w każdym rodzaju teatru zgodnie z układem wartościującym, który do spektaklu, mówiąc kolokwialnie, przykładamy. Obszar teatru jest rozległy. Chętni trudzenia się z reżyserią, jak się wydaje, owocnie znajdują swoje miejsce w PWST. Chyba już pora na opracowanie monografii podyplomowego kształcenia w zakresie reżyserii teatru dzieci i młodzieży we Wrocławiu. Będącego, jak można sądzić, ważnym doświadczeniem w dzisiejszym teatrze amatorskim i pedagogice szkolnej.



Głosy absolwentów (fragment większej całości)

ELŻBIETA OLINKIEWICZ

Początki

Jest rok 1991, od dziesięciu lat pracuję w Instytucie Kształcenia Nauczycieli, który właśnie przemianowano na Dolnośląski Ośrodek Doskonalenia Nauczycieli. Prowadzę autorską Pracownię Rozwoju przez Sztukę – teatr dla mnie również jest sztuką, jedną ze sztuk. Kolejna grupa nauczycieli ukończyła 240-godzinne studium żywego słowa i aktywności teatralnej, dla niektórych jest to już druga lub trzecia tak długa forma doskonalenia. Uczestniczyli kolejny raz, ponieważ do prowadzenia zajęć na kolejnych edycjach (1986, 1988, 1990) zapraszałam moich Mistrzów i Przyjaciół – specjalistów najwyższej miary, a wszystkie zajęcia miały formę warsztatów. Zajęcia prowadzili m.in. Irena Rzeszowska, Tadeusz Pajdała, a z PWST prof. Anna Proszkowska, prof. Mirosława Lombardo, prof. Jadwiga Skupnik, prof. Marcin Wenzel, który ciągle mnie przepyttywał z przeczytanych nowości z zakresu sztuki, scenografii, teatru i stał się moim bardzo wymagającym mistrzem i nauczycielem. Zajęcia z wiedzy o teatrze prowadził prof. Janusz Degler, który w latach 60. „zarażał”

mnie teatrem, śledzeniem przemian w nowym teatrze polskim i światowym i swoją wielką pasją – Witkacym. Zapraszałam do pracowni również prof. Jana Berdyszaka z poznańskiej WSSP, od którego nauczyłam się pracować metodami warsztatów twórczych i wykorzystywać proces twórczy w edukacji artystycznej, dzięki Niemu zgłębiałam mój drugi, obok teatru, obszar zainteresowań – sztukę współczesną. Dzięki prof. Proszkowskiej zapraszałam do prowadzenia zajęć w Pracowni Beatę Pejcz i Annę Kramarczyk – dwie młode aktorki Wrocławskiego Teatru Lalek i (wtedy) asystentki w PWST – to one czarowały swoją młodością i „lalkarską” pasją kolejne grupy nauczycieli. To ci nauczyciele – Krzysztof Stróżański, Piotr Para, Ola Mazurek, Janusz Dawidowicz, Lila Wuczkowska-Petri powiedzieli: chcemy więcej! Zachęcona przez Marcina Wenzla wybrałam się z tym problemem do prof. Wiesława Hejno – wtedy prorektora krakowskiej PWST ds. Wydziałów Zamiejscowych we Wrocławiu. Profesora znałam od wczesnych lat 70. z jego spektakli, spotkań, rozmów o teatrze, szczególnie z realizacji Sceny dla Dorosłych.

Długo i wielokrotnie rozmawialiśmy i potrzebach nauczycieli, o tym, co potrafią, co robią, czym się interesują, jaki mógłby być program i jak zrobić „coś” dla nauczycieli pasjonatów, zastanawialiśmy się, dla kogo, dlaczego, co i jak. Dalej to już prof. Hejno myślał, tworzył, zastanawiał się – wymyślił, stworzył, załatwił. W październiku 1992 r. ruszyło pierwsze w Polsce, i jak dotąd jedyne, Podyplomowe Studium Reżyserii Teatru Dzieci i Młodzieży. W końcu lat 80. i w latach 90. w wielu galeriach i muzeach w całej Polsce prowadziłam autorskie (wtedy bardzo nowatorskie) warsztaty aktywnej percepcji sztuki współczesnej, uczestnikom warsztatów też opowiadałam o studiach powstających we wrocławskiej PWST – to byli również nasi kandydaci, i jak się okazało, nie tylko potencjalni.

Od wielu lat najlepszą reklamą studiów są nasi absolwenci – przeszło połowę kandydatów w każdym roku stanowią osoby „przysłane” przez nich.

Jest rok 2011, mija 20 lat. Napisałam do kilkudziesięciu absolwentów:

Drogi/-a...

odzywam się z gorącą prośbą. PWST w Krakowie wydaje „Zeszyty Naukowe”, J. M. Rektorzy poprosili o napisanie o Studium – pomyślałam, aby był to artykuł o Absolwentach, o Tobie, o Was. O tym, czy były to lata pożyteczne czy stracone, co wniosły dla Ciebie? Czy wpłynęły (jak?) na zmianę sytuacji życiowej – zawodowej (awanse, sukcesy, dorobek, projekty?), czy bardziej sytuacji osobistej (psychologicznej, intelektualnej, przewartościowanie, poszukiwania twórczo-artystyczne, pedagogiczne, nowe drogi?).

Proszę, pochwal się tym, co robisz i czy widzisz jakiś związek ze studiami. Co było również ich wyraźnym skutkiem? Przyjaźnie, projekty? Czy były to dwa lata łatwe czy

trudne – jak je widzisz w kontekście innych studiów? Napisz o tym, co robisz i jakie masz plany. Zaznacz, czy mogę Cię zacytować. Proszę o kontakt. Serdecznie pozdrawiam. Ela.

Wysłałam 90 e-maili i listów. Otrzymałam 84 strony korespondencji, napisały 54 osoby, otrzymałam blisko 50 telefonów. DZIĘKUJĘ za to, że jesteście niezawodni (i za serdeczne słowa, które zatrzymam w ciepłej pamięci).

Oddaję głos moim PRZYJACIOŁOM, Absolwentom Podyplomowego Studium Reżyserii Teatru Dzieci i Młodzieży.

Dlaczego teatr?

Pierwsza napisała **RENATA GIERSKI**:

Każda ludzka istota kryje w sobie coś o wiele ważniejszego od niej samej – swój szczególny dar. Tym darem dla mnie osobiście jest moja umiejętność otwierania młodych ludzi na nich samych. Świadczą o tym oczywiście sukcesy zawodowe, jakie osiągnęłam dzięki tym niezwykle młodym twórcom, ale przede wszystkim wieloletnie przyjaźnie, które zrodziły się poprzez właśnie te procesy twórcze obfitujące w wielokrotne stany katharsis, jak i metafizyczne metamorfozy. Wiele razy właśnie dzięki teatrowi byłam świadkiem, jak przestraszony jękający się Jasiu stawał się szlachetnym Janem – mistrzem oracji. Latami z szaleńczym uśmiechem dziecka rzeźbiłam z grupami różnych mniej lub bardziej skomplikowanych osobowości przeróżne formy teatralne. Efekty pracy czasem głośno doceniane, a czasem mniej, zawsze jednak przypominały o tym, że to droga jest celem. Ta aktywność – praca – z pozoru blaha, dla mnie była wówczas całym życiem i fakt, że doceniłam to dopiero wtedy, gdy przez koleje losu przesłam do innego etapu życia. Mój mały wkład w ulepszanie świata – moja praca. Zawsze bardzo poważnie do niej podchodziłam, zwłaszcza, że przez lata była ona dla

mnie centrum aktywności twórczej i zarazem życiem osobistym... nie miałam nic oprócz teatru... i dzięki teatrowi miałam wszystko. Jednak wciąż pamiętam, by nie przestawać słuchać rad wiatru i rozmawiać z gwiazdami.

Dwadzieścia lat temu te studia rozpoczęły się m.in. dzięki **KRZYSZTOFOWI STRÓŻAŃSKIEMU**², który dużo wiedział i potrafił, ale ciągle chciał więcej.

Jestem przedstawicielem pionierskiego rocznika wrocławskiego Studium Reżyserii Teatru Dzieci i Młodzieży (rocznik 1992 – 1994). Na moich oczach konstituowała się i krystalizowała sama idea teatralnej edukacji nauczycieli prowadzących kółka recytatorskie czy klasy teatralne w szkołach podstawowych, gimnazjach i szkołach średnich, a nawet w przedszkolach i domach kultury. Tak więc z jednej strony byłem swoistym królikiem doświadczalnym, bo w oparciu o wrażenia i odczucia naszego rocznika sondowano słuszność wielu rozwiązań i pomysłów edukacyjnych, ale z drugiej strony byłem liderem i studentem specjalnej troski, bo to dla nas (i tylko dla nas!) wykładowcy Szkoły Teatralnej zwierali szyki, by „ożenić” teatr ze szkołą i wspomóc amatorów szkolnej Melpomeny w ich teatralnej odysei. Dlatego mam świadomość, że moje odczucia, doświadczenia i przemyślenia na temat Studium mogą być nie do końca reprezentatywne i akceptowane przez wszystkich absolwentów Studium, ale równocześnie czuję, że jako jeden z pierwszych absolwentów Studium Reżyserii Teatru Dzieci i Młodzieży mam prawo i obowiązek wyartykułować to, co studia te dały mi jako belfrowi, który ukochał teatr i postanowił tą miłością zarazić swoich podopiecznych (...).

Chciałbym wyrazić stwierdzić, że Studium Reżyserii Teatru Dzieci i Młodzieży nie tylko określiło mnie i moją drogę życiową, ale dało mi sensowne narzędzia, zarówno w pracy

nauczyciela, jak i reżysera, dlatego wszędzie, gdzie tylko jestem (Gimnazjum nr 12, dwa wrocławskie przedszkola, Autorska Szkoła Samorozwoju ASSA, Teatr Zielona Latarnia) i co tylko robię (reżyseria, tworzenie scenariuszy, pisanie koncepcji klas teatralnych, książki o teatrze szkolnym...), jest kontynuacją tego, czego nauczono mnie we wrocławskiej PWST.

I za to pięknie dziękuję.

Krzysztof Stróżański

AGATA WODZIŃSKA³:

Na studia podyplomowe w PWST trafiłam po dwuletnim kursie teatralnym zorganizowanym przez Pracownię Rozwoju przez Sztukę i Teatr we Wrocławiu (1992 – 1994). Najpierw dwa słowa na temat Pracowni, bo to, że do niej trafiłam zdecydowało o tym, że w ogóle wytrwałam w zawodzie nauczyciela. Rozczarowana nauczaniem metodyki na uniwersytecie szukałam jakiejś alternatywy dla rutyny szkolnej i przystań znalazłam w Pracowni. Tu nauczyłam się ćwiczeń polegających na rozbudzaniu wyobraźni i wrażliwości (...). To w Pracowni po raz pierwszy zetknęłam się z Beatą Pejcz, Anną Kramarczyk, Krzysztofem Grębskim i Janem Bieleckim. Artyści zeszli z afisza teatralnego do nauczycieli i otwierali im „trzecie oko”. A zatem już w Pracowni zorientowałam się, że jest alternatywa dla tradycyjnej metodyki. Dziwaczny z początku tytuł – postulat kursu „Przez teatr do lepszego zrozumienia siebie” wypełnił się w stu procentach (kurs trwał 440 godzin!). Po skończeniu kursu naturalną dla mnie stała się próba przystąpienia do Studiów Podyplomowych Reżyserii Teatru Dzieci i Młodzieży w PWST.

WIESIA ŻUREK⁴:

Przyznaję, wahalam się, czy zdecydować się na te studia, bo mój wiek wydawał mi się oczywistym ograniczeniem. Więc dlaczego... Prowadziłam w szkole, ZSO nr 2 w Rudzie

Śląskiej, edukację teatralną i w jej ramach także koło teatralne, poczułam w pewnym momencie, że już więcej dobrego, kierując się intuicją, nie zrobię, stąd pomysł na Studium. Potrzebowałam jakiegoś bodźca... Gdybym jednak miała do końca świadomość, że chcąc zgłębiać arkana reżyserii, trzeba także uprawiać aktorstwo, pewnie nigdy nie rozpoczęłabym tej przygody. Jednak w pewnym momencie klamka zapadła! Kiedy przetrwałam (mimo wielu zaskoczeń, niepewności i porażek) pierwszy rok, pomyślałam, że warto walczyć dalej.

BARBARA SŁOTWIŃSKA⁵:

Ale zaczęłam od początku. O samym Studium dowiedziałam się od wykładowcy na wrocławskiej polonistyce, pana Ryszarda Waksmunda, mojego promotora. Zawsze interesowałam się teatrem, pisałam pracę magisterską o sztukach teatralnych Krystyny Miłobędzkiej. Po latach przypomniałam sobie o Studium, sprawdziłam i okazało się, że wciąż jest, funkcjonuje i można spróbować (...). Odpowiadałam dziś dopiero... bo miałam właśnie kolejną premierę swojego przedstawienia. I tu, już częściowo, jest odpowiedź na jedno z Twoich pytań – tak, zajmuję się szkolnym teatrem nieustająco od czasu ukończenia Studium, a było to w roku 2001.

ANETA ĆWIELUCH⁶:

Witam, jestem 13. rocznikiem Studium, od zawsze interesowałam się teatrem i jako dziecko, a potem młodzież i studentka zawsze byłam blisko sceny. Pracowałam z dziećmi i młodzieżą, ale byłam jak dziecko we mgle.

ELŻBIETA BUCK-ŁUCZYŃSKA⁷:

Zaczynając studia reżyserii teatru dzieci i młodzieży miałam mnóstwo kompleksów. Nie było to bez powodów. Dopiero zaczęłam moją przygodę z teatrem, a na roku

znalazłam się z osobami, które miały już duże osiągnięcia. Ja przy nich właściwie nic nie umiałam. Ale może dlatego starałam się jak najwięcej czerpać. I, mimo wielu trudności, to mi się udało.

ELA GRZEMSKA⁸:

Podjęłam je, ponieważ od początku mojej pracy z dziećmi ciągnęło mnie do wykorzystywania w niej metod teatralnych. Sama w latach szkolnych grałam w kilku przedstawieniach i do dziś pamiętam emocje, które temu towarzyszyły. Dlatego chciałam, aby i moi wychowankowie mogli doświadczyć tak pozytywnych przeżyć. Początkowo pracowałam trochę „po omacku”, kierując się bardziej intuicją, niż jakąkolwiek wiedzą teatralną. Mimo, że moje przedstawienia podobały się, dostrzegałam jednak, że coś jest nie tak, że brakuje mi wiedzy i umiejętności, aby mój mały teatr rozwijał się i stawał coraz ciekawszy. Szukałam inspiracji na różnego rodzaju warsztatach, aż wreszcie postanowiłam spróbować swoich sił w Studium Reżyserii Teatru Dzieci i Młodzieży.

RENATA KNOP⁹:

Mogę o sobie powiedzieć, że jestem „dziecinnie obciążona”, bo podobnie jak moja mama, zostałam nauczycielką; kocham teatr i nie wyobrażam sobie życia bez tego, co stanowi syntezę różnych dziedzin sztuki. Od najmłodszych lat, tak jak każde dziecko, bawiłam się w teatr i marzyłam, aby bawić się z innymi. Będąc osobą dorosłą nadal marzyłam i udało się... W pierwszych latach mojej pracy zawodowej były to zajęcia z młodszymi dziećmi oraz gry i zabawy z grupą harcerską. Po jakimś czasie stwierdziłam, że te skłonności dzieci do dramatyzacji, naśladownictwa i teatralizacji życia znajdują naturalne warunki rozwoju w teatrze szkolnym. Teatr szkolny wydawał się szczególnie potrzebny w szkole małego miasteczka, oddalonego od Poznania 40 km.

MARZENA WYSMYK¹⁰:

O Studium Reżyserii myślałam wiele lat, ale odległość z Koszalina do Wrocławia przerażała mnie. Przyszedł jednak taki dzień, gdy powód ten okazał się blady. Po prostu pewnego razu stwierdziłam, że potrzebuję spotkań i rozmów o teatrze, pragnę wznieść się na wyższy stopień wiedzy i twórczości. Może dlatego, że zaczęłam pracować z licealistami – wcześniej działałam z osobami niepełnosprawnymi, a to zupełnie co innego.

DARIUSZ KOWCUN¹¹:

Wszystko zaczęło się od kabaretu. Kolega z liceum zaproponował stworzenie kabaretu i występ na studniówce. Tym kolegą był Piotr Cieplak, późniejszy znany reżyser teatralny. Kabaretem zajmowałam się przez czas studiów w Opolu. Dodam, że były to studia techniczne i nigdy nie pracowałam w wyuczonym zawodzie. Kabaret i teatr tkwiły we mnie już na dobre. Nigdy nie chciałam być aktorem zawodowym, jednak magia sceny i tworzenia były silniejsze. Na tyle, że odnalazł mnie w Opolu w 1996 roku Adam Sroka, będący wówczas dyrektorem Teatru im. J. Kochanowskiego. Zaproponowano mi współtworzenie kabaretu aktorskiego, którego członkiem jestem do dzisiaj. Wprawdzie nie występujemy na estradzie, ale pracujemy w Radiu Opole już 9 lat (...). Postanowiłam pogłębić swoją wiedzę o teatrze i aktorstwie poprzez studia podyplomowe z zakresu reżyserii teatru dzieci i młodzieży. Na moją decyzję wpłynęła też konieczność kształcenia się, ponieważ pracowałam na etacie w Młodzieżowym Domu Kultury w Opolu jako instruktor prowadzący zajęcia kabaretowe, z zamiarem przekształcenia ich na teatralne. Kabaret już mi nie wystarczał (...). Te dwa lata w PWST, to były najwspanialsze lata mojej edukacji i rozwoju (...).

JUSTYNA RAWSKA¹²:

Droga do „spotkania z reżyserią” w Studium w PWST we Wrocławiu była procesem i potrzebą kształtującą się we mnie od wielu lat. Kilkuletnia nauka w studium aktorskim przy Państwowym Teatrze Żydowskim w Warszawie, kursy technik Stanisławskiego, Grotowskiego, Meyerholda i wieloletnia praca zawodowa z osobami chorymi psychicznie usilnie prowokowała mnie do stawiania pytania: teatr – dlaczego nie? Poprzez pracę nad sobą, pracę terapeutyczną i artystyczną, przez obserwację pracy aktorów i reżyserów, przez działania innych terapeutów, a także przez wykorzystywanie swojej wiedzy i doświadczenia, stopniowo przygotowywałam się do prowadzenia działań teatralnych z osobami po kryzysie psychicznym. Tak też od 6 lat funkcjonuje grupa teatralna „Paradox”, w której wspólnie zmagamy się z tekstem i oporem materii (taki nasz żarcik). Staram się, aby w naszych poczynaniach scenicznych działania terapeutyczne nie zdominowały wypowiedzi artystycznej.

O efektach, procesie teatralnym i terapeutycznym mogłabym pisać wiele, natomiast kończąc: warto było, by usłyszeć i zobaczyć, że warto.

DOROTA SZEMRO-ALEKSANDROWICZ¹³:

Jestem nauczycielką języka polskiego od 1981 roku. Zanim rozpoczęłam naukę w Studium Reżyserii Teatru Dzieci i Młodzieży w PWST we Wrocławiu, chętnie organizowałam z uczniami inscenizacje, pokazy, wieczorki poetyckie. Chciałam to robić lepiej i zdecydowałam się przyjść na rozmowę kwalifikacyjną. Dzięki zajęciom, które miałam na studiach, stałam się profesjonalnym reżyserem teatrów dziecięcych i młodzieżowych. Bez względu na to, czy mam do czynienia z pierwszakami, czy nastolatkami – potrafię pracować i współpracować z każdym.

ANIA KŁANIECKA¹⁴:

Kiedy się dowiedziałam w czerwcu 2007 roku, że zostałam przyjęta do Studium Podyplomowego Reżyserii Teatru Dzieci i Młodzieży, na początku nie mogłam uwierzyć. To było spełnienie moich marzeń. Od lat coś tam próbowałam robić, prowadziłam kółko teatralne, ale wszystko, jak to mówią „na wyczucie”. Wcześniej – w trakcie studiów na Uniwersytecie Wrocławskim (filologia polska) – rozwijałam swoje zainteresowania teatrem, pisałam również pracę magisterską z tego zakresu.

JOLA KOTYŚ-DWORAKOWSKA¹⁵:

Z wykształcenia jestem plastykiem. Elżbietę Olinkiewicz poznałam w trakcie warsztatów plastycznych w 1993 r. organizowanych w Katowicach przez Biuro Wystaw Artystycznych. Właśnie tam dowiedziałam się o nowym kierunku studiów podyplomowych przy wrocławskiej PWST. Dalszy rozwój zawodowy, poszerzanie i odkrywanie nowych dziedzin związanych ze sztuką zawsze były mi bliskie, dlatego wybrałam się na rozmowy kwalifikacyjne, po których zostałam przyjęta do Studium Reżyserii Teatru Dzieci i Młodzieży we Wrocławiu. Byłam wówczas młodym nauczycielem z trzyletnim stażem, z otwartą głową i twórczymi pomysłami. Zależało mi na rozwoju własnej pomysłowości, na sprawdzeniu się w nowej dziedzinie sztuki. Rozpoczynając dwuletnią naukę w Studium, nie wiedziałam tak naprawdę, czego mogę się spodziewać, ale na pewno nie zdawałam sobie sprawy, jak pozytywne konsekwencje będą miały te studia dla mojej pracy zawodowej, rozwoju osobowości, realizacji ukrytych do tej pory we mnie zamierzeń.

OLA DRZAZGA¹⁶:

Przyszłam do Studium, bo pragnęłam rozwijać się, brać udział w działaniach oraz spotykać ludzi „zmuszających” mnie do

poszukiwań twórczych i osobistych zarazem. Myślę, że w Studium najcenniejsze jest właśnie to miejsce spotkania z ludźmi: profesorami, prowadzącymi warsztaty, spotkania z teatrem podczas wieczornych wspólnych wyjść, a w końcu samymi uczestnikami zajęć. Dzięki Studium stworzyłam na nowo własne miejsce pracy, dzięki spotkaniu z wyjątkową młodzieżą mam zamiar uciec przed rutyną i wypaleniem zawodowym. Moi uczniowie są dla mnie wyzwaniem do ciągłych poszukiwań twórczych.

P.S. Studium zawdzięczęm męża Marcina i syna Konstantego :)

OLA MIGAŁA¹⁷:

(...) Dwa lata spędzone w Szkole Teatralnej to był czas na odbudowanie mnie najgłębszej, najintymniejszej, mnie skrywanej dla wielu, bo dziwnej, zbyt emocjonalnej, dzielącej włos na czworo, analizującej za dużo, przypatrującej się za głęboko, lubiącej nieracjonalne dziwactwa, reagującej za mocno, zastanawiającej się nad nie-wiadomo-czym! Spotkałam ludzi podobnie wrażliwych, którzy mówili o podobnych rzeczach, podobnych marzeniach i lękach i nikt się nie wstydził samego siebie i swoich ograniczeń.

Nabrałam wiary w to, że pozbieram każdą najmniejszą okruszynę mnie rozbitej i posklekam się w całość. Nauczyłam się potężnego dystansu do siebie i ludzi. Nauczyłam się śmiać z samej siebie i otwarcie przyznawać się do błędów. Nauczyłam się głośno mówić o swoich marzeniach i o nie walczyć. Teraz chcę uczyć tego innych. Wiem, jak to robić.

Pani Elu, nie kłamałam pisząc o Pani skrzydłach w jednej z kartek dla Pani. To dzięki Pani posklejałam się na nowo, a przynajmniej wiem, jak mogę walczyć o siebie, jeśli kiedykolwiek moja szuflada z napisem „Magiczne, Poufne, Moje” nie będzie chciała się otworzyć.

Dziękuję. Ola

Skąd jesteśmy

Studia mają charakter ogólnopolski, lecz odległość od Wrocławia determinuje, skąd najczęściej przyjeżdżają słuchacze. Przyjazd do Wrocławia co dwa tygodnie jest nie lada wyzwaniem i kosztem – stąd, im dalszy dojazd, tym większa determinacja. Tak o tych trudnościach pisze **JOLA KOTYŚ-DWORAKOWSKA**¹⁸: *Pochodziliśmy z różnych krańców Polski. Przyjazdy do Wrocławia były wyczerpujące, zajęcia rozpoczynały się w piątek, a kończyły w niedzielę późnym popołudniem. Od poniedziałku praca w szkole.*

Trudno było przyzwyczaić się do ciągłego (dwa razy w miesiącu) i długiego (dwa lata) nowego rytmu życia; przykładem jest wypowiedź **WIESŁAWY ŻUREK**¹⁹: *Na pewno były to dla mnie lata niezwykle pożyteczne, choć nie ukrywam, że i trudne, choćby ze względu na „schizofreniczne rozdwojenie” pomiędzy obowiązkami w pracy, a zajęciami w Studium. Czas podróży pociągiem na trasie Ruda Śląska–Wrocław pozwalał mi na przedstawienie się – zapomniałam o pracy i domu, koncentrując się na zajęciach w Studium. Dużo pomysłów rodziło się właśnie w ...pociągu!*

Znacznie trudniej miały dziewczyny, które musiały organizować opiekę dla małych dzieci, a większość osób musiała pokonywać również trudności zwiększonego wysiłku finansowego (czesne, przejazdy, hotele itp.). O pokonywaniu trudności pisze **JUSTYNA RAWSKA**²⁰ ze Szczecina: *Na zajęcia jechało się zawsze jak na „spotkanie” – z interesującą osobą, z ciekawym wydarzeniem, po „ważne” zdanie, słowo-klucz, po to, by zapytać – „co jest nie tak?”, by szukać dalej... W takim oczekiwaniu zapominało się o trudach podróży, o trudnościach z noclegiem czy o ograniczonej kwocie na posilek. Ze względu na trudną sytuację osobistą i zawodową, skorzystałam z możliwości wyjazdu i podjęcia pracy za granicą.*

Przerwałam naukę w Studium. Natomiast każdy pobyt w kraju wykorzystywałam na kontynuację zajęć teatralnych z grupą. Wróciłam na Uczelnię z innym rocznikiem.

Najczęściej słuchacze mówili podobnie jak **ANETA STODULSKA-SOWA**²¹: *Pamiętam, jak wsiadałam do pociągu relacji Lublin–Wrocław i natychmiast zasypiałam, budziłam się gdzieś koło Kielc, później w Częstochowie byłam już na tyle przytomna, żeby sięgnąć do notatek, pomyśleć, powtórzyć i tak zazwyczaj miało osiem i pół godziny mojej podróży. Z powrotem już tylko sen... Był to czas bardzo intensywny, bywałam zmęczona, ale też szalenie zadowolona.*

Nic więc dziwnego, że najwięcej absolwentów przeszłych lat było z woj. dolnośląskiego. Obecnie zmieniło się to, od kilku lat na roku z okolic Dolnego Śląska są 2–3 osoby. Absolwenci i słuchacze są z województw: dolnośląskiego 124 osoby, kujawsko-pomorskiego 5 osób, lubelskiego 7 osób, lubuskiego 12 osób, łódzkiego 14 osób, małopolskiego 7 osób, mazowieckiego 12 osób, opolskiego 17 osób, podkarpackiego 7 osób, pomorskiego 16 osób, śląskiego 47 osób, warmińsko-mazurskiego 5 osób, wielkopolskiego 32 osoby i z zachodniopomorskiego 3 osoby. Absolwentem z roku 2010 jest Gonzalo Azcona Cøstrejon, który po zakończeniu studiów wrócił do rodzinnego Santander w Hiszpanii. Dowiadywali się również o warunki studiów mieszkańcy Niemiec i Ukrainy. Los rozrzucił naszych absolwentów po świecie, Renata jest w Filadelfii w Stanach Zjednoczonych, Małgosia mieszka obecnie w Toskanii we Włoszech, Magda w Anglii, a Joasia w Niemczech.

Kim jesteśmy

Kiedy Studium w 1992 roku powstawało przy Wydziale Lalkarskim PWST we Wrocławiu

wiu, było przeznaczone dla nauczycieli, którzy prowadzą teatry dziecięce i młodzieżowe, klasy teatralne, ośrodki aktywności twórczej, tych, którzy wdrażali programy edukacji przez sztukę, a także dla animatorów kultury, instruktorów teatralnych i wszystkich, którzy nie mając przygotowania teatralnego prowadzą z dziećmi i młodzieżą twórcze działania teatralne. Na studia trafili zarówno ludzie z długą praktyką teatralną, jak również ci, którzy prowadząc od niedawna grupy teatralne chcieli pogłębić swoje umiejętności warsztatowe i poszukiwali własnej drogi. Różne były motywy wyboru przez nich pracy teatralnej. Jedne, zarówno wtedy jak i dzisiaj, wiązały się z własnymi zainteresowaniami lub dotychczasową praktyką teatralną, inne były kontynuacją studiów lub wynikały z potrzeby samorealizacji, a jeszcze inne z potrzeb danego środowiska.

Już w drugim roku działania Studium trafili do niego nauczyciele zajmujący się terapią, a kilka lat później terapeuci kliniczni. Obecnie terapeuci zajmujący się zarówno terapią społeczną, terapią szkolną, jak i terapią kliniczną stanowią sporą grupę kandydatów. Oprócz osób „cywilnych” przychodzą na nasze studia także osoby duchowne – siostry zakonne, szczególnie Urszulanki, jest ksiądz misjonarz. Absolwentem Studium jest również oficer wojsk lotniczych, który zobaczył w teatrze możliwość rozwijania i wzbogacania żołnierzy. Kilku absolwentów pracuje na uczelniach i kilku w teatrach, prowadząc działy edukacji teatralnej (ale nie tylko).

Kiedy pisałam o Studium do publikacji o Wydziale Lalkarskim PWST w roku 1998, widziałam trzy główne problemy: Teatr – Kreacja – Edukacja, dzisiaj dodałabym również Rozwój i Terapię.

Liczby

1992 – 2011 – dwadzieścia lat istnienia Podyplomowego Studium Reżyserii Teatru Dzieci i Młodzieży (od 2008 r. Podyplomowych Studiów Reżyserii Teatru Dzieci i Młodzieży).

339 słuchaczy i absolwentów (w tym 29 studiuje obecnie, we wrześniu 2011 r. rozpoczną drugi rok studiów).

33 osoby zrezygnowały z różnych powodów.

Nie miałam pojęcia, jaki charakter będą miały zajęcia. Nastawiałam się na teorię i trochę praktyki. Okazało się, że przede wszystkim praktyka i działanie są podstawą Studium. Przyznam szczerze, że początkowo czułam się bardzo zagubiona i speszona. Od pierwszych zajęć wymagano od nas kreatywności, otwartości i zaangażowania. Towarzyszyła temu jednak niezwykle przyjazna atmosfera. W takiej sytuacji można było przyjąć słowa krytyki, zawsze konstruktywnej, bo prowadzącej do zmiany kierunku myślenia i otwarcia na inne rejony wyobraźni. Właśnie... wyobraźni. Tak mogłabym określić największą wartość tych studiów... uwolnienie wyobraźni, wyjście poza schematy, a także, jeśli udało się już odrzucić schemat... wskazanie kierunków, w których można było podążać – napisała BARBARA SŁOTWIŃSKA²².

WIESIA ŻUREK²³ wspomina: (...) przyznam jednak, że tuż po ukończeniu Studium było mi trudno, bo mając głowę pełną nowych doświadczeń, stałam się w stosunku do siebie bardzo krytyczna i miałam uczucie, że wszystko, co robię jest banalne i nijakie. Potrzebowałam trochę czasu i dystansu do tego, co się we mnie zmieniło. Na pewno właściwością tych studiów jest kreatywność, której wymaga się od studentów. Nie da się tego

porównać, jak sądzę, ze studiowaniem ekonomii czy architektury... Kto tego nie przeżył, nie zrozumie, na czym polega niezwykłość tego rodzaju doświadczenia. Trudne, a równocześnie fascynujące było to podnoszenie sobie poprzeczki, przekraczanie barier... Kiedy musiałam zagrać w etiudach koleżanek – cierpiałam!!! Nadal nie lubię sceny, ale gdy była konieczność zagrania w spektaklu zrobionym przez nauczycieli – zrobiłam to, choć wciąż w to nie mogę uwierzyć! Za to doskonale rozumiem tremujących się uczniów, uwielbiam ich i podziwiam, kiedy oglądam ich na scenie, kiedy coś razem tworzymy i towarzyszy temu wielka radość odkrywania się, swoich możliwości.

Kiedy czytam te słowa, słyszę echo naszych dyskusji o tym, że teatr młodych ludzi to niekoniecznie teatr. O tym, że najważniejsze nie musi zdarzyć się ani na lekcji, ani w teatrze, o tym, że to, co ważne, jest nieuchwytnie – o pomaganiu młodym ludziom w zmierzeniu się w przyszłości z czymś, czego jeszcze nie znają i nie przeczuwają. O tym, że nie będą wiedzieli, że stało się tak dzięki zajęciom teatralnym, lecz będą bogatsi o wiarę w siebie, że będą potrafili słuchać i rozmawiać z innym człowiekiem, że będą ciekawi świata i że będzie się im „chciało chcieć”.

Ale prawdziwe liczby są ukryte: 339 słuchaczy razy od 40 do 150 uczniów rocznie razy 10 do 30 lat pracy. To tysiące młodych ludzi, którzy wzbogacili swoje możliwości, to setki młodych ludzi, którzy polubią teatr, będą chodzili do teatrów, na koncerty, będą rozumieli język sztuki, będą szukali w sztuce czegoś więcej niż rozrywki, widzów, którzy potrafią czytać teksty kultury.

¹ RENATA GIERS – 11. rocznik Studium w PWST 2002–04; absolwentka Uniwersytetu Opolskiego – pedagogika i Studium Animacji Kultury. Przez wiele lat instruktor teatralny w Jaworskim Ośrodku Kultury. Obecnie mieszka w Filadelfii w Stanach Zjednoczonych.

² KRZYSZTOF STRÓŻAŃSKI – 1. rocznik Studium w PWST 1992–94; mgr filologii polskiej, absolwent Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, nauczyciel języka polskiego w liceum, prowadził autorskie klasy teatralne, kilka teatrów młodzieżowych, warsztaty „teatr na lekcji”. Obecnie pracuje w Gimnazjum nr 12 we Wrocławiu, w dwóch wrocławskich przedszkolach, w Autorskiej Szkole Samorozwoju ASSA, reżyseruje, tworzy scenariusze, pisze koncepcje kolejnych klas teatralnych, książki o teatrze szkolnym. Jego zespoły od 20 lat otrzymują znaczące nagrody teatralne. Był jednym ze współorganizatorów warsztatów „Poznanie i Działanie”.

³ AGATA WODZIŃSKA – 3. rocznik Studium w PWST 1994–96, mgr filologii polskiej, absolwentka Uniwersytetu Wrocławskiego, jest nauczycielką języka polskiego w SP we Wrocławiu; prowadziła i prowadzi koła teatralne dla dzieci 10–13 letnich. Razem z koleżankami z roku E. Kielman, D. Szemro-Aleksandrowicz i B. Sycianko powołały Stowarzyszenie Ojczyzny Polszczyzny i prowadziła m.in. Ogólnopolski Konkurs „Słowo daję”. Przez kilka lat pracowała ucząc języka polskiego w szkole polskiej w Pekinie.

⁴ WIESŁAWA ŻUREK – 5. rocznik Studium w PWST 1996–98, mgr filologii polskiej, absolwentka Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, nauczycielka języka polskiego w Rudzie Śląskiej w 2 Zespole Szkół Ogólnokształcących, prowadziła kilkanaście zespołów teatralnych z młodzieżą licealną. Jest laureatką ogólnopolskiej nagrody Nauczyciel Roku (1997).

⁵ BARBARA SŁOTWIŃSKA – 8. rocznik Studium w PWST 1991–2001, mgr filologii polskiej, absolwentka Uniwersytetu Wrocławskiego, nauczycielka języka polskiego w Chojnowie.

Prowadzi autorski dziecięcy teatr plastyczny. Ze swoim zespołem gościnnie występowała w Teatrze „Lalka” w Warszawie oraz w WTL we Wrocławiu ze spektaklem „Tańczące ptaki”. Wspólnie ze Stowarzyszeniem im. Janusza Korczaka przygotowała fragment widowiska plenerowego pokazwanego w rocznicę śmierci Korczaka i dzieci. Opracowuje i przygotowuje coroczne szkolne musicale „Dzieci Rodzicom”.

⁶ ANETA CŹWIELUCH – 13. rocznik Studium w PWST 2004–06, mgr bibliotekoznawstwa, absolwentka Uniwersytetu Wrocławskiego. Pracowała jako bibliotekarka w ZSZ w Zgorzelcu. Prowadziła teatr. Obecnie prowadzi cztery grupy teatralne (z dziećmi w wieku przedszkolnym, z młodzieżą i dorosłymi; trzy grupy teatralne w Zgorzelcu, jedna w Lubaniu). Otrzymała nagrodę Ministra Edukacji i TKI – Instruktor Roku – 2008. Współpracuje z teatrem w Görlitz.

⁷ ELŻBIETA BUCK-ŁUCZYŃSKA – 4. rocznik Studium w PWST 1995–97, mgr filologii polskiej, absolwentka Uniwersytetu Wrocławskiego i Szkoły Muzycznej II stopnia, początkowo pracowała jako nauczycielka języka polskiego w Nowej Soli, obecnie pracuje w Miejskim Ośrodku w Głogowie prowadząc teatr młodzieżowy „INTERMEDIUM”, kilka grup teatru dziecięcego oraz grupę teatralną w gimnazjum w Głogowie. Pracuje projektami, m.in. realizowała „Projekt zajęć interdyscyplinarnych muzyka – plastyka – ruch”. Marzy się Jej rekonstrukcja teatru średniowiecznego – może na Zamku Grodno w Zagórze.

⁸ ELŻBIETA GRZEMSKA – 12. rocznik Studium w PWST 2003–05, mgr wychowanie przedszkolnego, absolwentka WSP w Opolu. Pracuje w przedszkolu w Pleszewie, woj. wielkopolskie; inicjuje przeglądy teatrów przedszkolnych w swoim środowisku. Prowadzi kilka grup teatralnych.

⁹ RENATA KNOP – 16. rocznik Studium w PWST 2007–09, mgr pedagogiki, absolwentka Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Skończyła również studia podyplomowe z zakresu sztuki w Papieskiej Akademii Pedagogiki w Słupsku.

Pracuje jako nauczycielka edukacji wczesnoszkolnej w SP w Opalenicy. Prowadzi teatr dziecięcy dla dzieci klas I–III oraz teatr dla dzieci klas IV–VI. Jest animatorem życia kulturalnego Opalenicy. Organizuje wiele imprez dla społeczności lokalnej.

¹⁰ MARZENA WYSMYK – 14. rocznik Studium, w PWST 2005–07, mgr filologii rosyjskiej, absolwentka Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu i filologii polskiej – Uniwersytet Szczeciński. Ukończyła formy doskonalące i doksztalcające w zakresie terapii – przez wiele lat pracowała z osobami niepełnosprawnymi. Obecnie jest nauczycielem języka polskiego w Koszalinie. Prowadzi teatr młodzieżowy „Na bosaka” wg autorskiej koncepcji – jest to teatr, w którym plastyka i materia tworzą przestrzeń i narrację. Prowadzi warsztaty teatralne, ostatnio z grupą studentów na Łotwie. Jest od 3 lat dyrektorem artystycznym Europejskiego Festiwalu Filmowego „Integracja Ty i Ja” w Koszalinie.

¹¹ DARIUSZ KOWCUN – 10. rocznik Studium, w PWST 2001–03, mgr wychowania technicznego, absolwent Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Opolu. Z kabaretem autorskim stworzonym przy Teatrze im. Jana Kochanowskiego występuje w Radiu Opole od 9 lat. Pracuje w Młodzieżowym Domu Kultury w Opolu prowadząc zajęcia teatralne z młodzieżą licealną i ze studentami. Założył teatr „Piktogram”. Na Uniwersytecie Opolskim prowadzi zajęcia z teatru i kreacji artystycznej.

¹² JUSTYNA RAWSKA – Studium Podyplomowe rozpoczęła z 14. rocznikiem; w 2005 r. po 3 semestrze wystąpiła z prośbą o urlop dziekański, Studium ukończyła w 2010 r. z rocznikiem 18. Jest mgr pedagogiki specjalnej – rewalidacja, absolwentką Uniwersytetu w Szczecinie. Ukończyła też studia podyplomowe „terapia przez sztukę” na Uniwersytecie Wrocławskim. Jest adeptką studia aktorskiego przy Państwowym Teatrze Żydowskim w Warszawie. Pracuje w Klinice Psychiatrii w Szczecinie. Prowadzi terapeutyczną grupę teatralną „Paradoks” dla dorosłych po leczeniu neuropsychiatrycznym – osiągając duże sukcesy

terapeutyczne. W ZOZ – Psychiatria dla Dorosłych w Szczecinie prowadzi terapię zajęciową.

¹³ DOROTA SZEMRO-ALEKSANDROWICZ – 4. rocznik Studium, w PWST 1995–96, mgr filologii polskiej, absolwentka Uniwersytetu Wrocławskiego, nauczycielka języka polskiego w gimnazjum we Wrocławiu. Należy do grupy założycielskiej i prowadzącej Stowarzyszenie Ojczyzny Polszczyzny oraz Ogólnopolski Konkurs „Słowo daje”. Prowadzi zajęcia z języka polskiego wg własnego programu łącząc edukację polonistyczną z teatrem i działaniami twórczymi. Była jedną ze współorganizatorek warsztatów „Poznanie przez działanie”.

¹⁴ ANNA KŁANIECKA – 16. rocznik Studium, w PWST 2007–09, mgr filologii polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego; ukończyła również olinofrenopedagogikę na Akademii Wychowania Fizycznego we Wrocławiu. Jest nauczycielem języka polskiego oraz pracuje jako terapeuta w Specjalnym Ośrodku Szkolno-Wychowawczym w Sieradzu. Prowadzi wg autorskiego pomysłu grupy integracyjne, w których dzieci niepełnosprawne wspólnie realizują spektakle – projekty z różnymi grupami młodzieży zdrowej. W 2009 r. założyła w specjalnym ośrodku teatr „MASAKRA” dla nauczycieli, rodziców i dorosłych wychowanków. Jej teatr prowadzi wielką kampanię na rzecz integracji w społeczeństwie ludzi zdrowych z niepełnosprawnymi.

¹⁵ JOLANTA KOTYŚ-DWORAKOWSKA: 3. rocznik Studium, w PWST 1994–96, mgr wychowania plastycznego, absolwentka Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, była nauczycielką wychowania plastycznego w Tychach, prowadziła zajęcia teatralno-plastyczne z dziećmi i młodzieżą oraz teatr dziecięcy. Od 2004 r. jest dyrektorką Gimnazjum w Radzynie (woj. wielkopolskie).

¹⁶ ALEKSANDRA DRZAZGA – 10. rocznik Studium w PWST 2001–03, mgr filologii romańskiej, absolwentka Uniwersytetu Śląskiego. Prowadzi innowację pedagogiczną ucząc języka polskiego – opracowała i realizuje, z koleżan-

ką, program Klasy Aktywności Twórczej, w której główne problemy stanowi szeroko rozumiana komunikacja i ekspresja artystyczna (zajęcia muzyczne, plastyczne, teatralne, ruchowe oraz filmowe).

¹⁷ ALEKSANDRA MIGAŁA – 17. rocznik Studium, w PWST 2008–10, mgr filologii germańskiej, absolwentka Uniwersytetu Wrocławskiego. Jest nauczycielką w gimnazjum we Wrocławiu. Opracowała autorską metodę nauki języka niemieckiego przez teatr i działania twórczo-dramowe. Pracuje też metodą projektów – do konkretnego zadania edukacyjnego przygotowuje projekt edukacyjny. Prowadzi teatr z młodzieżą gimnazjalną i dziećmi.

¹⁸ JOLANTA KOTYŚ-DWORAKOWSKA, patrz przyp. 15.

¹⁹ WIESŁAWA ŻUREK, patrz przyp. 4.

²⁰ JUSTYNA RAWSKA, patrz przyp. 12.

²¹ ANETA STODULSKA-SOWA – 9. rocznik Studium, w PWST 2000–02, mgr socjologii, absolwentka KUL. Jest instruktorem teatralnym i terapeutą. Prowadziła warsztaty terapii zajęciowej oraz zajęcia z terapii przez sztukę oraz teatr terapeutyczny, osiągający znaczne sukcesy. Wdraża autorską metodę terapii przez teatr.

²² BARBARA SŁOTWIŃSKA, patrz przyp. 5.

²³ WIESŁAWA ŻUREK, patrz przyp. 4.

JANUSZ DEGLER

Teatr był jego domem.

Wspomnienie o Igorze Przegrodzkim

*Życie aktora to bieg przez płotki.
Trzeba parę płotków przewrócić,
ponieść parę klęsk¹.*

Poznałem go, a właściwie zostałem mu przedstawiony w 1954 roku, gdy byłem uczniem dziewiątej klasy. W pięknej willi naprzeciwko mieszkał Artur Młodnicki, znakomity aktor i reżyser. Przegrodzki często u niego bywał. Któregoś dnia spotkałem ich przed domem. Młodnicki szarmanckim gestem zatrzymał mnie i powiedział: *Pozwól, Igorze, to mój sąsiad*. Przegrodzki zmierzył mnie wzrokiem z góry na dół i zapytał: *A co panicz czyta?* Skonfundowany wymamrotałem jakieś tytuły Karola Maya, a Przegrodzki huknął: *„Lalkę” trzeba czytać! „Lalkę”!* Wziąłem sobie tę radę do serca i choć była to lektura dopiero w następnej klasie, od razu ją przeczytałem.

Po wielu latach przypominałem Przegrodzkiemu tę rozmowę. Rozbawiło go to, choć oczywiście spotkania nie pamiętał. Wojciech Has kręcił wtedy we Wrocławiu *Lalkę*. Zapytałem Przegrodzkiego, czy zaproponował mu jakąś rolę. *Marzę, aby zagrać Rzeckiego, ale jestem za młody, może kiedyś...* Zagrał anonimowego przechodnia w tłumie na Powiślu.

Reżyserzy filmowi niechętnie go zatrudniali. Podobno z powodu lekkiego zaśpiewu wileńskiego² i zbyt teatralnej, nienagannej dykcji, którą w filmie uznaje się za wadę. Co prawda wystąpił w około czterdziestu filmach, ale były to role epizodyczne lub drugoplanowe. Potrafił jednak tę niewielką szansę wykorzystać i stworzył kilka ciekawych postaci, jak choćby Profesora Olszynę w *Marcowych migdałach* Piwowarskiego (1989), Dyrektora w *Polskiej śmierci* Krzystka (1994) i Hektora Berlioza w telewizyjnej adaptacji *Mistrza i Małgorzaty* Wojtyszki (1988). Prawdziwą kreacją była w jego wykonaniu kontrowersyjna postać arcybiskupa poznańskiego Mieczysława Ledóchowskiego w ósmym odcinku serialu telewizyjnego *Najdłuższa wojna nowoczesnej Europy* Jerzego Sztwiertni (1981). Arcybiskup gorliwie wypełniał

¹ Igor Przegrodzki w rozmowie z Marią Dębicz – *Moim domem jest teatr*, „Teatr” 1989, nr 1.

² Urodził się 15 kwietnia 1926 w Landwarowie pod Wilnem. W latach 1932 – 1938 uczęszczał do prywatnej szkoły powszechnej Promień w Wilnie, a w roku 1938 zdał egzamin do gimnazjum Zygmunta Augusta. W październiku 1939 r. rozpoczął studia na Wydziale Architektury i Budownictwa Wyższej Szkoły Technicznej, które przerwał w roku 1943.

wszystkie zarządzenia władz pruskich (m.in. zakazał duchowieństwu jakiegokolwiek agitacji narodowej, zabronił śpiewania w kościołach *Boże, coś Polskę*, zastąpił język polski łaciną w seminariach duchownych), czym zraził sobie większość wiernych. Po wyniesieniu go do godności Prymasa Polski bardzo się zmienił, stając się gorliwym patriotą, za co władze go uwięziły. Przegrodzki doskonale ukazał tę wewnętrzną przemianę konformisty w bezkompromisowego bohatera, ujawniając jednocześnie towarzyszące mu wątpliwości, wahania i rozterki (dostał za tę rolę w 1982 roku nagrodę I stopnia Radiokomitetu). Natomiast często występował w spektaklach telewizyjnych (około 60 ról) i kilka postaci zapisało się trwale w historii teatru telewizyjnego, przede wszystkim owe karykaturalne typy z trylogii scenicznej Aleksandra Suchowo-Kobyłina w reżyserii Wiesława Wodeckiego (Kreczyński w *Małżeństwie Kreczyńskiego*, Warrawin w *Sprawie Tarełkin* w *Śmierci Tarełkina*³). Pamiętam go do dziś w znakomitej roli sklerotycznego, niezdolnego, apodyktycznego i przekonanego o swojej nieomylności Iwana Wasiliewicza, czyli Konstantego Stanisławskiego w *Powieści teatralnej* Bułhakowa wyreżyserowanej przez Macieja Wojtyzkę (1987). Przyznano mu za tę rolę doroczną nagrodę im. Aleksandra Zelwerowicza.

Był mistrzem transformacyjnego aktorstwa. Pracę nad rolą zaczynał przeważnie

od rozmowy z projektantem kostiumu, bo wygląd zewnętrzny był dlań niesłychanie ważny. Dbał o każdy szczegół, zwłaszcza gdy miał wystąpić w kostiumie historycznym. Do legendy przeszły jego kłótnie z pracownią krawiecką o – zdawać by się mogło – mało istotne szczegóły, na przykład o to, że przy rękawach powinny być koronki brabanckie, a nie przypadkowo wybrane falbanki. Często sam dobierał jakiś element kostiumu, który jakby „otwierał” mu postać. Tak było z rolą Ojca w *Ślubie* Gombrowicza (1976). Długo się przed nią bronił, nie znajdując do niej klucza. Po półtora miesiąca prób chciał zrezygnować. Wątpliwości się skończyły, gdy zobaczył fotografię ojca Gombrowicza, stojącego przy samochodzie w obszernym płaszczu i w skórzanej cyklistówce na głowie. Podobno natychmiast przeszukał magazyny i znalazł starą pilotkę. Kiedy ją nałożył, poczuł się w roli i dalsza praca poszła już gładko. Pilotka stała się wyrazistym znakiem ojca zdegradowanego do roli oberżysty. Przed wojną stanowiła świadectwo wysokiego statusu społecznego, bo nosili ją właściciele samochodów, po wojnie zaś weszła w powszechne użycie na wsi i była nieodłącznym atrybutem wędrujących do miasta chłoporobotników, stając się symbolem plebejskości. Tę samą pilotkę wykorzystał potem w *Janulce, córce Fizdejki* Witkacego w reżyserii Jacka Bunscha (1986).

Charakteryzacją potrafił całkowicie zmienić wygląd. W telewizyjnej *Śmierci Tarełkina* (1977) trudno było go poznać. Łysa czaszka, wydęte usta (użył dodatkowej szczęki), rozszerzony przez uszczelki nos czyniły zeń postać odrażającą. Te zewnętrzne cechy były znakiem jej plugawego charakteru, który Przegrodzki potrafił w pełni uwiarygodnić, mimo iż granie szubrawców i łajdaków stanowiło swoisty gwałt na jego naturze, ponieważ predysponowany był raczej do ról szlachetnych, romantycznych, psychologicz-

³ Maria Brzostowiecka pisała: Igor Przegrodzki w roli Tarełkina stworzył kreację niezwykle bogatą, intensywną, precyzyjną we wszystkich elementach charakterystyki. Był obłęsnym starcem i wielkim spryciarzem, umęczoną ofiarą i tryumfującym graczem. Uderzająca rozmachem rola była nie tylko dziełem impulsu, ale dojrzałej świadomości aktora, który stwarzając swoje ciemne typy potrafi je zarazem komentować, tym samym jakby uczłowieczając. Tarełkin to wielki sukces Igora Przegrodzkiego – *Śmierć Tarełkina*, „Ekran” 1981, nr 26.

nie skomplikowanych. Wiadomo jednak, że granie wbrew swoim warunkom fizycznym i konstrukcji psychicznej jest miarą talentu i możliwości aktora. W dorobku Przegrodzkiego wiele było takich właśnie ról. Reżyserzy świadomie go w nich obsadzali, wiedząc, że w ten sposób wymuszają porzucenie wypróbowanych środków wyrazu i poszukiwanie nowych. I osiągalni swój cel. Przegrodzki, pokonując opór i trudności, nie zawierał samej intuicji, lecz dokonywał głębszej analizy postaci, starając się jednocześnie okiełznać swój żywiołowy temperament⁴. W rezultacie powstawały doskonałe kreacje. Niektóre z nich stały się przełomowe w jego karierze i przeszły do historii. Do takich należała rola Głumowa w legendarnym spektaklu *I koń się potknie* Ostrowskiego w reżyserii Jakuba Rotbauma (1954). Młody, piękny jak efeb Przegrodzki, który miał już w dorobku kilka udanych ról, po raz pierwszy stworzył postać sprzeczną ze swym *emploi* – cynicznego spryciarza i karierowicza, choć bynajmniej nie jednowymiarową, bo przecież obdarzoną błyskotliwą inteligencją i uzdolnieniami, dzięki czemu mocnej uwypuklił demaskatorską funkcję wyznaczoną mu przez Ostrowskiego. W *Karierze Artura Ui* (1966) nie ograniczył się do zewnętrznej charakterystyki, o co najłatwiej w tej sztuce – postać Hitlera

ukazał w perfekcyjnym przeistoczeniu ciała, gestykulacji i zmianie głosu.

Tajemnicę sztuki aktorskiej Przegrodzkiego – nieraz uznawaną za nieco tradycyjną – poznałem przypadkowo w czasie, gdy byłem prorektorem wrocławskiej filii PWST w Krakowie, a on kierował Wydziałem Aktorskim (w latach 1979 – 1987). Nie mieliśmy sceny szkolnej i nasze poszukiwania odpowiedniej sali zakończyły się niepowodzeniem. Władze miejskie przeznaczyły na ten cel średnowieczny spichlerz, który wymagał gruntownego remontu. Projekt adaptacji przygotował znany architekt, z którym odbyliśmy długą dyskusję. Przegrodzki zadziwił nas znajomością nie tylko fachowej terminologii, ale i konkretnych problemów architektonicznych. Po tej naradzie zapytałem go, skąd ta wiedza o sztuce architektonicznej? *Miałem być architektem. W roku 1939 ojciec zapisał mnie na Wydział Architektury i Budownictwa Wyższej Szkoły Technicznej w Wilnie. Po trzech latach doszedłem do wniosku, że to nie dla mnie i studiów nie skończyłem. Czego się jednak w młodości nauczymy, zostaje do końca życia.* Przegrodzkiemu pozostało to, co dla zawodu architekta najważniejsze: myślenie formą. Najpierw w wyobraźni rodzi się kształt, bryła przestrzenna, potem dopiero planuje się wnętrza. Tą zasadą – od formy, czyli zewnętrznej kompozycji postaci, do jej wnętrza – kierował się Przegrodzki. Nie było to obce aktorstwu nowoczesnemu. Przeciwnie, tę zasadę uznawało wielu wybitnych twórców (poczynając od Meyerholda), którzy wytyczyli jeden z ważnych nurtów sztuki aktorskiej XX wieku.

Jak wiadomo, w aktorstwie wiele zależy od tego, jakich się miało nauczycieli i z kim los pozwolił zetknąć się w młodości. Przegrodzkiemu wyrażnie sprzyjało szczęście. Po rezygnacji ze studiów architektonicznych dostał się w 1943 roku do tajnego Studia

⁴ Zawsze podkreślał istotne znaczenie nieustannej pracy nad sobą. *Nie wyobrażam sobie uprawiania tego zawodu bez ciągłego dążenia do samopoznania, bez nieustających samoanaliz. Bez znajomości zarówno swej psychiki, jak i swej zewnętrzności nie ma świadomego aktorstwa. Naturalnie, mogą się zdarzyć dokonania aktorskie osiągnięte intuicyjnie, myślę jednak, że są one tyle sporadyczne, co doraźne. By proponować prawdę o ludziach i o świecie, trzeba najpierw poznać siebie. Inaczej może powstać fałsz, pozorowana jedynie prawda, która jest też nie do zniesienia dla świadomego aktora* – T. Błajet, *Po obu stronach rampy*, „Wiadomości” 1981, nr 4.

Dramatycznego w Wilnie, w którym wykładowali m.in. redutowiec Mieczysław Szpakiewicz (psychotechnika, mimika i gest), Stefan Martyka (dykcja, analiza scen dramatycznych), Tadeusz Szeligowski (umozycznienie), Wiesław Makojnik (scenografia) oraz profesorowie Stefan Srebrny i Henryk Elzenberg. Zajęcia odbywały się w domu rodziców Hanny Skarżanki, a wśród słuchaczy byli m.in. Maria Kościalkowska, Wiesław Machowski, Zygmunt Kęstowicz, Kazimierz Brusikiewicz. Debiutował 24 marca 1945 r. na scenie wileńskiego Teatru Dramatycznego rolą Freda w *Pigmalionie* Shawa w reżyserii Stanisława Miłskiego⁵. Dwa miesiące później znalazł się wraz z zespołem aktorskim tego teatru w Toruniu, gdzie powtórzył rolę Freda (23 VI 1945), a następnie na krótko przeniósł się do Olsztyna, skąd Wilam Horzyca ściągnął go z powrotem do toruńskiego Teatru Ziemi Pomorskiej. Przez trzy sezony grał chyba we wszystkich jego przedstawieniach (m.in. Lekarza w *Dwóch teatrach* Szaniawskiego, Kubę w *Weselu*, Adolfa w *Domu otwartym* Bałuckiego, Apollodora w *Cezarze i Kleopatrze* Shawa oraz Mozarta w *Mozarcie i Salierim* Puszkina). W roku 1948 Horzyca objął dyrekcję teatru w Poznaniu i zabrał ze sobą prawie cały zespół toruński⁶. Przegrodzki rozstał się z nim w roku następnym i 29 października 1949 r. po raz pierwszy wystąpił przed wrocławską publicznością w roli Willego w *Niemcach* Kruczkowskiego w reżyserii Maryny Broniewskiej. Pozostał wierny wrocławskiemu Teatrowi Polskiemu przez

pięćdziesiąt lat (z wyjątkiem sezonu 1964/65, kiedy Jerzy Krasowski skusił go wyjątkową szansą partnerowania Ninie Andrycz w *Psie ogrodnika* na scenie Teatru Polskiego w Warszawie).

Lata 1945 – 1949 były okresem terminowania. Co prawda nie zagrał większych ról, z wyjątkiem Freda i Mozarta, ale praca u Horzycy nauczyła go szacunku dla tekstu i troski o słowo. Mistrzem, który wprowadził go w arkana sztuki aktorskiej stał się Edmund Wierciński, powierzając mu rolę Jakuba w *Jak wam się podoba* (1951). O tym, jak ważne było to doświadczenie, Przegrodzki wyznał w *Słowie o Profesorze: Godziny prób, a raczej chwile, bo tak szybko wtedy mijał czas pracy z prof. Wiercińskim, były największą szkołą "pracy aktora nad sobą". Z każdej próby wychodziliśmy pełni zachwytu dla wnikliwej – wprost „hipnotyzerskiej” analizy połączonej z pobudzeniem najbardziej ukrytych kręgów wyobraźni. Ile dawało to nieskończonych, w swoim ciągu arytmetycznym – możliwości rozwoju i wzbogacenia opracowanego tematu, treści czy formy wyrazu artystycznego. Jak to zmuszało do ustawicznego myślenia o postaci; do stałej, w pełni efektywnej, twórczej gotowości do pracy. Pamiętam, z jaką precyzją ustawiał Profesor monolog Jakuba – jednej z postaci z orszaku Dobrego Księcia. Trwało to około miesiąca. Nie było mowy, aby ktoś mógł być tylko „obecnym” w chwili, kiedy Jakub oparty o duże drzewo rzucał pierwsze słowa monologu „Cały świat to teatr...” Prof. Wierciński potrafił swoją sugestywnością pobudzić wyobraźnię 30 statystów, którzy w końcowym efekcie pracy tworzyli jedną całość z działającymi postaciami sztuki. Mimo tak kolosalnej pracy był zawsze wesół, dowcipny i pelen młodzieńczego wigoru*⁷.

⁵ Pierwszy raz wystąpił na scenie 11 listopada 1944 r. w sztuce *Uciekla mi przepiorniczka* Żeromskiego w reżyserii Stefana Srebrnego. Wraz z innymi słuchaczami Studia Dramatycznego śpiewał tytułową piosenkę.

⁶ 15 lipca 1948 r. zdał egzamin eksternistyczny przed Państwową Centralną Komisją Egzaminacyjną działającą przy PWST w Łodzi.

⁷ 1945 – 1955. Dziesięć lat działalności Państwowych Teatrów Dramatycznych we Wrocławiu, Wrocław 1955.

Podczas dziesięcioletniej dyrekcji Jakuba Rotbauma Przegrodzki grał dużo i przeważnie pierwszoplanowe role. Niestety, nie zawsze były to najlepsze przedstawienia, jak choćby *Hamlet*, osądzony niezwykle surowo przez Jana Kotta, który dowodził, że z tragedii pozostał tylko rodzinny melodramat. Docenił jednak tytułową rolę: *Myszę, że Igor Przegrodzki udźwignął swego uproszczonego Hamleta. Ma piękny głos, bogatą skalę tonów, dobrze frazuje wiersz, ma swobodę i jakąś naturalną autentyczność gestu*⁸. O wiele lepiej sprawdzał się w Rotbaumowskich inscenizacjach klasyki rosyjskiej, a jako Chlestakow w *Rewizorze* stworzył wielką kreację (1960). Jej kulminacją była scena w trzecim akcie, w którym opowiada o swojej pozycji w świecie petersburskim, o zaszczytach oraz dostojenstwach i stopniowo wpada w euforię. Wspinając się coraz wyżej zawisa w końcu rozkrzyżowany na poręczy górnej galerii schodów.

Skalę swoich możliwości ujawnił Przegrodzki po przyjeździe do Wrocławia w 1965 roku do Krystyny Skuszanki i Jerzego Krasowskiego. W ciągu siedmiu lat stworzył u nich wiele znakomitych ról w repertuarze szekspirowsko-romantycznym (Car w *Kordianie*, Fantazy w duecie z Anną Lutosławską jako Idalią, Prospero w *Burzy*), a także w innych przedstawieniach, jak choćby postać Robespierre'a w *Sprawie Dantona* i *Thermidorze*, Zygmunta w *Życiu snem* czy Poety w *Weselu*. Wszystkich zadziwił jako Regimentarz w *Śnie srebrnym Salomei*, mówiąc całą rolę kunsztownie ustawionym na głębokim oddechu, chociaż *nie-naturalnym w jego rejestrze basem*, który był *jakby rodem z poloneza, jak c-dur, zestrojony z gestem, z kostiumem i zadaniem Regimentarza*⁹. Zachwycił rolą Jakuba w *Jak wam się*

podoba Skuszanki (2 II 1966). Gdybym miał wskazać najpiękniejsze przedstawienie, jakie w życiu widziałem, wybrałbym właśnie to. Pamiętam, że zaczynało się przy otwartej kurtynie, w całkowitej ciemności i przy dźwiękach cudownej muzyki Adama Walacińskiego wykonywanej na organach Hammonda. Z głębi sceny wylał się Jakub w czarnym surducie i czarnych pończochach, ze zniszczonym parasolem w ręku, jakby wziętym od Kantora (pozostałe postaci były w bieli). Przystawał kilka chwil pośrodku sceny, nad którą zwisła wielka zielona jemiola Krystyny Zachwatowicz, symbolizująca Las Ardeński, a potem powoli dochodził do proscenium i z namysłem mówił dopisane słowa Montaigne'a: *Jeśliście wykorzystali w pełni wasze życie, syci jesteście: odejdźcie tedy zadowoleni. Jeśliście nie umieli zeń korzystać, jeśli wam było bezpożyteczne, na cóż go chcecie jeszcze? Życie samo w sobie nie jest dobre ani złe; jest miejscem na dobro i zło wedle tego, czym je zapełnicie*. Jakub to właściwie rola drugoplanowa (pojawia się tylko w sześciu scenach), ale tu był postacią najważniejszą, bo z pozycji sceptyka osądzał świat, ostrzegając nas przed złudnym szczęściem, jakim może być ucieczka w sielankowo-bajkową krainę Ardeńskiego Lasu. Po to miał parasol, aby chronił go przed jej urokami. Spektakl kończyła piosenka, w której jak refren powtarzały się słowa *Dukdame, dukdame, dukdame ... (To takie greckie zaklęcie, żeby głupców zwabić w zakreślone koło)*. Jakub otwierał parasol i odchodził w głąb sceny, mówiąc: *Idę spać*. Spać – to znaczy umrzeć. Cały teatr wypełniała muzyka i powracające *dukdame, dukdame, dukdame...*

Przełomem w karierze Przegrodzkiego okazała się rola Ojca w *Ślubie* Gombrowicza w reżyserii Jerzego Grzegorzewskiego. Dotąd nie występował w dramaturgii spod znaku awangardy. Kilka razy rozmawiałem

⁸ *Szkice o Szekspirze*, Warszawa 1961, s. 286.

⁹ J. Kelera, *Pojedynki o teatr*, Wrocław 1969, s. 385.

z nim o Witkacym, ale szybko przecinał rozmowę: *Nie, awangarda to nie dla mnie. Tam nie ma postaci z krwi i kości*. Rola Ojca dowiodła, że to nieprawda. Zbudował postać pełnokrwistą, wielowymiarową, opracowaną w najdrobniejszych szczegółach, zaskakującą bogactwem środków wyrazu, które pozwoliły mu w sposób fascynujący ukazać metamorfozy tej postaci, zmieniającej sposób zachowania stosownie do sytuacji. Był w miarę plebejski i w miarę ceremonialny, niekiedy rubaszny, ale nie prostacki, w miarę dostojny (nawet wtedy, gdy wraz z Igą Mayr jako Matką ukazywali się obnażeni od pasa w dół), a chwilami śmieszny, ale tym komizmem, który ociera się o tragizm¹⁰.

Postać Ojca rozpoczyna kolejny okres w karierze Przegrodzkiego, obfitujący w wybitne role, świadczące o jego wielkiej wszechstronności. Były to m.in.: brawurowo zagrany Mazurkiewicz w *Żołnierzu królowej Madagaskaru* w reżyserii Grzegorzewskiego (1977); Szambelan w *Panu Jowialskim* (1979) ukazany nie jako debilowaty półgłówek, ale sympatyczny i mądry staruszek; Gospodarz w *Weselu*, które Przegrodzki wyreżyserował, otwierając tym przedstawieniem 18 listopada 1981 r. swoją pięcioletnią dyрекcję Teatru Polskiego; groteskowy Posel w adaptacji *Trans-Atlantyku* (1982) i wreszcie przewrot-

nie przedstawiony Laurenty w *Na czworakach* Różewicza w reżyserii Tadeusza Minca (1985). Przekonał się także do Witkacego i stworzył wspaniałą kreację jako Fizdejko, który był *autentycznie czułym, troskliwym tatusiem, troskliwym mężem, despotycznym tyranem, aby za chwilę pokazać swój dystans do kolejnego wcielenia*¹¹.

Po roku 1990 Przegrodzki pokazał swój kunszt wcielając się w postaci starców, przeważnie zgorzkniałych, dokonujących rozrachunku ze swoim życiem i przygotowujących się do odejścia. Byli to m.in. starzejący się aktor w *Garderobianym* (1990), zmęczony życiem, osamotniony, bo nie umiejący nawiązać z nikim emocjonalnego kontaktu, nawet ze swoim wiernym od trzydziestu lat garderobianym; groteskowo-liryczny Stary w *Krzesłach* Ionesco (1994); dotknięty niemocą twórczą i zmagający się ze śmiercią Béranger w *Król umiera, czyli Ceremonie* w reżyserii Grzegorzewskiego (1996) i Ojciec w *Ostatnich kadrach* Bordona w reżyserii Jana Englerta (1997), który żegna się powoli z życiem i podejmuje ostatnią próbę porozumienia z synem. *Ukazał Ojca jako człowieka momentami irytującego, ale z desperacją walczącego o zachowanie godności. Czasem szarżuje, gdy w zapamiętaniu opowiada anegdotę. W sporze staje się ostry i apodyktyczny. Jego ton nie znosi wówczas najmniejszego sprzeciwu. Przegrodzki – mistrz technicznej transformacji – unika jej tu jak ognia. Najwięcej mówi spojrzeniem, zmarszczeniem brwi, nagłą zmianą głosu. Najbardziej przejmujący jest, gdy zwraca się wprost do publiczności. Wówczas jego słowa o nieuchronności i świętości śmierci robią największe wrażenie.*

¹⁰ Rola Ojca – to trzy charakterologicznie różne postacie: ojciec-patriarcha, ten prawie król, ojciec-chłop, z gleby, z tradycji swej chłopskości, i wreszcie ociec-gdyby był Przegrodzkim i prawie prywatnie aktorem. Owo przechodzenie z jednej formy w drugą, owa błyskawiczna zmiana konwencji – to jedna z cech wielkiego, kreacyjnego aktorstwa Przegrodzkiego, świadcząca o dużym formacie. To, co osiągnął w technice, co gromadził poprzez dziesiątki znaczących ról – zaowocowało w „Ślubie”, stanowiąc efekt ponad trzydziestoletniej pracy aktora nad ustawicznym wzbogacaniem środków wyrazu” – E.K. Wawrzyniak, *Artyści sceny polskiej*. Igor Przegrodzki. Szkic do portretu, „Teatr” 1977, nr 25.

¹¹ M. Dzieduszycka, Janulka, córka Becketta i Różewicza, „Teatr” 1986, nr 6. Przekonał się do Witkacego i w telewizyjnej adaptacji *Szalonej lokomotywy* w reżyserii Bunscha (1988) doskonale zagrał Zygryda Tengiera.

Patrzac na Przegrodzkiego mamy do czynienia ze sztuką niezwyklej miary. Ostatnie role artysty – ta oraz tytułowa w sztuce Ionesco „Król umiera, czyli Ceremonie” – układają się w coś na kształt osobistego komentarza artysty na najtrudniejszy temat. W obu niewidzialna kreska łączy heroizm i groteskę – na naszych oczach oswaja śmierć¹².

W czerwcu 2000 r. Igor Przegrodzki – po pięćdziesięciu latach pracy w jednym teatrze, co było chyba ewenementem światowym – dał się porwać Grzegorzewskiemu do Teatru Narodowego, gdzie zagrał księcia Himalaj w *Operetce* Gombrowicza. Wrocławianom trudno było pogodzić się z jego odejściem i wielu oczekiwało rychłego powrotu. Był jedną z najbarwniejszych postaci w powojennej historii miasta. Wszędzie go było pełno. Reżyserował w *Operetce* i *Operze*, często występował w audycjach i słuchowiskach radiowych, przez wiele lat prowadził Śląską Estradę Wojskową, uczył w Studium Aktorskim przy Teatrze Polskim, był wykładowcą i dziekanem Wydziału Wokalno-Aktorskiego Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej, tworzył Wydział Aktorski wrocławskiej Filii PWST w Krakowie i przez dwie kadencje sprawował funkcję dziekana. Wygrywał wszystkie plebiscyty na najlepszego aktora, aż w końcu organizatorzy uhonorowali go specjalną nagrodą i wykluczyli z tej konkurencji, by dać szansę innym. Cieszył się wielką popularnością. Idąc z nim ulicą Świdnicką miało się wrażenie, że towarzyszy się wiejskiemu proboszczowi, którego wszyscy znają. Obcy ludzie mu się kłaniali, zatrzymywali i ucinali sobie z nim pogawędkę. Gdy przychodził do Klubu MPiK-u na placu Kościuszki i wdawał się w długą rozmowę ze znajomą sprzedawczynią, cichły rozmowy w sąsiedniej

sali kawiarnianej i wszyscy wsłuchiwali się w jego donośny głos, gdy opowiadał anegdoty i zabawne historyjki zza kulis. On sam był bohaterem dziesiątek anegdot. Miał temperament ekstrawertyka, łatwo unosił się gniewem i często z błahego powodu wszczynął głośną awanturę. Nazajutrz jednak elegancko przeproszał, przynosił czekoladki lub inne smakowitości. Często kierował się odruchem serca i gdy nieraz spotykały go przykrości, nie chował długo urazy i łatwo wybaczał. Potrafił być uparty i gdy powziął jakąś decyzję, na nic zdawały się perswazje i próby nakłonienia go do jej zmiany. Był wzorem pracowitości i innych oceniał swoją miarą, co oczywiście musiało nieraz prowadzić do konfliktów. Nic go bardziej nie irytowało niż czyjeś niedbalstwo lub lenistwo.

Żył teatrem i dla teatru. Często powtarzał: *To jest mój dom*. Gdy w styczniu 1994 roku spłonęła widownia Teatru Polskiego, Wrocław obiegły jego słowa: *Nie mam domu*.

Należał do tego pokolenia aktorów, dla których teatr stanowił sacrum, a aktorstwo było tym szczególnym zawodem, w którym obowiązują surowe zasady etyki. W dniu, gdy tragicznie zginęła jego ukochana matka, nie zgodził się, aby odwołano przedstawienie, w którym występował. Wiele lat potem słyszałem, jak oburzony mówił do studentów, którzy z błahego powodu nie zagraли spektaklu dyplomowego: *Tylko śmierć aktora usprawiedliwia jego nieobecność na przedstawieniu*.

Zmarł 27 lipca 2009 r. w Konstancinie-Jeziornie. Na cmentarzu św. Wawrzyńca we Wrocławiu żegnały go tłumy. Spoczął obok swojej matki.

¹² J. Wąkar, Igor Przegrodzki i zbyt dużo pomarańczy, „Życie Warszawy” 1998, nr 34.

JERZY BIELUNAS

Jubileusz 25-lecia Wydziału Aktorskiego we Wrocławiu.

Koncert Galowy w Teatrze Polskim
11 października 2004 r.

Dwudzieste piąte urodziny są świętem młodości. Postanowiłem więc przygotować *Galę Bez Koturnów*, radosny koncert, który byłby spotkaniem całej społeczności Szkoły, a równocześnie dał możliwość zaprezentowania dorobku absolwentów najmłodszego w Polsce Wydziału Aktorskiego. Wielu z nich spełniło się na scenach dramatycznych, inni szukali gdzie indziej szans rozwoju dla swojej sztuki. Wybrali film, telewizję, różne odmiany dubbingu, teatr ruchu, pantomimy i sceny muzyczne. Rozwijali tam swoje umiejętności i duża ich grupa osiągnęła mistrzowską klasę w rozmaitych dziedzinach sztuki aktorskiej. Właśnie tę różnorodność i bogactwo ich talentów pragnęliśmy zaprezentować w czasie jubileuszowego, teatralnego spotkania.

Koncert odbył się 11.10.2004 r. w Teatrze Polskim we Wrocławiu. Rozpoczęła go część oficjalna, w trakcie której o narodzinach i historii Wydziału Aktorskiego we Wrocławiu mówili dawni i aktualni przedstawiciele władz PWST: dziekan Wydziału prof. Teresa Sawicka, prorektor ds. Wydziałów Zamiejscowych we Wrocławiu prof. Jacek Radomski, pierwszy prorektor ds. Filii we Wrocławiu – prof. Janusz Degler i prof. Danuta Michalowska, rektor PWST im. L. Solńskiego w Krakowie w latach 1981 – 1984. Głos zabrali też wojewoda dolnośląski Stanisław Łopatowski i prezydent Wrocławia Rafał Dutkiewicz, wręczając pracownikom Wydziału Aktorskiego nagrody i odznaczenia. Część oficjalną koncertu poprowadził Tomasz Bednarek.

W artystycznej części jubileuszowego koncertu wystąpili absolwenci Wydziału grając teatralne i filmowe etiudy, interpretując piosenki, prezentując scenki pantomimiczne i dubbingując filmy animowane. Prowadzącym był gospodarz wieczoru, Arkadiusz Jakubik, siedzący przy bogato rzeźbionym stoliku na radiowym stanowisku prezentera, czyli w budce telefonicznej otoczonej choinkami, obok figury łabędzia na kolumnie. W głębi sceny widniała „operowa” scenografia: las z wilkami, w nim chata z kominkiem i ławą. Pod horyzontem stały w półkolu wysokie kolumny i palma. Las pełen był symbolicznych stworów, wśród których królowały przepołowione Pegazy (wypchane konie na ziemi i skrzydła unoszące się wysoko) oraz zwiastun obfitych plonów – Ibis. Komponując przestrzeń sceniczną, scenograf Elżbieta Terlikowska umieściła w niej kilka „podscenek”, co pozwalało na symultaniczne prowadzenie akcji koncertu. Jeżdżące na ruchomej platformie wewnątrz wiejskiej chaty było scenografią planu filmowego, projekcje prezentowano na zjeżdżającym i podnoszonym ekranie, w głębi sceny między drzewami wznosiła się estrada dla muzyków – grał na niej zespół Piotra Dziubka. Centralna część proscenium obok budki prowadzącego była miejscem na występy estradowe.

W koncercie przeplatały się różne motywy i formy artystyczne, wykonawcy pojawiali się na przemian w odmiennych rolach i nowych sceneriach. Kolejne segmenty koncertu tworzyły mozaikę raz zabawnych, raz nastrojowych obrazów i stopniowo układały się w opowieść pełną wspomnień z czasów studenckich i pierwszych teatralnych i filmowych uniesień. Arkadiusz Jakubik niczym Prospero ożywiał przed oczami widzów rozmaite odsłony, pozwalając się nimi cieszyć przez chwilę i zaraz zastępując je innymi...

Łącznikiem między poszczególnymi scenami koncertu były piosenki. Usłyszeliśmy m.in. *Kochanków z ulicy Kamiennej* W. Solarza i A. Osieckiej w pełnym ekspresji wykonaniu Kingi Preis. Agnieszka Matysiak i Jacek Bończyk interpretowali wielkie przeboje piosenki francuskiej z repertuaru Edith Piaf (*Brawa dla Clauna, Hamburg*), Charlesa Aznavoura (*La bohème*) i Georges’a Brassensa (*Trąbeczka*). Bogna Woźniak i Wojciech Kościelniak przypomnieli sławne utwory Kurta Weilla (*Youkali, Bilbao, Mandalay*). Mariusz Dręzek zaprezentował się w *Rybiu puzonie* Thomasa Waitsa, a Konrad Imiela i Mariusz Kilian m.in. w zabawnie zainscenizowanej piosence z repertuaru Jaremy Stępowskiego *Chodźmy Felek na kufelek*.

Wrocławski Wydział Aktorski zawsze uważany był za kuźnię znakomitej interpretacji piosenki literackiej i kabaretowej. Uczący tego przedmiotu Halina Śmiela-Jacobson i Wojciech Kościelniak, sami laureaci Przeglądu Piosenki Aktorskiej, wychowali plejadę świetnych następców, którzy również zdobyli w tym konkursie laury. Krytyka oceniła też wysoko zarejestrowane przez TVP wrocławskie dyplomy z interpretacji piosenki przygotowane pod kierunkiem Krysiny Krotoskiej i Jerzego Bielunasa. Dziś wielu absolwentów wrocławskiej PWST zaliczanych jest do grona najlepiej śpiewających w Polsce aktorów.

Ułożone w kilka cykli tematycznych piosenki stanowiły oprawę dla głównego nurtu koncertu – prezentacji scen aktorskich. Pragnąc ukazać wykonawców w zadaniach scenicznych i filmowych przygotowaliśmy niespodziankę. Postanowiliśmy zagrać sceny filmowe na żywo. Aktorzy interpretowali swe role w scenerii wiejskiej chaty ustawionej za ekranem. Kamera przenosiła obraz z planu bezpośrednio na wielki ekran, a publiczność oglądała ten materiał sądząc, że został on

wcześniej zarejestrowany na taśmie filmowej. Dopiero w kulminacyjnym momencie ekran podnosił się ukazując zgromadzonych przed kamerą aktorów odgrywających swoje role.

By zaprezentować różne interpretacje i wielu wykonawców, zrealizowaliśmy w ramach koncertu telenowelę złożoną z czterech odcinków. Kanwą scenariusza był utwór Mikołaja Urwancewa *Jacques Noir i Henri Zagoubi czyli Zagubiony passport* – napisana w 1909 roku parodia francuskiego melodramatu.

W naszej telenoweli sensacyjne wątki kina akcji zostały wzbogacone o romantyczny, melodramatyczny gest sceniczny. W ten sposób udało się połączyć w prezentacji elementy dwóch przedmiotów: sceny klasyczne i praca przed kamerą. Kostiumy i wystrój całości telenoweli utrzymane były w stylu wieśniaczym.

W każdym z czterech odcinków losy głównych bohaterów prezentowali inni wykonawcy. Ojca – „biednego, lecz zacnego wieśniaka” zagrali: Krzysztof Dracz (mistrzowsko interpretujący tę rolę) oraz Paweł Okoński i Cezary Żak. Postać Marie, „niewinnej i łagodnej blondynki”: Monika Bolly, Jolanta Fraszyńska, Małgorzata Ostrowska i Aldona Struzik. Henriego, „czulego i szlachetnego blondyna”: Tomasz Bednarek, Adam Cywka, Bogusław Grzeszczak i Józef Markocki. Jacques’a Noir, „Murzyna, złoczyńcę”: Robert Gonera, Jan Kochanowski i Eryk Lubos.

Chociaż sceniczna telenowela miała wiele z zabawy, przygotowaliśmy ją myśląc z wdzięcznością i wielkim szacunkiem o wszystkich Mistrzach, którzy w ciągu 25 lat istnienia wrocławskiego Wydziału Aktorskiego wprowadzali kolejne roczniki studentów w arkana sztuki scenicznej. Mistrzach dziś już wśród nas nieobecnych: Idze Mayr, Marii Zbyszewskiej, Andrzej Polkowskim, Igorze Przegrodzkim i o tych, u których mamy wciąż szansę się uczyć.

Filmowy motyw naszej zabawy podyktowało samo życie – aktorzy z wrocławskim rodowodem odnosili sukcesy w filmie i produkcjach telewizyjnych: Jolanta Fraszyńska, Ilona Ostrowska, Kinga Preis, Ewa Skibińska, Mirosław Baka, Robert Gonera, Paweł Małaszyński, Robert Więckiewicz, Cezary Żak, Arkadiusz Jakubik – to tylko niektórzy z nich. Ten ostatni prowadząc koncert i mówiąc o filmowych pasjach wrocławskich studentów i absolwentów, zaprezentował zebrany wyśnione trofeum – statuetkę Oscara. Posłużył się wtedy pożyczoną kopią, ale... pewnego dnia... kto wie?

Druga części telenoweli odbiegała od pozostałych i nie miała czysto filmowego charakteru. Jej wykonawcy: Jan Kochanowski odtwarzający rolę Murzyna i Józef Markocki grający Henriego, wykonali swoją scenę w planie żywym w konwencji pantomimy. Ich działania tak komentowała z ekranu, jako Marie, Jolanta Fraszyńska: „Znowu ten straszny Murzyn... Czego on chce? Przybliży się do mego Henri... Bierze jego węzełek i szuka paszportu. Henri! Obudź się! Twemu dobremu imieniu grozi niebezpieczeństwo! Za późno! Murzyn ukradł paszport Henriego Zagoubi i na jego miejsce położył swoje splamione krwią i hańbą dokumenty! Złoczyńca oddała się. Henri! Henri! Goń za nim, póki jeszcze nie jest za późno! Obudź się, Henri!”

Tę pełną dramatyzmu próbkę romantycznej melodramy dedykowaliśmy znakomitym pedagogom, twórcom specjalizacji pantomiczno-ruchowej na Wydziale Aktorskim. Wybitnym mimom Wrocławskiego Teatru Pantomimy: Ewie Czekalskiej, Jerzemu Kozłowskiemu, Markowi Oleksemu i innym artystom teatru tańca uczącym na tej specjalizacji, z Bożeną Klimczak na czele.

Specjalna sekwencja poświęcona była Igorowi Przegrodzkiemu, zmarłemu niedawno, pierwszemu dziekanowi Wydziału Aktorskiego we Wrocławiu, wybitnemu aktorowi

i pedagogowi. W 2004 roku Mistrz nie mógł być obecny na jubileuszowym spotkaniu, postanowiliśmy więc dedykować mu część galowego koncertu i przeprowadzić wywiad z jego sobowtórami. Przegrodzki był człowiekiem o bardzo silnej osobowości, znanym z niezwykle charakterystycznego sposobu zachowania i ekspresji. Przez lata w Szkole pojawiały się całe rzesze naśladowców jego osoby, próbujących choć w przybliżony sposób wcielić się w postać wielkiego Dziekana. W tej grupie znaleźli się i wybrańcy, którzy opanowali do perfekcji sztukę portretowania Mistrza i zdobyli jego przychyłność. Przegrodzki lubił ich parodystyczne występy i traktował je z wyrozumiałością. Zatem pod nieobecność Pierwszego Dziekana, głos w Jego imieniu zabrało trzech sobowtórów, siedzących w białych fartuchach na gdańskich krzesłach (biały fartuch był ulubionym teatralnym roboczym strojem Przegrodzkiego). Krzysztof Dracz, Paweł Okoński i Miłogost Reczek głosem Mistrza, naśladując charakterystyczny dla niego sposób intonacji i gestykulacji, wygłosili fragmenty jego wspomnień zatytułowane *Lata mojego dziekanowania*. Ich występ został przyjęty entuzjastycznie, a nieobecnemu Dziekanowi sala zgótowała długotrwałą owację.

Równie gorąco zareagowała publiczność na inny fragment koncertu, poświęcony sztuce dubbingu. Wykorzystując fakt, że niektórzy absolwenci Wydziału zaliczani są dziś do grupy czołowych aktorów polskiego dubbingu, poprosiliśmy trójkę z nich o zaprezentowanie swych umiejętności na jubileuszowej gali. Przed publicznością stanęli: Agnieszka Skoczek-Kunikowska (w polskiej wersji językowej grająca m.in. rolę Fiony w filmie *Shrek*), Jarosław Boberek (który użyczył swego głosu wielu bohaterom gier komputerowych i filmów animowanych, m.in. Kaczorowi Donaldowi i Julianowi XIII, królowi lemurów

śpiewającemu pieśń *Wyginam śmiało ciało*) oraz Jacek Bończyk (którego głosem mówi po polsku m. in. Myszka Miki). Artyści dubbingu wystąpili w groteskowej scenie przedstawiającej egzamin do PWST. Kandydatami do zawodu aktora byli znani bohaterowie filmów rysunkowych, egzaminatorami – profesorem wrocławskiego Wydziału Aktorskiego.

Publiczność obserwowała na ekranie wysiłki kandydatów próbujących wykonać postawione im zadania aktorskie lub odpowiedzieć na za trudne niekiedy pytania. Oczywiście całą „ścieżkę dźwiękową” tych egzaminacyjnych zmagani A. Kunikowska, J. Boberek i J. Bończyk tworzyli na żywo, każąc m. in. Kaczorowi Donaldowi, Mysze Miki i ukochanej Shreka recytować znane fragmenty dzieł Szekspira i Mickiewicza i dokonywać prawdziwych wyczynów wokalnych. Etiudy prezentujące sztukę dubbingu były okazją do wspominania zajęć z technik radiowo-telewizyjnych prowadzonych przez niezapomnianą profesor Helenę Małachowską.

Prowadzący koncert Arkadiusz Jakubik przypomniał kilka ciekawych opowieści o swej pracy radiowca, a na zakończenie koncertu zaprezentował archiwalne fotografie i nagrania filmowe z życia uczelnianej społeczności. Między innymi pochodzący z 1992 roku zapis występu szkolnego zespołu rockowego o nazwie *Bez Krzywdy* i serię zdjęć z legitymacji najpiękniejszych w ciągu 25 lat studentek Wydziału Aktorskiego.

Ostatnim punktem koncertu było zbiorowe odśpiewanie przez około pięćdziesięciu wykonawców i niemal całą zgromadzoną w Teatrze Polskim publiczność pieśni, której prof. Hanna Herman-Cieślík od 25 lat uczyła kolejne roczniki studentów na zajęciach z impostacji:

„Odległości kwartowe”

Przeorał raz i drugi

Ziemię naszą ciężkie plugi,

*A po każdym skiba czarna
Czeka siewu, czeka ziarna.
Hej! siewacze. Na wasz trud
Czeka ziemia, czeka lud.
Czeka ziemia, czeka lud!*

Było to zadecydowanie najgłośniejsze i wykonane w największej grupie ćwiczenie z impostacji, jakie zna historia szkół teatralnych.

Koncert skończył się około północy, do świtu trwały jubileuszowe spotkania, a następnego dnia życie Szkoły potoczyło się dalej. Wśród nowych absolwentów pojawiły się znowu ciekawe osobowości, rozwijają się nowe kariery, okłaskujemy znakomite role tworzone przez młodą generację wrocławskich aktorów w teatrze, telewizji i filmie. Cieszą kolejne wielkie sukcesy Kingi Preis, Roberta Więckiewicza, Arkadiusza Jakubika, Eryka Lubosa i innych naszych absolwentów. Prestiżowe nagrody zdobywane przez

nich na festiwalach filmowych i wyróżnienia przyznawane im przez krytyków. Wielu absolwentów naszego Wydziału Aktorskiego zdobyło w ostatnich latach ogromną popularność wśród widzów: odtwórcy głównych ról w serialach telewizyjnych – Ilona Ostrowska, Cezary Żak i Paweł Królikowski, Anna Guzik, Magdalena Schejbal, Paweł Małaszyński i wielu innych byłych „wrocławian” to dziś prawdziwi ulubieńcy publiczności.

Na Wydziale Aktorskim pojawili się młodzi pedagodzy, niedawni jego absolwenci, którzy teraz sami już uczą aktorskiego rzemiosła. Zajęcia ze scen prowadzą m.in. Anna Ilczuk, Krzysztof Boczkowski, Grzegorz Wojdon, w zagadnienia interpretacji piosenki wprowadzają studentów z powodzeniem Bogna Woźniak, Konrad Imiela i Mariusz Kilian. Życie Wydziału toczy się na pełnych obrotach. Życzę mu nowych młodych sił, twórczych pomysłów i kolejnych sukcesów.



CECYLIA MAZUR

Przedstawienia dyplomowe studentów PWST w Krakowie Filia we Wrocławiu

Uwieńczeniem i zarazem weryfikacją procesu kształcenia w PWST są prace magisterskie oraz przedstawienia dyplomowe realizowane na IV roku studiów.

Spektakle dyplomowe przygotowywane są przez doświadczonych i uznanych reżyserów i scenografów, a także przy współpracy pozostałych uczelni artystycznych Wrocławia – Akademii Muzycznej i Akademii Sztuk Pięknych w ramach trójstronnego porozumienia zawartego w 2002 r. Prezentujemy je w profesjonalnych warunkach, głównie na deskach Teatru Szkolnego, a także w teatrach zawodowych.

Naszą publiczność tworzą: dzieci w wieku przedszkolnym, uczniowie szkół podstawowych, gimnazjaliści, licealiści, studenci – równie wnikliwi jak wierni obserwatorzy i miłośnicy talentu przyszłych artystów. Nie można tu nie wspomnieć o bardzo ważnej

grupie widzów, jaką stanowi rodzina i przyjaciele naszych studentów, oklaskujący ich podczas każdej premiery i kolejnych spektakli. Średnio każdego roku ogląda nas około 4 tysięcy widzów. Zapraszamy jesteśmy na festiwale w kraju i zagranicą: m.in. na Festiwal Szkół Teatralnych w Łodzi, Międzynarodowy Festiwal Szkół Teatralnych w Warszawie, festiwale w Białymstoku, Kłodzku, Opolu, Zielonej Górze, Pradze, Bratysławie, na Festiwal Giboulées de la Marionette w Strasburgu.

Z każdego wyjazdu wracamy, jeśli nie z nagrodą, to z bagażem doświadczeń i nowych przyjaźni.

Szczególnie uzdolnieni studenci jeszcze w czasie studiów angażowani są przez dyrektorów wrocławskich teatrów. Ostatnio Wrocławski Teatr Współczesny taką współpracę nawiązał z Michałem Szwedem. Adriana

Koniec zobaczyć możemy w Teatrze Muzycznym Capitol, Anna Kieca z powodzeniem występuje w Teatrze Polskim we Wrocławiu, Marek Zimakiewicz i Kamil Król w Teatrze Baj w Warszawie, Marta Marzęcka w Banialuce w Bielsku-Białej, a Angelika Cegielska w Teatrze Dramatycznym w Wałbrzychu.

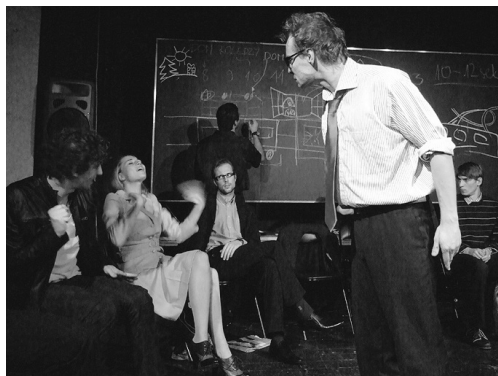
Ten sam spektakl mogła obejrzeć międzynarodowa publiczność, bowiem w maju tego roku uczestniczyliśmy w inauguracji pierwszej edycji *Making Tomorrow's Theatre*, którego organizatorem jest Instytut im. Jerzego Grotowskiego. W ramach zamkniętych sesji miały miejsce przede wszystkim działania o charakterze praktycznym, m.in.: prezentacja naszej Szkoły (pokaz etiid przygotowanych przez studentów specjalnie na tę okazję), a także cykl warsztatów prowadzonych przez pedagogów i praktyków działających w każdym z zaproszonych ośrodków oraz przez aktorów Teatru ZAR.

Zwieńczeniem powyższych wydarzeń było spotkanie z Anatolijem Wasiljewem, wybitnym rosyjskim reżyserem, badaczem teatru, pedagogiem i założycielem moskiewskiej Szkoły Sztuki Dramatycznej.

Znaczące miejsce w ramówce Wrocławskich Spotkań Teatru Jednego Aktora (jesteśmy jednym z ich głównych organizatorów, obok Ośrodka Kultury i Sztuki we Wrocławiu oraz Wrocławskiego Towarzystwa Miłośników Teatru) mają etiidy prezentowane przez studentów Wydziałów: Aktorskiego i Lalkarskiego.

Corocznie podczas Dolnośląskiego Festiwalu Nauki nasi pedagodzy i studenci przygotowują wiele wydarzeń. Obok prezentowanych etiid czy spektakli uczestnicy festiwalu mogą brać czynny udział w warsztatach, m.in. z emisji głosu, piosenki aktorskiej czy ruchu scenicznego.

Oprócz spektakli dyplomowych w naszej Uczelni można obejrzeć egzaminy przygo-



Noc trybad Per O. Enquista
w reż. K. Kulińskiego
w Teatrze Polskim we Wrocławiu.

Dwunastu gniewnych ludzi R. Rose'a,
w reż. R. Klijnstry miało swoją premierę
w Teatrze Małym w Warszawie.

Królowa śniegu H.Ch. Andersena
– spektakl dyplomowy studentów IV roku
Wydziału Aktorskiego oraz studentki IV roku
Wydziału Reżyserii Dramatu Doroty Bielskiej.

Wesele St. Wyspiańskiego, reż. Katarzyna Raduszyńska, prezentowane na Międzynarodowym Festiwalu Szkół Teatralnych w Warszawie.

W ramach obchodów Roku Różewicza we Wrocławiu spektakl *Straż porządkowa – kompromis z teatrem* w reż. U. Kijak został zaproszony do wzięcia udziału w projekcie *Różewicz rozrzucony*, którego organizatorami byli Wrocławski Teatr Współczesny, Teatr Nowy w Krakowie oraz Narodowy Instytut Audiowizualny w Warszawie.

E. Ionesco *Król umiera, czyli ceremonie*

reżyseria: Radosław Kasiukiewicz (III rok specjalizacji „reżyseria teatru lalek”); pokaz egzaminacyjny; opieka pedagogiczna: Aleksander Maksymiak; scenografia: Beata Tomczyk (Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu); opieka scenograficzna: Aleksander Maksymiak; muzyka: Marlena Mruz; opieka kompozytorska: Zbigniew Karnecki. Obok studentów w spektaklu wystąpili także wykładowcy, na co dzień aktorzy Wrocławskiego Teatru Lalek: Józef Frymet, Marek Tatko, Tomasz Maśląkowski.



towane przez studentów młodszych roczników. Prezentacje te cieszą się ogromnym powodzeniem, bowiem są fantastyczną okazją do popisów aktorskich i reżyserskich przed pierwszą dużą publicznością i jednocześnie sprawdzianem ich umiejętności.

Już wkrótce PWST w Krakowie Filia we Wrocławiu będzie miała nową piękną siedzibę. Po latach funkcjonowania w trzech budynkach wszyscy znajdą swoje miejsce przy ul. Braniborskiej 59. Mamy nadzieję, że słowo „wszyscy” będzie oznaczało nie tylko nas-użytkowników, ale i nas-widzów. Chcemy, by to miejsce wyznaczało nowe cele, marzenia, projekty. Liczymy także na nowych widzów, bowiem w mieście, w którym istnieje kilka zawodowych scen mających swoje tradycje i publiczność, trudno zaistnieć na teatralnej mapie. Teatr PWST oczywiście nie ma stałego zespołu, po 9 semestrach nauki młodzi ludzie „idą w świat”. Każdego roku czekamy na 40 nowych studentów, wybranych spośród ponad tysiąca kandydatów.

Autorka tekstu kieruje Biurem Promocji PWST w Krakowie Filia we Wrocławiu.

