

Krystyna Nowak-Wolna*

AKTOR W TEATRZE AMATORSKIM

Sztuka aktorska w odniesieniu do szeroko rozumianego teatru amatorskiego nie doczekała się jak dotąd wnikliwej analizy. Pisał na ten temat w latach 70. i 80. XX w. Tadeusz Nyczek, którego artykuły, publikowane najpierw w różnych periodykach, zostały następnie zebrane w pracy *Pełnym głosem*. Autor zastanawiał się nad statusem aktora amatora, „jego »sposobem bycia« w życiu i własnym teatrze”¹. Warto podkreślić, że Nyczek zwraca uwagę nie tylko na „bycie w teatrze”, a więc grę, przygotowanie się do roli itp., ale i na sposób istnienia aktora amatora w życiu. Czym zatem jest fenomen aktora amatora? Aby odpowiedzieć na to pytanie, należy najpierw zadać inne: co to jest teatr amatorski?

Na teatr amatorski można spojrzeć dwojako: po pierwsze, z perspektywy sceny zawodowej, będzie to zatem teatr niezawodowy; po drugie, z perspektywy uczestników jako na teatr uprawiany z zamiłowania, ochotniczy. „Teatr ochotniczy” (terminu tego używał twórca „Kalambura”) polega na dobrowolnym, samoradnym uczestnictwie w nim i przede wszystkim odnosi się do aktora. Zdaniem Bogusława Litwińca, „Kalambur” był teatrem ochotniczym, czyli takim, którego istnienie opierało się na „ochotniczej potrzebie działania” jego członków i nie stanowiło podstawy ich utrzymania. „Teatr amatorski” czy „ochotniczy” to teatr niezawodowy, „żywy”, podczas gdy teatr zawodowy jest teatrem „martwym”². Aktor amator byłby więc ochotnikiem, miłośnikiem,

* Dr Krystyna Nowak-Wolna, adiunkt w Zakładzie Kulturowych Podstaw Wychowania, Instytut Nauk Pedagogicznych, Uniwersytet Opolski, 45-052 Opole, ul. Oleska 48.

¹ Tadeusz Nyczek, *Pełnym głosem. Teatr studencki w Polsce 1970–1975*, Wydawnictwo Tower Press, Gdańsk 2000, s. 15.

² Katarzyna Banachowska, Elżbieta Lisowska, Bogusław Litwiniec (wybór i oprac.), *Ośrodek Teatru Otwartego „Kalambur”*, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1982, s. 10.

kimś, kto nie naśladuje aktorstwa zawodowego, a kto poszukuje nowych środków wyrazu i w tym sensie wyprzedza zawodowca. Tak też postrzega go, wspomniany wcześniej, Nyczek. Jego zdaniem, aktor amator wchodzi na scenę co najmniej z dwóch powodów. Pierwszy, to chęć zabawy, wypoczynku od pracy i nauki, ciekawego wykorzystania czasu wolnego, potrzeba „pokazania się”. Taki aktor, posługujący się zestawem środków podpatrzonych u aktorów zawodowych, jest w dużej mierze niesamodzielny, traktuje teatr jako formę ucieczki od codzienności. Jest to powód ludyczny. Powód drugi, zdaniem Nyczka, występuje znacznie rzadziej, choć może być następstwem pierwszego: to swoisty nakaz ideologiczny i moralny. Aktorów takich jest znacznie mniej, ale to nimi należałoby się zajmować. Piszącej te słowa wydaje się jednak, że byłoby to uproszczenie, ponieważ współcześnie istnieją obok siebie różne modele teatru niezawodowego i – w związku z tym – różne modele aktorstwa. Jaka jest zatem ich geneza?

Geneza teatru amatorskiego w Polsce

W pierwszej połowie XX w. funkcjonowały w Polsce dwa modele teatru amatorskiego; pierwszy wywodził się z pracy oświatowej Związku Teatrów i Chórów Włościańskich (Lwów 1907), genezy drugiego należy upatrywać w idei teatru ludowego Jędrzeja Cierniaka. W koncepcji działaczy Związku Teatrów i Chórów Włościańskich teatr amatorski powinien był pełnić funkcje wychowawcze, co miało istotne znaczenie dla kształtu zarówno dramatu ludowego, jak i jego scenicznego wyrazu, a co za tym idzie i dla sztuki aktorskiej. Teksty drukowano na łamach „Poradnika Teatrów i Chórów Włościańskich” oraz „Biblioteki Teatrów Włościańskich”. Na łamach „Poradnika” zamieszczano cykliczne wskazówki dotyczące wystawiania sztuk oraz gry scenicznej³. Polski teatr amatorski Galicji początków XX w. był teatrem dramatycznym – teatrem, w którym dbano o iluzję sceniczną, a zatem styl gry aktora amatora miał być realistyczny. Naśladowano aktorów zawodowych, ale – żeby nieprofesjonalista mógł udźwignąć rolę – dostarczano sztuk specjalnie pisanych dla tego teatru, ogłaszano nawet konkursy na utwór sceniczny z przeznaczeniem dla sceny amatorskiej. Pierwszorzędnym celem teatru „włościańskiego” była szeroko rozumiana oświata, wartości artystyczne schodziły na drugi plan. Po wojnie 1914–1918 propagowaniem repertuaru dla teatrów amatorskich zajmowała się nadal „Biblioteka Teatrów Włościańskich”,

³ „Poradnik Teatrów i Chórów Włościańskich” (Lwów) 1921, nr 1.

ukazująca się nakładem Spółki „Odrodzenie” we Lwowie, oraz „Teatr dla Wszystkich” – to ostatnie wydawnictwo wychodzące nakładem Księgarni Polskiej Bernarda Połonieckiego we Lwowie. Drukowano różne sztuki: Władysława Ludwika Anczyca, Michała Bałuckiego, Józefa Blizińskiego, Adolfa Abrahamowicza. Dokonano również przekładu dramatów Molière’a, Antona Czechowa oraz Carla Goldoniego. Nakładem „Biblioteki” ukazała się też adaptacja dla „sceny włościańskiej” *Króla Leara* Williama Shakespeare’a.

Przeciwko tak rozumianemu teatrowi wystąpił z gwałtowną krytyką Jędrzej Cierniak, który był zwolennikiem aktora amatora jako samorodnego artysty. Teatr ludowy – tak nazywał Cierniak teatr amatorski w ogóle – winien być „twórczością danego środowiska”, wyrazem jego estetycznych potrzeb. Dramat i teatr ludowy powstaje jako twórczość zbiorowa i samorodna „gromady”. Nie jest i nie może być zatem podobna do indywidualnej twórczości artysty (polemika z Józefem Mirskim, znanym przedwojennym teatrologiem i pedagogiem, który głosił przeciwstawne poglądy). Cierniak rozróżnia dramat i teatr: dramat jest pisany, a następnie odgrywany na scenie z kurtyną, rampą i kulisami. Teatr to widowiska „w sali i na wolnym powietrzu”: wieczornice, zabawy, uroczystości z pochodami i korowodami, chodzenie z szopką, turoniem, gwiazdą, gajkiem itd. Warto jednak pamiętać, że Cierniakowska idea teatru ludowego nie odnosiła się jedynie do inscenizacji obrzędów, lecz obejmowała swoim zasięgiem także inne środowiska, a więc teatr robotniczy, szkolny, żołnierski, a także studencki. Miał to być teatr odmienny od zawodowego. Miał to być teatr narodowy, jakiego wówczas nie było. Działacze warszawskiego Związku Teatrów Ludowych uznali, że nie ma w Polsce teatru ludowego w istotnym znaczeniu tego słowa, trzeba go zatem dopiero stworzyć. Praca Reduty pod kierownictwem Juliusza Osterwy „dała Związkowi niemało sposobności do myślenia”. Cierniak zarzucał działaczom lwowskiego Związku, iż mieli na uwadze nie tyle czystą sztukę teatru, ile jego wychowawczą i oświatową rolę. Zatem nie szukano własnych oryginalnych kształtów wypowiedzi, lecz powielano utarte schematy rodem z zawodowych teatrów, hołdowano realizmowi, zarówno w grze aktorskiej, jak i scenografii. Cierniak powołał do istnienia Instytut Teatrów Ludowych w Warszawie (1929–1939), który miał być placówką badawczą służącą także pomocą różnym formom teatru niezawodowego. Praca ta została przerwana w wyniku wybuchu II wojny światowej, kiedy to przestały istnieć oba związki, zarówno warszawski, jak i lwowski⁴.

⁴ Krystyna Nowak-Wolna, *Działalność oświatowa Związku Teatrów i Chórów Włościańskich we Lwowie*, [w:] *Towarzystwa społeczne i ich działalność oświatowa. Konteksty*

Współcześnie teatr amatorski przeżywa swój renesans. Także i dziś wyróżnić można w Polsce co najmniej dwa modele teatru niezawodowego⁵. Do pierwszego należą zjawiska nazwane przez Lecha Śliwonika „obszarem mieszanym”, teatrem alternatywnym, otwartym, teatrem off (funkcjonuje też nazwa „teatr offowy”), „teatrem dla życia”, teatrem terapeutycznym itd.⁶ Drugi model teatru niezawodowego to amatorski teatr środowiskowy, w tym dramatyczny, inscenizujący wcześniej napisane dramaty mające swojego autora, wyrastający z chęci naśladowania „prawdziwego teatru” i grania ról „jak w prawdziwym teatrze”, nawiązujący – świadomie lub nieświadomie – do założeń Związku Teatrów i Chórów Włosciańskich – tak więc badając fenomen aktorstwa niezawodowego, należy uwzględnić i tę sytuację. Amatorski teatr dramatyczny jest teatrem środowiskowym, gdyż to właśnie inscenizacje dramatów, głównie komedii i fars, najlepiej trafiają w gusta miejscowej publiczności. Utworzony przez Śliwonika termin „teatr dla siebie” to Cierniakowski teatr ludowy *sensu stricto* (nazwa ta już nie funkcjonuje nawet w odniesieniu do teatrów wiejskich), a więc inscenizujący obrzędy, jest on również amatorskim teatrem środowiskowym. Niejednokrotnie jeden i ten sam teatr inscenizuje obrzędy oraz wystawia dramaty. Jak to kilkakrotnie podkreślał Śliwonik, obraz ten, choć znajduje odzwierciedlenie w rzeczywistości, jest dynamiczny i stanowi jeden wielki obszar przenikania się⁷. Zdaniem autorki niniejszych rozważań nazwa „teatr amatorski”, obejmująca oba naszkicowane wcześniej modele, powinna określać: po pierwsze, teatr niezawodowy, tworzony głównie przez osoby nieposiadające wykształcenia aktorskiego (nawet jeśli uczestniczą w nim również zawodowi aktorzy, co wskazuje na poszerzanie się strefy mieszanej); po drugie, bycie amatorem oznaczałoby postawę wobec teatru, która wiąże się z miłośnictwem zgodnie ze znaczeniem łacińskiego źródłosłowu: *amo, amare*.

historyczne i teraźniejszość, red. E. Sapia-Drewniak, Wyższa Szkoła Biznesu w Dąbrowie Górniczej, Dąbrowa Górnicza 2009, s. 64. [Poglądy Jędrzeja Cierniaka na temat teatru ludowego zob. m.in.: Jędrzej Cierniak, *Źródła i nurty polskiego teatru ludowego. Wybór pism, inscenizacji i listów*, oprac. i słowem wstępnym opatrzył A. Olcha, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1963 – uzupełn. przyp. red.].

⁵ Pomijam amatorski teatr lalek, gdyż jest to osobne zagadnienie.

⁶ Lech Śliwonik, *Porządkowanie doświadczeń*, „Scena. Kwartalnik Kultury i Edukacji Teatralnej” 2009, nr 1, s. 2. Wiesław Sikorski, *Teatr terapeutyczny*, [w:] *Od teatru pedagogicznego do teatru terapeutycznego*, red. W. Sikorski, A. Sikorska, Wydawnictwo Diffin, Warszawa 2014, s. 174–175.

⁷ Lech Śliwonik, *Życie teatralne – próba prognozy albo: zmiana statusu amatora*, „Scena. Kwartalnik Kultury i Edukacji Teatralnej” 2004, nr 6, s. 26.

Aktor w amatorskim teatrze środowiskowym

W szeroko rozumianym teatrze amatorskim nadal wielkim powodzeniem cieszą się formy będące realizacją wcześniej napisanego tekstu. Są to teksty rozmaite: od dramatu literackiego po utwory specjalne napisane na scenę amatorską⁸, przeróbki dramatów oraz adaptacje prozy artystycznej, np. powieści. Mimo różnic, mają one pewne wspólne cechy: w centrum uwagi zostaje postawiony tekst, a od aktora wymaga się co najmniej sprawnego posługiwania się słowem jako podstawowym środkiem wyrazu, nauczania się roli na pamięć, „wczucia się” w postać oraz pewnego rodzaju profesjonalizmu, który wyklucza improwizację traktowaną tu jako synonim złej pracy, czyli negatywnie rozumianej amatorszczyzny. Badanie sztuki aktorskiej w teatrze amatorskim, podobnie jak i w zawodowym, powinno więc uwzględniać repertuar. Poniżej kilka przykładów z województwa opolskiego; wszystkie one odnoszą się do zespołów istniejących już od ponad dwudziestu lat.

Do zespołów grających przede wszystkim dramaty należał w województwie opolskim Amatorski Zespół Teatralny z Rozmierzy koło Strzelec Opolskich, założony w roku 1949 przez Franciszka Klyszcza, z zawodu ślusarza, którego rodzice przed wojną uczestniczyli w polskim ruchu teatralnym i śpiewaczym. Początkowo teatr ten nie miał sceny, potem Klyszcz jako radny Gminnej Rady Narodowej, którą to funkcję pełnił przez osiemnaście lat, doprowadził do jej wybudowania. Co roku premierę miała jedna sztuka wieloaktowa oraz jedna farsa. Starannie dobierano repertuar, aby przyciągnąć publiczność. Wystawiono następujące sztuki: *Ich dwóch*, *Narieczona*, *Ciocia na wydaniu*, *Halapacz i Halapaczka*, *Wesele Fonsia*, w 1968 roku wystawiono *Drewniany talerz* Edmunda Morrisa, a w 1972 *Kowal, pieniądze i gwiazdy* Jerzego Szaniawskiego. Na dwudziestopięciolecie zespołu zagrano sztukę historyczną Mariana Obertyńskiego z dziejów Dolnego Śląska pt. *Elżbieta*. Ten ostatni dramat odegrany został w strojach z epoki, a uszył je miejscowy krawiec współpracujący z zespołem. Wystawiono też *Mieszczanina szlachcicem* Molière’a. Zespół nie jeździł na przeglądy, nie zbierał nagród, był typowym zespołem środowiskowym. Klyszcz liczył się bardzo z opinią środowiska i wiedział, jakie sztuki się podobają. Z zespołem blisko współpracował pochodzący z Rozmierzy poeta Jan Goczoł – był też aktorem w tym teatrze. W 1999 r. (po pięćdziesięciu latach) zespół

⁸ Krystyna Nowak-Wolna, *Ludowy dramat i teatr w koncepcji działaczy Związku Teatrów i Chórów Włościańskich we Lwowie*, „Przegląd Historyczno-Oświatowy” 2011, nr 1–2, s. 11–30.

zakończył działalność, ale dziesięć lat później został reaktywowany przez kierowniczkę świetlicy wiejskiej w Rozmierzy, Teresę Chudalę, i obecnie nosi nazwę Tradycja. Premierową sztuką, jaką wystawiono po przerwie, była *Posażna jedynaczka* Aleksandra Fredry – również grana wcześniej przez zespół Kłyszczu. Pięć lat później zespół przedstawił ten dramat w dialekcie śląskim. Wystawiono także *Drewniany talerz*, którego premiera odbyła się w grudniu 2013 r. Zespół inscenizuje również obrzędy: herody oraz jasełka, łącząc w ten sposób tradycję lwowskiego Związku (bardzo popularnego na Górnym Śląsku przed wojną) z tradycją Cierniakowską.

Niemalże do końca lat 80. XX w. istniał w powiecie prudnickim (Łąka Prudnicka i Moszczanka) teatr prowadzony przez Jana Trybułę, którego pasją była ruchoma szopka. Prowadzone przez tego ludowego artystę zespoły teatralne również wpisywały się w oba modele przedwojennego teatru amatorskiego. Jan Trybuła przybył na Śląsk ze wsi Góra w województwie lwowskim, co też miało swoje znaczenie, gdyż była tam silna tradycja uczestnictwa w teatrze amatorskim. W konwencji teatru jarmarcznego wystawił Trybuła sztukę na podstawie utworu Kazimierza Tetmajera pochodzącego ze zbioru *Na skalnym Podhalu – Jak baba diabła wyonacyła*. Z kolei w *Lekarzu mimo woli* Molière'a ciekawa była wielofunkcyjna scenografia, pełna umowności. Aktorzy grali w konwencji komedii *dell'arte*, co pozwoliło im na większą swobodę niż zwykle – choć tekstów trzeba się było nauczyć na pamięć. Trybuła ukończył Państwowe Studium Kulturalno-Oświatowe i Bibliotekarskie w Opolu w latach 70. XX w. W swojej pracy dyplomowej napisał: „Wystawiliśmy *Lekarza mimo woli* w stylu jarmarcznej farsy. Niby pod dotykiem czarodziejskiej różdżki, na oczach widzów, dekoracja lasu zamienia się na scenie w ulicę, ulica w komnatę, komnata dalej w ulicę, ukazując zdumionym widzom, nieprzywykłym do szybkich zmian dekoracji bez użycia kurtyny, nowy świat, pełen emocji i skomplikowanych sytuacji”⁹.

Tradycję wyżej przedstawionych zespołów kontynuuje w województwie opolskim Teatr Faska, który działa od 1986 roku w Piotrówce koło Strzelec Opolskich. Twórczynią, animatorem oraz reżyserem teatru jest Emilia Szpiech, nauczycielka wychowania plastycznego w miejscowej szkole podstawowej (obecnie na emeryturze). Píše ona scenariusze, organizuje występy, jest autorką scenografii i kostiumów, reżyseruje. W zespole zaangażowanych jest około trzydziestu osób, są to dorośli (emeryci, ludzie pracujący zawodowo, studenci),

⁹ Jan Trybuła, *Życie kulturalne wsi Moszczanka gmina Prudnik*, praca dyplomowa napisana w Państwowym Studium Kulturalno-Oświatowym i Bibliotekarskim, Opole 1977, s. 62. Maszynopis udostępniony przez autora.

młodzież szkół ponadpodstawowych oraz dzieci ze szkoły podstawowej. Grają różny repertuar: od sztuk dramatycznych pełnospektaklowych przeznaczonych dla dorosłych, poprzez kabaret, jasełka, do bajek dla dzieci – te ostatnie zarówno w konwencji teatru żywego planu, jak i teatru lalek. Faska jest typowym zespołem środowiskowym dającym przedstawienia w Piotrówce oraz okolicznych miejscowościach. Przedstawienia Faski opierają się na grze aktorskiej stylizowanej na komedię *dell'arte*, na wyrazistych charakterach, umowności scenograficznej, kreowaniu sytuacji komediowych. Zespół tworzy także nastrój oddający charakter danej epoki:

Wiele wysiłku wkładamy w opanowanie tekstu, bo przecież będziemy mówić wierszem, szlifujemy interpretację, pracujemy nad każdym gestem, odpowiednio ustawiamy kolejne sceny. Szyjemy całkiem nowe stroje. Budujemy scenografię. Cieszymy się z każdego drobiazgu: starego krzesła, kapelusza, odpowiednich butów... Wspólnymi siłami pomagamy narodzić się temu naszemu nowemu „dziecku”¹⁰.

Faska inscenizuje także obrzędy: jasełka oraz herody. Od czego się zaczęło? W listopadzie 1985 r. teatrzyk szkolny rozpoczął pracę nad jasełkami. Scenariusz, na podstawie tekstów zebranych od starszych mieszkańców Piotrówki, a także uzyskanych od księdza proboszcza, Jana Karkosza, napisała Emilia Szpiech. Jasełka zostały wystawione w Piotrówce oraz pobliskiej wsi Barut i od tamą zagościły na stałe w repertuarze Faski. Z kolei „herody” pojawiły się w repertuarze zespołu w 1986 r. w związku z odbywającym się po raz pierwszy Wojewódzkim Przeglądem Zespołów Kolędniczych w Lewinie Brzeskim. Mimo inscenizowania obrzędów Amatorski Zespół Teatralny „Faska” z Piotrówki nie jest zespołem obrzędowym. Jest zespołem teatralnym. Obrzędy, zarówno jasełka, jak i herody, stanowią inspirację dla wyreżyserowania dramatów opartych na ich kanwie. Przykładem jest sztuka *O okrucieństwie i ukaraniu Heroda*, którą zespół wystawiał kilkakrotnie, dokonując za każdym razem zmian w scenariuszu. Szpiech uważa jednak, iż takie zmiany są bliższe rozumieniu współczesnego człowieka¹¹. Obecnie zespół przygotowuje się do wystawienia dramatu *Fredry Gwałtu, co się dzieje*, z którym wystąpi na 32. Międzywojewódzkim Sejmiku Wiejskich Zespołów Teatralnych w Bukowinie Tatrzańskiej¹².

¹⁰ Beata Bałuch, *Potyczki z Moliere*, „Strzelec Opolski” 2000, nr 26.

¹¹ Krystyna Nowak-Wolna: wywiady z aktorami Faski, 5.04.2016 r.

¹² [Teatr Faska wystąpił na 32. Międzywojewódzkim Sejmiku Wiejskich Zespołów Teatralnych w Bukowinie Tatrzańskiej (2–3 lipca 2016) i w dniu 3 lipca 2016 r.

Nieco inny charakter ma Teatr Dnia Niepowszedniego (TDN) z Brzegu, istniejący przy Brzeskim Centrum Kultury od listopada 1993 roku. Kierownikiem i reżyserem zespołu jest Maria Dorota Herman, instruktorka BCK, z zawodu aktorka, absolwentka Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej im. Ludwika Solskiego, Wydział Łalkarski, we Wrocławiu, która przez dziesięć lat pracowała w Scenie Polskiej w Czeskim Cieszynie. TDN jest teatrem różnych form: „Najczęściej jednak gramy przedstawienia pełnospektaklowe, bo takie są potrzeby naszego środowiska” – mówi instruktorka. Zespół nie bierze udziału w festiwalach i przeglądach, lecz jest teatrem środowiskowym grającym dla mieszkańców Brzegu i zastępującym teatr zawodowy. Jaka jest jego metoda twórcza? Zdecydowaną większość spektakli Herman reżyseruje sama; jest także autorką scenariuszy.

Normalnie mam próby czytane - mówi. Trwają one około miesiąca; zwykle są cztery takie próby. Rozmawiamy o postaciach oraz o tym, jaka jest idea tekstu, jego nić przewodnia. Role są dublowane, ponieważ aktorzy amatorzy mają swoje własne zajęcia i często konieczne jest zastępstwo¹³.

Dwa razy w roku odbywają się warsztaty twórcze: podczas ferii zimowych oraz letnich wakacji. Tam pracuje się nad dykcją, głosem, ciałem oraz umiejętnością wyrażania emocji. Herman powtarza, że teatr, jak każda sztuka, jest przekraczaniem granic, ale nawet wówczas można wyznaczyć cienką linię, po której przekroczeniu zaczyna się już „barbarzyństwo gwałtu na cudzej osobowości”. Dlatego tak ważny jest symbol, który wyraża treść bez konieczności przekraczania granicy umowności. Przekroczenie linii demarkacyjnej między fikcją a życiem jest w teatrze łatwiejsze niż w jakimkolwiek innym rodzaju sztuki, ponieważ tworzywem aktora jest jego osobowość. Aktor tworzy fikcyjną postać na samym sobie. Dlatego analiza tekstu jest tak ważna, ponieważ „uświadamia wiele rzeczy”, a świadomość pozwala na zachowanie dystansu między rolą sceniczną a życiem¹⁴.

Bartosz Jasinowski (z zawodu marynarz, w roku 2016 miał 31 lat; pracuje w Brzegu w Fabryce Silników Elektrycznych): „Teatr jest moją pasją. [...] Najważniejsze jest zrozumienie, kim jest postać, którą się gra. Trzeba się do niej dopasować. To jest zawsze współgranie dwóch postaci: tej z roli i tej realnej. Najważniejsze jest opanowanie tekstu roli, trzeba ją stale powtarzać”. Ulubiona rola?

przedstawił sztukę *Gwałtu, co się dzieje*, w reżyserii Emilii Szpiech i Adriany Karolewskiej – przyp. red.].

¹³ Krystyna Nowak-Wolna, wywiad z Marią Dorotą Herman, 25.02.2016 r.

¹⁴ Krystyna Nowak-Wolna, wywiad z Marią Dorotą Herman, maj 2009.

Grałem Starego Myśliwego z Syberii w *Męczeństwie Piotra Oheya*. Zapuściłem brodę, aby lepiej przedstawić tę postać. Znam Rosjan. Pływałem z nimi. Ta postać była rzucona w nie swoje miejsce. Z jednej strony stanowcza, twarda, z drugiej wręcz szalona, mistyczna. Chce upolować tygrysa¹⁵.

Paulina, uczennica klasy maturalnej Liceum Ogólnokształcącego w Brzegu, w zespole pracuje od czterech lat. Ulubione role? Pierwsza to rola młodej dziewczyny w spektaklu (na podstawie tekstu nauczycielki języka polskiego) *Wszystko na sprzedaż*:

Grałam młodą dziewczynę, która w Internecie rozbiera się za pieniądze. [...] To była osoba wychowywana tylko przez matkę, która też stale jest nieobecna. O ojcu nie ma w sztuce ani słowa. Postępowanie tej osoby było podyktowane chęcią znalezienia jakiegoś męskiego oparcia. Szuka kogoś, komu by na niej zależało. Nacięła się, bo szukała w niewłaściwym miejscu. Moim zadaniem było, aby widzowie to zrozumieli. W *Męczeństwie Piotra Oheya* gram bardzo ekspresywną postać szefowej cyrku (w tekście dramatu to męska postać). Początkowo nie lubiłam tej postaci, ale z czasem się z nią utożsamiałam. Jest pozytywnie zakrecona. To perfekcjonistka. W tym względzie się z nią utożsamiałam¹⁶.

Na pytanie, czy utożsamia się z postaciami, odpowiada: „Na czas gry muszę się z nimi utożsamiać, ale gdy schodzę ze sceny, muszę je zostawić”. Tekstu uczy się na pamięć, powtarzając go wielokrotnie. W teatrze nie ma miejsca na improwizację, lecz wszystko musi być dopięte. Aktorzy TDN podkreślają, że praca w teatrze procentuje w życiu. Po pierwsze uczą się poprawnej wymowy, umiejętności prezentowania siebie, pozbywają się nieśmiałości, potrafią opanować negatywne emocje, uczą się panowania nad własnym ciałem. Nade wszystko jednak za pośrednictwem grania różnych ról uczą się rozumienia drugiego człowieka. Poza tym teatr jest miejscem, gdzie spotykają się ludzie o podobnych zainteresowaniach, teatr uczy też punktualności i odpowiedzialności za siebie i innych, a więc kształtuje charakter.

Teatr Fieter z Ozimka bliższy jest na pewno TDN niż Fasce czy Tradycji, ale i ten zespół można uznać za środowiskowy. Powstał na przełomie kwietnia i maja 1991 roku. Założył go Robert Konowalik, absolwent dwuletniego pomaturalnego Studium Lalkarskiego działającego w latach 80. i na początku lat 90. XX w. przy Uniwersytecie Ludowym w Błotnicy Strzeleckiej. Według

¹⁵ Krystyna Nowak-Wolna, wywiady z aktorami Teatru Dnia Niepowszedniego, 25.02.2016 r.

¹⁶ *Ibidem*.

Konowalika, do zespołu trafiają ludzie, „których coś w robieniu teatru pociągało, jakieś młodzieńcze pasje, osoby, które bardzo prędko zorientowały się, że w tej grupie nie tylko mogą je realizować, ale na dodatek mieć z tego powodu satysfakcję”. Uczestnictwo w jego działaniach jest przede wszystkim wartością wzbogacającą życie o pewien twórczy aspekt jako alternatywny wobec bierności, nudy i konsumpcyjnego stylu życia. Teatr, działalność w nim, stają się z czasem nieodłączną częścią życia, która daje dużo radości i satysfakcji. Jest to również szansa na rozwijanie siebie jako osoby, sprawdzanie siebie; sama gra aktorska, tworzenie roli, wzbogacają o nowe przeżycia wewnętrzne. Gra w teatrze rozwija również wrażliwość i refleksyjność, przekonuje się widzów, że oprócz codziennych spraw można robić coś twórczego i innego. Ważne jest również wzbudzenie w widzach refleksyjności i wrażliwości. Niektórzy uważają, że granie ról umożliwia im spojrzenie z dystansu na wiele spraw w życiu – niedotyczących teatru. Metoda twórcza: najpierw powstaje pomysł – jest on najczęściej dziełem reżysera i twórcy spektaklu. Następnym etapem jest przyznawanie ról, które to zadanie wypełnia również reżyser. Każdy dostaje kopię scenariusza do domu. Następnie rozpoczynają się działania sceniczne: bez prób czytanych. Kreowanie postaci scenicznej to zadanie aktorów „od początku do końca”. Tworzenie postaci, nadawanie jej cech własnej osobowości wymaga wyobraźni, dyscypliny i leży u podstaw wartości etycznych.

Konowalik tak mówi o swojej metodzie twórczej:

Różnie to bywało w różnych latach. Miałem taki okres, kiedy przed spektaklem robiłem warsztaty. Ale to jest raczej rzadziej. My mamy dwie godziny zajęć w tygodniu. Jeśli na coś innego stracę czas, to nie będę miał próby. To powinno w naturalny sposób z nich wypływać, ale na najważniejsze rzeczy w czasie prób muszę zwrócić uwagę. [...] Inaczej pracuje się w przypadku sztuk małoobsadowych, inaczej w wieloobsadowych. Teraz np. robiliśmy *Pokojówki* Jeana Geneta i praca polegała na wymyślaniu każdego numeru: „A teraz powiedz to tak”. To bardzo przyjemna praca była. „To zdanie zostało powiedziane tak. I co teraz?”. Przy sztukach wieloobsadowych – np. ostatnio w *Dublerze* – są aktorzy, którzy mają około pięćdziesięciu lat i dziesięcioletni chłopiec. Trzeba wykorzystywać ich naturalne predyspozycje. Nie do improwizacji! Tu improwizacji nie ma! Wszyscy muszą się nauczyć tekstu na pamięć. Na przykład ostatnio graliśmy *Szekspira*¹⁷. Wiersz! To był spory szok dla wszystkich, ale bardzo fajnie do tego podeszli, bo to było dla aktorów nowym wyzwaniem. Tłumaczenie było Macieja Słomczyńskiego; wychowałem się na Słomczyńskim. Były też niewielkie

¹⁷ *The Best of William Shakespeare* – premiera 15.03.2014 r. Dom Kultury w Ożimku, województwo opolskie.

fragmenty Barańczaka – prozą. [...] Był też niewielki fragment w tłumaczeniu Paszkowskiego, ponieważ jesteśmy przyzwyczajeni do jego tłumaczeń i sentencje krążące w obiegu społecznym są jego autorstwa. Nikt inny nie napisał tego w taki sposób. Miałem dwoje debutantów. Dziewczyna, która grała Julię (trzy-nasście lat), nie potrafiła poradzić sobie z wierszem. Nie mogłem się z tym zgodzić. Zrobiłem coś takiego: zmieniłem jej teksty. Dałem jej teksty współczesne. Ona jako Julia była osobą z „innej bajki”. Była ubrana w strój współczesny, a inni w stroje z epoki. [...] Nie mam w zespole osób, które występują w konkursach recytatorskich. Starałem się narzucić im sposób, w jaki wszyscy mają mówić. Staram się, aby nie było takich postaci, które są z różnych porządków. Ingeruję nawet w tempo, w jakim mają mówić. Staram się, aby to nie było pętające ich. To nie ma ich męczyć. Takie sugestie. Oni zaczęli po kilku próbach w to wchodzić. Początki były trudne. Nie byli przyzwyczajeni¹⁸.

Konowalik występuje także na scenie jako aktor. W 2013 r. (premiera 23. lutego) wyreżyserował sztukę na podstawie powieści Ladislava Fuksa *Palacz zwłok*:

[...] *Palacz zwłok* to był spektakl pomyślany jako spektakl aktorski, bez lalek. Początkowo główną rolę miał grać Tomek Huras, ale zrezygnował. [...] Dlatego postanowiłem zrobić spektakl z lalkami i zagrać sam. [...] Tak do końca nie był to teatr lalkowy, to nie były lalki, lecz manekiny. Stąd dopisek: panoptikum. To się wzięło z tego, że w *Palaczu zwłok* jest scena, gdy idę do panoptikum – dotyczyło w książce zarazy, chyba cholery, czy czegoś takiego. A ja przenieśliem pomysł na całe przedstawienie: jesteśmy w pomieszczeniu, gdzie wiszą lalki, są nieruchome i się ich nie widzi i za dużo nie ogrywa, ale one czasami spadają. [...] Starałem się być taką osobą, która w naturalny sposób mówi teksty Fuksa, które są specyficzne. Specyficzna jest jego melodyka, specyficzne jest to, że on wraca, cały czas ma powtórzenia. Specyfika polega na melodii języka, na natłoku tych samych informacji, przy jednoczesnym ukryciu najważniejszych. [...] Specyficzne jest u Fuksa zatajanie pewnych rzeczy w języku. [...] Takie kluczenie Fuksa zawsze bardzo mi się podobało. W książce sobie można pokluczyć, ja musiałem pewne rzeczy pokazać. Dlatego trzeba się było sprzeniewierzyć, ale myślę, że to poszło w dobrym kierunku. Nie zrobiliśmy powieści nic złego¹⁹.

Konowalik kreuje jedyną postać aktorską, jaka występuje na scenie. Manekiny reprezentują osoby, o których opowiada główny bohater, tytułowy palacz zwłok. Od początku skupiony, mówi beznamiętnym tonem o swojej pracy, jak o czymś oczywistym i powszednim.

¹⁸ Krystyna Nowak-Wolna, wywiad z Robertem Konowalikiem, 1.03.2016 r.

¹⁹ *Ibidem*.

Hanna Spólna występuje w zespole Fieter od początku jego istnienia. Dlaczego zdecydowała się na uczestnictwo w teatrze?

Zawsze lubiłam teatr. Zdawałam do studium aktorskiego, ale się nie dostałam. Nigdy więcej nie próbowałam. Zostałam pielęgniarką, ale zawsze chciałam być aktorką i grać codziennie. Tutaj robię to, co lubię. Mam też przeświadczenie, że powinnam to robić. Najważniejsze, żeby grać. Żałuję, że nie poszłam pracować do teatru jako adeptka²⁰.

Pierwszym przedstawieniem, w którym Spólna zagrała rolę Ofelii, był spektakl *3xSzekspir. Filmowe adaptacje szekspirowskie*. Była to groteska na podstawie Shakespeare'a, do której teksty napisał Konowalik. Gra polegała na improwizacji. Potem, ze względu na wychowywanie dzieci, Spólna miała dłuższą przerwę w pracy teatralnej. Pod koniec 1999 r. zagrała w *Myszach Natalii Mooshaber* Fuksa dwie role: pani Faberowej i pani Eichenkrantz²¹. Wyznaje, że bardzo lubi ten spektakl. W przedstawieniu *Woda w płucach* (2003 r., tekst napisał Konowalik) zagrała Kobietę²².

Nie lubiłam tej roli – powiada. To było poważne, bardzo dramatyczne i zbyt prawdziwe. Nie wiem, czy potrzebna była aż taka dosłowność. [...] Zagrałam też Calamity Jane w przedstawieniu *Hesus. The Early Days*. Calamity Jane to autentyczna postać z Dzikiego Zachodu. Miałam być ostra, wulgarna. [...] Ostatnio zagrałam w przedstawieniu *The Best of William Shakespeare*. To było poważne przedstawienie z klasycznym tekstem – to był wiersz. Granie w czymś takim to przyjemność. Zagrałam macochę Ryszarda III. Bardzo podstępna baba. Trzeba się było obkuć. W domu zamykałam się w osobnym pokoju. Czytam, czytam... [...] A kiedy tekst już znam na pamięć, wówczas zastanawiam się nad postacią, przemyśliam ją. Robert pozostawia nam wolną rękę. Daje nam wskazówki, ale – jak jest dobrze – to daje nam wolną rękę. Nie mamy prób stolikowych. Są od razu próby sytuacyjne, ale cały czas mamy w ręce scenariusze. Postać rozumiem intuicyjnie. Macocha Ryszarda jest zła, podstępna. Stara się dobrze ustawić. Oboje to bardzo ciemne postaci. Była to postać przeciwko mnie. Ja taka nie jestem. Dostaliśmy wspaniałe stroje z teatru i graliśmy w tych strojach. To wielka przyjemność zagrać w takiej sztuce. [...] ²³.

²⁰ Krystyna Nowak-Wolna, wywiad z Hanną Spólną, 31.03.2016 r.

²¹ W *Myszach*... Hanna Spólna zagrała jeszcze dwa razy: w 2004 r. na scenie Domu Kultury w Ozimku oraz w realizacji wideo w 2014 r.

²² Krystyna Nowak-Wolna, *Teatr „Fieter”*, „Kwartalnik Opolski” 2003, nr 2–3, s. 139–146.

²³ Krystyna Nowak-Wolna, wywiad z Hanną Spólną, 31.03.2016 r.

Sztuka aktorska w amatorskim teatrze alternatywnym

Teatry alternatywne współcześnie tworzą zarówno amatorzy, jak i zawodowcy aktorzy, a także reprezentanci innych dziedzin sztuki (muzycy, plastycy) itd. Kreacja artystyczna jest bądź zespołowa, bądź podporządkowana dominującej osobowości reżysera i twórcy zespołu. Wszystkich łączy wspólnie wypracowane odmienne nastawienie zawodowe, inny stosunek do teatru i w ogóle uczestnictwa w sztuce niż w teatrze zawodowym. Aktorowi teatru alternatywnego nie są potrzebne zestawy chwytów do odtwarzania ról teatralnych; jego technika, wypracowywana niejednokrotnie w wielu żmudnych i pracochłonnych ćwiczeniach, służy odmiennym celom niż naśladownictwo naturalnych wzorów „z życia” – ale jest to technika prowadząca również do zawodowej sprawności, tyle że w innym znaczeniu. W teatrze alternatywnym aktorzy grają na skrajnych emocjach – to kolejny, a może nawet podstawowy jego wyróżnik. Zawodowi aktorzy mówią, że epatowanie skrajnymi środkami musi być „na granicy”, ponieważ tworzywem aktora jest on sam, jego ciało, emocje, psychika²⁴. A w teatrze alternatywnym ta granica zostaje często przekroczona. Świadomie, celowo. Ostatnio Paweł Passini w Opolskim Teatrze Lalki i Aktora wyreżyserował dwa spektakle: *Morrison/Śmiercisyn* Artura Pałygi (premiera: 23 lutego 2013) oraz *Dziady* Adama Mickiewicza (premiera: 14 marca 2015, reżyseria, scenariusz i choreografia Paweł Passini), w których wykorzystał środki teatru alternatywnego. W obu przedstawieniach grają zawodowi aktorzy.

Wiele teatrów amatorskich posługuje się środkami rodem z teatru alternatywnego. W województwie opolskim stosuje je czasami Konowalik (*Woda w płucach, Pałac zwłok*), który najczęściej sam występuje wówczas jako aktor. Wyjątek stanowi tu Radosław Czupryński, który w przedstawieniu *Biesy* grał chwilami na skrajnych emocjach.

Mieliśmy taki romans w sensie artystycznym, że jeździliśmy na festiwalu teatru alternatywnego, ponieważ mieliśmy aktorkę, Agnieszkę Kołodyńską, która miała „alternatywę w sobie” i która potem współpracowała z Porywaczami Ciał – mówi M.D. Herman. Jednak to był tylko taki flirt. W przypadku aktorów zawodowych tak jest, że jeśli pracuje się w teatrze na co dzień, to nie da się tak stale grać! Nie da się tego robić też z amatorami. To jest nieetyczne. Instruktorzy, którzy prą do tego, igrają z ogniem²⁵.

²⁴ Krystyna Nowak-Wolna, wywiad z Grażyną Rogowską – aktorką Teatru im. Jana Kochanowskiego w Opolu, „Kwartalnik Opolski” 2012, nr 1, s. 71–80.

²⁵ Krystyna Nowak-Wolna, wywiad z Marią Dorotą Herman, 25.02.2016 r.

W województwie opolskim jedynym niezawodowym teatrem, który posługuje się wyłącznie środkami teatru alternatywnego, jest Teatr Jednego Wiersza (TJW), od 1991 roku istniejący i działający przy Młodzieżowym Domu Kultury w Opolu²⁶. W ciągu tych lat wielokrotnie zmieniał się skład zespołu, do którego należeli studenci, uczniowie oraz dorośli pracujący zawodowo. Liderem grupy jest Krzysztof Żyliński, absolwent Akademii Teatralnej w Warszawie Wydziału Wiedzy o Teatrze. W 2001 r. Żyliński mówił: „Teatr jest jednym ze sposobów rozmowy i komunikacji z tym, co jest poza naszym ośrodkiem”. U zarania istnienia zespołu powstała idea tworzenia spektakli osnutych wokół krótkich tekstów literackich – choćby jednego wiersza. Po jakimś czasie zespół wypracował własny styl pracy i niepowtarzalny sceniczny kod, wyraźnie określający jego indywidualność. Przede wszystkim jest to poetyckość w formie i treści, a także próba uchwycenia rzeczywistości w „świecie błyskawicy”, bez względu na to czy materiałem wyjściowym jest tekst literacki, obraz, czy własne przemyślenia. Tych ostatnich jest najwięcej. TJW tworzy przede wszystkim spektakle autorskie. Grupa programowo zrywa z fabułą, nadając swym spektaklom wielopoziomową strukturę, pełną obrazów i symboli o ogromnej kondensacji.

Aktorstwo jest wewnętrznym stanem. Sztuka jako całość jest wewnętrznym stanem. Jest sposobem komunikacji z otoczeniem. Najgorsze, co tu może się zdarzyć, to oszukiwanie. W kształceniu aktorów popełniane są błędy, ponieważ uczy się ich posługiwania zewnętrznymi środkami. Tymczasem istotą aktorstwa jest wewnętrzna przemiana w postać. Ona nie może odbyć się za pomocą zewnętrznych środków, tylko za pomocą charakteryzacji czy kostiumu. To idzie od wewnątrz. [...] W pracy z aktorami niczego im nie narzucam. To nie jest metoda dla samej metody. Więcej dyskutujemy, rozważamy. Pojawia się pomysł. Zastanawiamy się, co chcemy wyrazić. Dopiero potem są ćwiczenia, próby. Na przykład stanie w ciszy na jednej nodze przez trzydzieści minut – bo tak chcemy wyrazić ciszę. Czego doświadczamy? Sztuka to życie, nie da się tego rozdzielić. Obie sfery się przenikają. Aktor żyje, by móc coś powiedzieć. [...] W życiu nakładamy maski. Gramy role. W sztuce, zwłaszcza aktorskiej, maska spada. Jeżeli w życiu kłamiemy, to w sztuce powinniśmy być prawdziwi. Jeżeli aktor zakłada kostium, maskę bez wewnętrznej przemiany, wtedy kłamie. [...] To, co chcemy powiedzieć widzowi, staramy się wyrazić teatralnymi środkami jak najlepiej. To jest też kwestia uczciwości. Jeżeli już coś robimy, to musimy być do końca uczciwi – wobec siebie i wobec innych. To ma być pełnia. Często tak mówię aktorom przed wejściem na

²⁶ [O Teatrze Jednego Wiersza zob. też np.: <http://www.tjw.art.pl/> (dostęp: 20.05.2016) <http://nockultury.opole.pl/wydarzenia/4-mlodziezowy-dom-kultury-filia-teatr-jednego-wiersza-spektakl/> (dostęp: 02.06.2016) – przyp. red.]

scenę: „Wyobraź sobie, że to jest twój ostatni krok w życiu. Nie może być kłamstwa w sztuce. To musi być uczciwe w stu procentach”²⁷.

Ostatnim przedstawieniem TJW jest *Reticulum*²⁸. Jest to spektakl o przemijaniu²⁹. Obok postaci dwóch aktorów „stwarzających świat” za pomocą różnych przedmiotów (scena jest wyciemniona, więc nie widać wyraźnie), pojawia się po jakimś czasie postać utworzona przez animowaną lalkę – porusza nią żywy aktor. To ona narzuca się niejako percepcji widza. Jest zresztą oświetlona i w tym świetle bardziej „żywa” niż pozostałe postaci tworzone przez ludzi, a ukryte w półmrokach. To *alter ego* twórcy. Następnie pojawia się *alter ego* lalki – żywy człowiek (aktor, trzecia postać). W przejmującej scenie prowadzonej przez muzykę, będącą tu organiczną częścią spektaklu, rozgrywa się dramat umierania rozłożony w czasie. Spektakl jest połączeniem teatru żywego planu i lalki z muzyką tworzoną na żywo przez Michała Wawrzyniaka. Dźwięki wydobywane z samodzielnie wykonanych instrumentów oplatają niewyraźne i mgliste obrazy. „W przedstawieniu nie próbujemy odpowiadać na żadne pytania” – mówi Paweł Warunek, jeden z jego twórców. „Naszym pragnieniem było stworzyć surrealistyczną wizję, w której bogowie (z małej litery) spotykają innych bogów (również z małej litery) i bawią się w niecodzienne układanki, w grę zwaną stwarzaniem”³⁰.

Metodologia badań

Teatr jest sztuką ulotną, jest procesem o charakterze wydarzenia, a nie rzeczą utrwaloną np. w postaci obrazu; w przeciwieństwie do innych sztuk nie posiada swoich „przedmiotów”. Opis dzieła teatralnego odnosi się do rzeczy „zaginiotych”, już nieistniejących – jak to słusznie ujął Dietrich Steinbeck³¹. Sytuacja ta jest

²⁷ Krystyna Nowak-Wolna, wywiad z Krzysztofem Żylińskim, 18.02.2016 r.

²⁸ [Niewielkie fragmenty spektaklu tu: *Reticulum* – czyli surrealistyczny pokój – wycinki ze spektaklu, https://www.youtube.com/watch?v=80zvnBHC_uk (dostęp: 25.05.2016) – przyp. red.]

²⁹ Twórcy twierdzą, że o stwarzaniu.

³⁰ <http://www.tjw.art.pl/spektakle/142-reticulum.html>; 1.04.2016 r., godz.18,40 (dostęp: 01.04.2016).

³¹ Dietrich Steinbeck, *Struktur und Aufbau des Theater-Kunstwerks*, [w:] idem, *Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft*, Berlin 1970. Por.: Małgorzata Różewicz, *Teoria dzieła sztuki teatru w Ingardenowskim modelu humani-*

źródłem wielu trudności, ale – z drugiej strony – stanowi wyzwanie dla badacza. Jednakże, jeżeli zachowały się po przedstawieniu jakieś materialne artefakty, partytura teatralna, scenariusz itd., można dzieło sztuki teatralnej zrekonstruować³².

Jak zatem opisywać i interpretować dzieło teatralne? Podstawą jest analiza przedstawienia. I tu natrafiamy na pewien paradoks. Spektakl jest zdarzeniem jednorazowym i niepowtarzalnym, nie można utożsamiać go z dziełem teatralnym, którego sposób istnienia jest względnie trwały. W fenomenologicznej teorii teatru dzieło każdorazowo nadbudowuje się nad jednorazowym zdarzeniem³³. Żadnego dzieła sztuki nie należy utożsamiać też z jego materialnym nośnikiem, podstawą bytową – według Romana Ingardena³⁴. W teorii kontynuatora jego myśli, Dietricha Steinbecka, dzieło sztuki jest strukturą, w której można wyróżnić trzy warstwy: realnego oznaczania, zamierzonego oznaczania oraz domniemanego oznaczania. Warstwa pierwsza to ukonkretnione na scenie wyglądy, które dzięki działaniom scenicznym mają byt quasi-realny i należą do dzieła. Dzięki pracy aktora nad rolą powstaje pierwsze zobiektywizowane na scenie zjawisko – postać aktorska. Inscenizacja natomiast powstaje dzięki wysiłkowi całego zespołu. Są to twory uschematyzowane, domagające się konkretyzacji – to warstwa zamierzonego oznaczania, czyli właściwe przedstawienie, ale i ona istnieje jedynie schematycznie. Na podstawie projekcji warstw pierwszej i drugiej odbiorca dokonuje kolejnej konkretyzacji, aktualizując to, co potencjalne: w ten sposób powstaje warstwa zamierzonego oznaczania, czyli przedmiot estetyczny, bez którego nie może być mowy o dziele teatralnym jako całości. Warstwy nadbudowują się jedna nad drugą, a jednocześnie dzieło teatralne ma charakter dynamiczny, jest procesem, który rozwija się w czasie, od warstwy pierwszej do trzeciej, a podstawowe elementy jego struktury są stale w nim obecne. Przeżycia widza, jego percepcja stanowią element dzieła teatralnego. Zatem w opisie należy uwzględnić zarówno to, co się działo na scenie, jak i to, co się działo na widowni. Istotą dzieła teatralnego jest aktor, *mimus*. Jego praca nad rolą jest podstawowym procesem w budowaniu przedstawienia. Aktor i rola wyprzedzają spektakl. Postać aktorska

styki, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002, s. 60–61. Por. także: Irena Sławińska, *Współczesna refleksja o teatrze. Ku antropologii teatru*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979, s. 29–30.

³² Zbigniew Raszewski, *Teatr w świecie widowisk. Dziewięćdziesiąt jeden listów o naturze teatru*, Wydawnictwo „Krağ”, Warszawa 1991 s. 216.

³³ Roman Ingarden, *Sztuka teatralna*, [w:] *Problemy dramatu i teatru*, red. J. Degler, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1988, s. 275.

³⁴ *Ibidem*, s. 275.

jest schematyczna, a miejsca niedookreślenia wypełnia widz, w swojej konkretyzacji tworząc postać sceniczną. Dokonując jej rekonstrukcji, należy umieścić ją na tle całego przedstawienia, aby zrozumieć funkcję, jaką w nim pełni.

Podjęcie fenomenologiczne koncentruje się na sposobie pojawiania się ludzi, przestrzeni, rzeczy i dźwięków. Musi ono uwzględnić te jakości, których działanie analizujący sobie uświadomił i które wywołały możliwe do odnotowania reakcje publiczności³⁵. I tak w *Palaczu zwłok* uderza wygląd aktora i jego sposób mówienia – aktor przypomina kukłę, a głos, którym opowiada o tym, co się działo/dzieje za sceną, jest beznamiętny, chciałoby się rzec – „drewniany”. Jednocześnie daje się wyczuć natężenie energii, która płynie w kierunku widowni, gdyż pojawia się kontrast między tym, co postać aktorska mówi, a tym, jak mówi. Z kolei w spektaklu *Którzy upadają* Samuela Becketta na pierwszym planie uwidoczniiony jest przedmiot (dodany przez reżysera, nie ma go w tekście Becketta) – piłka, która (nie wiadomo dlaczego) – stale znajduje się na scenie. Dopiero pod koniec przedstawienia uświadamiamy sobie, że jest to przedmiot, którym bawiło się dziecko wypchnięte przez głównego bohatera z pędzącego pociągu. Rekwizyt naprowadza widzów na to, co się stało w świecie przedstawionym, poza sceną, i co jest niejasne.

Przejdźmy teraz do samej techniki prowadzenia badań. W celu analizy konkretnego przedstawienia ważna jest pamięć własna, choć do opisu nie wystarczy jednokrotne jego obejrzenie, co jest paradoksem, gdyż każdy spektakl to odmienne wydarzenie i odmienne doświadczenie. Kilkakrotne oglądanie przedstawień, współczesna technika filmowania i inne sposoby zapisywania obrazu umożliwiają rekonstruowanie dzieła teatralnego. Mimo wielu niedogodności, o których wspominają badacze³⁶, do analizy przedstawień najdogodniejsze są źródła w postaci zapisów w formie filmowej, video lub DVD.

Badanie teatru amatorskiego musi uwzględnić też motywacje aktorów amatorów. Często początkowe motywacje są inne niż to, co się w końcu osiąga. Sama praca nad spektaklem, a następnie występ przed publicznością, stają się wartościami. Dla aktorów teatru amatorskiego sens uczestnictwa w nim polega głównie na możliwości indywidualnej wypowiedzi, uświadomienia sobie oraz innym tego, co się myśli i czuje. Najważniejsze wyzwanie, przed jakim staje aktor amator, jest związane z poznawaniem samego siebie, z pokonywaniem

³⁵ Erika Fischer-Lichte, *Teatr i teatrologia. Podstawowe pytania*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2012, s. 60–61.

³⁶ Christopher Balme, *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, tłum. W. Dudzik, M. Leyko, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002, s. 114.

własnych ograniczeń. Wartością jest wspólnota, bycie z innymi – o czym wspominają wszyscy aktorzy uczestniczący w różnych formach teatru amatorskiego. Kolejna sprawa to publiczność, która w teatrze niezawodowym jest specyficzna: to na ogół przyjaciele, rodzina, ludzie zainteresowani określoną formą wypowiedzi artystycznej – w przypadku teatru alternatywnego kiedyś była to młodzież, która i dziś przeważa na widowni, ale obok niej pojawiają się także ludzie w średnim wieku oraz starsi. W badaniu należałoby uwzględnić także tę publiczność. Szczególnie użyteczny poznawczo jest wywiad narracyjny³⁷.

Metoda fenomenologiczna wymaga od badacza pokory wobec przedmiotu badań. Zakłada ona zawieszenie własnych sądów oraz całej uprzedniej wiedzy, co pozwala na dojście do głosu „samej rzeczy”. Dopiero na etapie interpretacji – po przeprowadzeniu badań oraz analizie ich wyników – można włączyć uzyskaną wiedzę do szerszego kontekstu wcześniejszej wiedzy i własnego rozumienia.

Bibliografia

- Balme, Christopher, *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, tłum. W. Dudzik, M. Leyko, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002.
- Bałuch, Beata, *Potyczki z Moliere*, „Strzelec Opolski” 2000, nr 26.
- Fischer-Lichte, Erika, *Teatr i teatrologia. Podstawowe pytania*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2012.
- Ingarden, Roman, *Sztuka teatralna*, [w:] *Problemy dramatu i teatru*, red. J. Degler, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1988.
- Każmierska, Kaja, *Wywiad narracyjny – technika i pojęcia analityczne*, [w:] *Biografia a tożsamość narodowa*, red. M. Czyżewski, A. Piotrowski, A. Rokuszewska-Pawełek, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1997.
- Maeterlinck, Maurice, *Krótkie rozważania. Teatr*, tłum. A. Wolna-Nocoń, „Kwartalnik Opolski” 2013, nr 2–3.
- Nowak-Wolna, Krystyna, *Działalność oświatowa Związku Teatrów i Chórów Włościańskich we Lwowie*, [w:] *Towarzystwa społeczne i ich działalność oświatowa. Konteksty historyczne i teraźniejszość*, red. E. Sapia-Drewniak, Wyższa Szkoła Biznesu w Dąbrowie Górniczej, Dąbrowa Górnicza 2009.
- Nowak-Wolna, Krystyna, *Ludowy dramat i teatr w koncepcji działaczy Związku Teatrów i Chórów Włościańskich we Lwowie*, „Przegląd Historyczno-Oświatowy” 2011, nr 1–2.
- Nowak-Wolna, Krystyna, *Teatr „Fieter”*, „Kwartalnik Opolski” 2003, nr 2–3.

³⁷ Kaja Każmierska, *Wywiad narracyjny – technika i pojęcia analityczne*, [w:] *Biografia a tożsamość narodowa*, red. M. Czyżewski, A. Piotrowski, A. Rokuszewska-Pawełek, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1997, s. 35–44.

- Nowak-Wolna, Krystyna, wywiad z Grażyną Rogowską – aktorką Teatru im. Jana Kochanowskiego w Opolu, „Kwartalnik Opolski” 2012, nr 1.
- Nyczek, Tadeusz, *Pełnym głosem. Teatr studencki w Polsce 1970–1975*, Wydawnictwo Tower Press, Gdańsk 2000.
- Ośrodek Teatru Otwartego „Kalambur”, wybór i oprac. Katarzyna Banachowska, Elżbieta Lisowska, Bogusław Litwiniec, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1982.
- „Poradnik Teatrów i Chórów Włościańskich”, Lwów 1921, nr 1.
- Raszewski, Zbigniew, *Teatr w świecie widowisk. Dziewięćdziesiąt jeden listów o naturze teatru*, Wydawnictwo „Krag”, Warszawa 1991.
- Różewicz, Małgorzata, *Teoria dzieła sztuki teatru w Ingardenowskim modelu humanistyki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002.
- Sikorski, Wiesław, *Teatr terapeutyczny*, [w:] *Od teatru pedagogicznego do teatru terapeutycznego*, red. W. Sikorski, A. Sikorska, Wydawnictwo Diffin, Warszawa 2014.
- Sławińska, Irena, *Współczesna refleksja o teatrze. Ku antropologii teatru*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979.
- Steinbeck, Dietrich, *Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft*, Verlag Walter de Gruyter & Co, Berlin 1970.
- Śliwonik, Lech, *Porządkowanie doświadczeń*, „Scena. Kwartalnik Kultury i Edukacji Teatralnej” 2009, nr 1.
- Śliwonik, Lech, *Życie teatralne – próba prognozy albo: zmiana statusu amatora*, „Scena. Kwartalnik Kultury i Edukacji Teatralnej” 2004, nr 6.
- Trybuła, Jan, *Życie kulturalne wsi Moszczanka gmina Prudnik*, praca dyplomowa, Państwowe Studium Kulturalno-Oświatowe i Bibliotekarskie, Opole 1977.

Strony internetowe

- <http://www.tjw.art.pl/spektakle/142-reticulum.html> godz. 18,40 (dostęp: 1. 04. 2016 r.).
- <http://www.tjw.art.pl/> (dostęp: 20.05.2016).
- <http://nackultury.opole.pl/wydarzenia/4-mlodziejowy-dom-kultury-filia-teatr-jednego-wiersza-spektakl/> (dostęp: 02.06.2016).
- https://www.youtube.com/watch?v=80zvnHC_uk (dostęp: 25.05.2016).

Badania własne

- Wywiad z Marią Dorotą Herman, maj 2009.
- Wywiad z Krzysztofem Żylińskim, 18.02.2016.
- Wywiad z Marią Dorotą Herman 25.02.2016.
- Wywiady z aktorami Teatru Dnia Niepowszedniego, 25.02.2016.
- Wywiad z Robertem Konowalikiem, 1.03.2016.
- Wywiad z Hanną Spólną, 31.03.2016.
- Wywiady z aktorami Faski, 5.04.2016.

Abstract

The actor in amateur theatre

The author of the article discusses the phenomenon of amateur theatre, its sources and types, as well as the mode of being of the actor-amateur in life and on stage. The notion of amateur theatre may be construed in two ways: firstly, as non-professional theatre, and secondly, as theatre pursued out of passion, by volunteers. In the first half of the 20th century, Poland had two models of amateur theatre, one descendant from the creators and activists of The Union of Country-Folk Theaters and Choirs (Lvov 1907), and the other from Jędrzej Cierniak and his concept of folk theatre. The first model consisted in an imitation of professional theatre and acting, thus representing non-professional dramatic theatre. On the other hand, Cierniak's model was based on the creative expression of the actor-amateur, who ought not to imitate professional acting, but create one's own art. These two models still function in modern amateur theatre, sometimes co-existing within one theatrical group. In the light of these considerations, what approach should be adopted when analysing the phenomenon of non-professional acting? The author proposes a phenomenological method, which requires the scholar to eliminate their own judgements and previous knowledge in order to let the thing-in-itself speak. Only on the interpretation stage, once the research has been concluded and its results analysed, can one contrast the findings with the broader context of previous knowledge and one's own understanding.

Translated by Anna Wolna-Nocoń