

Małgorzata Andrzejak-Nowara*

**TEATR DODAŁ IM SKRZYDEŁ
O TWÓRCZYCH DZIAŁANIACH TEATROWNI
PRZY STOWARZYSZENIU
„KOCHANOWSKI” W OPOLU**

Jeśli potrafimy otworzyć się na nieustanny
dialog z samym sobą,
dialog z drugim człowiekiem,
dialog ze światem,
umiemy zachwycać się naturą i życiem,
to wtedy napędza nas prawdziwa radość.

Olga Handford, Wiesław Karolak, *Portrety
i maski w twórczym rozwoju i arteterapii*

Projekt Teatrownia, współfinansowany przez Prezydenta Miasta Opola, istnieje już od blisko sześciu lat. W tym czasie przez zespół przewinęło się ponad sto osób. Założona z inicjatywy Stowarzyszenia „Kochanowski” grupa nieprofesjonalnych aktorów działa przy Teatrze im. Jana Kochanowskiego w Opolu¹. Na

* Małgorzata Andrzejak-Nowara – aktorka teatralna i filolog polski, doktorantka literaturoznawstwa na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Opolskiego, 45-040 Opole, pl. Kopernika 11a.

¹ Taka współpraca stała się możliwa dzięki akceptującej postawie Dyrektora Teatru – Tomasza Koniny. Premiera spektaklu Teatrowni: *Coś wspaniałego i coś jeszcze*, scen. i reż. Grażyna Misiorowska i Maciej Namysło (5 lipca 2015) odbyła się na Dużej Scenie Teatru.

zaimprovizowanej scenie w malarni teatru odbywają się warsztaty dla uczestników Teatrowni. Większość członków, obecnie dwudziestopięcioosobowej grupy, w której skład wchodzi zarówno kobiety, jak i mężczyźni, to ludzie starsi, najczęściej będący już na emeryturze. Ale nie tylko oni, ponieważ zespół wspierają także przedstawiciele młodszej generacji. Rozpiętość wiekowa uczestników warsztatów to trzydzieści do siedemdziesięciu lat. Członkowie Teatrowni reprezentowani są przez różne grupy zawodowe. Jedną z uczestniczek warsztatów jest osobą niewidomą, która wokalnie wspiera działania grupy.

Można powiedzieć, że taka różnorodność nadaje szczególny rys grupie, tworząc – na wzór profesjonalnego teatru – strukturę wielopokoleniową. Z tą jednak różnicą, że w teatrach instytucjonalnych w ostatnich dekadach prym wiodą młodzi, jako najbardziej „przydatni” w scenicznych realizacjach. Tutaj mamy sytuację odwrotną, ponieważ paradoksalnie to młodszy stają się dopełnieniem, podczas gdy starsi stanowią fundament zespołu.

Cykliczne spotkania niezawodowej grupy teatralnej prowadzą doświadczeni aktorzy, związani etatowo z opolskim Teatrem im. Jana Kochanowskiego: Grażyna Misiorowska i Maciej Namysło. Eksploracja tematów trudnych, wypieranych przez powszechnie propagowany kult młodości, to główne założenie Teatrowni. Oswajanie śmierci w spojrzeniu na życie właśnie „poprzez śmierć” – zgodnie z Heideggerowską koncepcją „bycia-ku-śmierci” – to wielki temat egzystencjalny, który nadaje ton rozmowom i spotkaniom. Cotygodniowe treningi–próby odbywają się zawsze w poniedziałkowe popołudnia – pod czujnym okiem prowadzących aktorów-instruktorów – i obejmują czterogodzinne warsztaty, na których oprócz obowiązkowej rozgrzewki (ćwiczeń oddechowych, emisyjnych, artykulacyjnych, ruchowo-pantomimicznych, tanecznych oraz sprawnościowych), uczestnicy opanowują także techniki relaksacji. Prowadzący wiele uwagi poświęcają treningowi wrażliwości, opartemu na elementach zabawy, która wyzwala potrzebny dystans, będąc zarazem zastrzykiem świeżej energii twórczej. Każda z zastosowanych metod dobierana jest do konkretnej sytuacji, a także potrzeb grupy. Jak wiadomo, ćwiczenia relaksacyjne pełnią funkcję wyciszenia po wyczerpujących energetycznie treningach fizycznych. Wymienione działania stanowią początkowy etap, po którym – poprzez uruchomienie wyobraźni – prowadzący przystępują do kolejnej fazy procesu twórczego, czyli do elementarnych zadań aktorskich. Te zaś polegają na bardziej już zaawansowanych technikach, to znaczy na pracy z rekwizytem oraz przede wszystkim na bezpośrednim kontakcie z partnerem. W tym ostatnim niezwykle istotna jest akceptacja własnego ciała, a w naturalnej konsekwencji – także osvajanie swojego ciała z ciałem partnera.

Na tym etapie uczestnicy przygotowują już drobne etiudy aktorskie. Najważniejszym doświadczeniem, a zarazem ogniwem łączącym wszystkie elementy stosowanych praktyk, jest budowanie i rozwijanie procesu komunikacji, która jako podstawowy wyróżnik ludzkiej wspólnoty opiera się na trójosobowej relacji ja – ty – my.

Istotność [komunikacji] wyraża się w poczuciu własnego „ja”, a przez to zaistnienie w „my” [...] Zachwianie systemu komunikacji intra- i interpersonalnej utrudnia jednostce pełne społeczne bycie. Poprawna komunikacja zawsze wiąże się ze świadomością własnego „ja” i umiejętnością jego rzutowania w stronę drugiej osoby lub grupy osób w oczekiwaniu na to samo w odwrotnej relacji. Tylko wtedy zachodzi proces komunikacji².

Najciekawsze elementy wspólnej pracy, będące efektem wielogodzinnych ćwiczeń, zostają wykorzystane w spektaklu, który wieńczy roczny cykl warsztatów. Co istotne, praktyki, których priorytetem jest poszukiwanie nowych scenicznych rozwiązań i wzbogacanie potencjału twórczego wykonawców, rozwijają zakres ich umiejętności, pozostając w zgodzie zarówno z ich preferencjami, jak i możliwościami. I – co ważne – każde z kolejnych spotkań w rocznym cyklu polega na intensywnej pracy całego zespołu, która buduje spójną całość, tworząc na koniec podsumowanie wszystkich doświadczeń. System pracy, który polega na uruchamianiu wrażliwości artystycznej, można śmiało określić mianem arteterapii, będącej połączeniem sztuki z psychoterapią, chociaż w zasadzie³ arteterapia bardziej wpisuje się w przestrzeń pomiędzy tymi dziedzinami⁴. A „terapeutyczne zastosowanie sztuki tworzy nową jakość, która doczekała się już własnej charakterystyki”⁵.

Refleksja nad oddziaływaniem sztuki na organizm człowieka sięga swymi korzeniami czasów antycznych. Nie dziwi więc fakt, że współczesna medycyna, psychologia oraz szeroko rozumiana kultura żywo interesują się zdrowotwórczymi aspektami sztuki. Jak wiadomo, sztuka posiada właściwości, które wzbogacają osobowość człowieka. Rozwija poczucie piękna i twórczą ekspresję,

² Fragment Manifestu Grupy Artystycznej „pARTner”, zawarty w pierwszej broszurze autorstwa Janusza Byszewskiego, Jacka Bukowskiego, Blanki Gul-Olszewskiej, Eugeniusza Józefowskiego i Wiesława Karolaka (artystów-pedagogów), Biuro Wystaw Artystycznych, Łódź 1984.

³ Na co także zwracają uwagę Olga Handford i Wiesław Karolak, autorzy pracy *Portrety i maski w twórczym rozwoju i arteterapii*, Wydawnictwo Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi, Łódź 2009, s. 9.

⁴ Zob. *ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

wspomaga kreatywność. Łagodzi cierpienie i ból. Działanie poprzez sztukę integruje jednostkę z otoczeniem.

Warsztaty artystyczne są – jak to określa Jan Berdyszak – „rodzajem aktywności, która zawsze jest warunkowana wrażliwością i stanem wiedzy konkretnej osoby”⁶. Natomiast celem samych warsztatów jest przede wszystkim

[...] twórczy samorozwój, rozumiany jako ciągły, nieustanny proces stawiania się samorealizującej się w pełni ludzkiej osoby, ponieważ właściwością człowieka, która wpływa na jego rozwój, jest potrzeba samorealizacji. Ta zaś pozwala na podejmowanie odważnych i twórczych działań

– jak to określa Zbigniew Skorny⁷. Z kolei w opinii Wiesława Karolaka „twórczy samorozwój oparty jest na procesie komunikowania się, procesie dialogu”⁸. Obie te zasady, wypracowane przez znakomitych terapeutów, wcielają w życie instruktorzy prowadzący warsztaty polskiej Teatrowni.

Podstawową zasadą pracy nad kształtem i formą przedstawień jest współtworzenie scenariuszy, które – pod kierunkiem profesjonalnych aktorów – uczestnicy warsztatów piszą sami, korzystając z własnych doświadczeń i refleksji. To niewątpliwie dodatkowa, być może najistotniejsza, wartość całego przedsięwzięcia. Wprowadzoną przez instruktorów-aktorów metodę pracy można śmiało określić „pisanem na scenie”. Ten etap tworzenia widowiska zasadniczo dzieli się na trzy części. Temat wspólnych działań zawsze określają prowadzący. Najogólniej rzecz ujmując, myśl przewodnia spektaklu rodzi się z inspirowanych przez instruktorów rozmów podczas zajęć. Powstaje w oparciu o doświadczenia i refleksje uczestników warsztatów. Trudno określić ramy czasowe tego etapu pracy, ponieważ wspólne rozważania nigdy nie oznaczają wyczerpania tematu. Naturalnie przechodzą w kolejną fazę przygotowań. Każdy z uczestników dostaje „zadanie domowe”, w którym – na wcześniej określony temat – może wypowiedzieć się pisemnie. Podkreślam: może, ale stanowczo wcale nie musi. Niektórzy wykonawcy znacznie lepiej czują się w wypowiedziach bez tekstu. Uczestniczą w przedstawieniu, ale wyłącznie poprzez etiudy ruchowo-pantomimiczne. Cały system pracy polega przede wszystkim na dobrowolnych i nieopresyjnych działaniach

⁶ Jan Berdyszak, *Warsztaty, kreacja, edukacja*, [w:] *Warsztaty edukacji twórczej*, red. E. Olinkiewicz, E. Repsch, Wrocław 2001, s. 9.

⁷ Cytat i omówienie za: Zbigniew Skorny, *Teorie psychologiczne jako podstawa arteterapii*, „Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej we Wrocławiu”, Wrocław 1989, s. 19–20.

⁸ Wiesław Karolak, *Warsztaty twórcze – warsztaty artystyczne*, Jedność, Kielce 2005, s. 17.

grupy. Warto podkreślić, że instruktorzy nie ograniczają długości monologowych wypowiedzi, całkowicie pozostawiając swobodę twórczą wykonawcom. Kolejny etap prób to publiczne odczytywanie indywidualnych tekstów, zawsze zakończone wspólnymi rozmowami. Porównując te spotkania z pracą w teatrze profesjonalnym, można je nazwać próbami czytаныmi, często wręcz analitycznymi, po których następuje wejście na scenę, a tym samym rozpoczęcie prób sytuacyjnych. W rzeczywistości dopiero scena weryfikuje zarówno długość wypowiedzi aktorów amatorów, jak i samodzielnie przez nich zagospodarowaną przestrzeń, wynikającą z potrzeby ich działania. Instruktorzy wkraczają dopiero i tylko wtedy, kiedy to jest niezbędne. Wszystko po to, ażeby wykluczyć wrażenie „tresowania” podopiecznych, narzucania swoich rozwiązań, które mogłyby zahamować naturalny proces bycia i tworzenia na scenie. Po wielu próbach tematy są już tak przepracowane, a monologi „przepuszczone” przez wykonawców, że – podobnie, jak to dzieje się w teatrze zawodowym – głosy „niosą” postaci, uruchamiając ich wewnętrzną motorykę. Tym bardziej że wypowiedzi są w pełni autorskie. Co ważne, prowadzący nie ingerują w teksty napisane przez uczestników warsztatów, nie starają się nawet redagować ich wypowiedzi. Zdarza się, co prawda, że monologi podczas prób sytuacyjnych ulegają skróceniu czy innym modyfikacjom, ale wszystkie zmiany wewnątrz tekstu zawsze wypływają z inicjatywy samych wykonawców. To oni muszą poczuć się jak najbardziej komfortowo.

„Granie to tajemnica, tak jak i teatr”⁹ – stwierdza wybitny aktor Krzysztof Globisz we wstępie do książki Declana Donnellana *Aktor i cel*. Teatr nie tylko w sensie dosłownym oznacza przestrzeń, ale – jak dalej mówi Globisz –

[...] jest także miejscem, gdzie razem oddajemy się fantazjom; nie tylko budynkiem, ale polem działania wyobraźni i doświadczenia zbiorowego. Teatr zapewnia bezpieczną ramę, w obrębie której możemy badać niebezpieczne skrajności – w komforcie, jaki dają fantazja i wsparcie grupy¹⁰.

Wyzwolona podczas prób aktywność wiąże się z emocjonalnie i poznawczo nacechowanym zaangażowaniem całego zespołu. Świadomość, że każdy członek zespołu może sam artykułować swoje doświadczenia, werbalizować je i przetwarzać, nadając im artystyczny kształt, podnosi nie tylko jednostkową samoocenę. Różnorodność, wielość i siła doświadczeń całej wspólnoty potwierdza i uwiarygodnia

⁹ Krzysztof Globisz, *Wprowadzenie*, [w:] Declan Donnellan, *Aktor i cel*, tłum. J. Murczyńska, I. Noszczyk, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. L. Solśkiego w Krakowie, Kraków 2009, s. 9.

¹⁰ *Ibidem*.

sens jej istnienia. Praca w grupie pomaga jednostkom, niezdolnym do uwolnienia się spod ciężaru osobistych przeżyć, właśnie poprzez zbiorowe uczestnictwo, które pozwala rozładować autentyczne, traumatyczne napięcia. Instruktorzy uwalniają emocje, pracując nad rozpoznaniem i wyeliminowaniem psychicznych barier u swoich podwładnych, bo – jak zauważa Ewelina J. Konieczna:

Arteterapia ma na celu zobligowanie jednostki do retrospekcji znaczenia zdarzeń w kontekście przeszłości i umożliwienie zmiany postaw przyszłego zachowania, z uwzględnieniem faktycznych warunków otaczających tę osobę. Powinna być skierowana na wykrywanie wewnętrznych zahamowań blokujących procesy poznawcze, rozwój zdolności oraz kształtowanie osobowości¹¹.

Zarówno w trakcie treningów, jak i ćwiczeń relaksacyjnych, a także podczas przerw moderatorzy czuwają nad grupą, wspierają rozmowę, wchodzą w konwencję wspólnej zabawy.

Swoista arteterapia, na której podstawach opierają się warsztaty prowadzone w ramach opolskiej Teatrowni, oznacza również praktyki związane z kontekstem społecznym i kulturalnym Opolszczyzny. Jeden ze spektakli zatytułowany *Opole nasze miasto* bezpośrednio nawiązywał do tragicznych wydarzeń związanych z powodzią tysiąclecia w 1997 roku. Aktorzy amatorzy zawarli w nim swoje przeżycia i wspomnienia, na których podstawie powstała wzruszająca historia, wzbogacona dokumentalnymi zdjęciami, które zostały wyświetlone na olbrzymim ekranie, wypełniającym okno sceny w „Kochanowskim”.

Finałowe przedstawienie, zawsze określone tematycznie na spotkaniu inauguracyjnym coroczne warsztaty, zostaje zaprezentowane na Dużej Scenie „Kochanowskiego” zwykle pod koniec teatralnego sezonu. Przez ponad pięć lat swojego istnienia Teatrownia zaprezentowała już pięć takich finałowych spektakli. Były to kolejno: *Bańki szczęścia*, *Czyż nie dobija się koni*, *Opole nasze miasto*, *Wenus z Milo i inni*, *Coś wspaniałego i coś jeszcze*.

Widowiska, które tworzy bardzo zintegrowana grupa, stanowią efektowne połączenie teatru ruchu, muzyki, światła i słowa. Opowiadają o miłości, przemijaniu, odchodzeniu, śmierci. Słowo jednak nie gra tutaj najważniejszej roli, chociaż – o czym już była mowa – wszystkie teksty wykonawcy piszą sobie sami. Scenariusze spektakli aktorów amatorów to ich własne, płynące z serca, wyznania. Dzięki temu wszystko co dzieje się na scenie brzmi wiarygodnie i prawdziwie. Wielką zaletą tych przedstawień jest również to, że wykonawcy

¹¹ Ewelina J. Konieczna, *Arteterapia w teorii i praktyce*, Oficyna Wydawnicza „Impuls”, Kraków 2004, s. 27.

potrafią w sposób bardzo taktowny nadać najbardziej nawet intymnym zwiezieniom wymiar uniwersalnych wartości.

Spektakl sezonu 2014/2015 zatytułowany *Coś wspianiałego i coś jeszcze* to kolejny efekt współpracy dorosłych uczestników Teatrowni z opolskim teatrem, a zarazem już piąta odsłona warsztatowych finałów.

Pusta scena, a na niej trzydzieści ubranych na czarno postaci. Tylko nagie ramiona, bose stopy oraz gołe łydki wykonawców odcinają się od czarnego okotowania i podłogi. Aktorzy, usadowieni na krzesłach pokrytych czarną błyszczącą folią – taka samą, w jakiej przechowuje się zwłoki – po obu stronach sceny, pozostają w bezruchu. Ascetyczna plastyka przestrzeni będzie towarzyszyć równie zdyscyplinowanej, oszczędnej grze aktorów.

Spektakl rozpoczyna etiuda, której tematem przewodnim jest oswajanie śmierci. Wykonawcy leżą na podłodze z ostentacyjnie wyeksponowanymi w stronę widowni bosymi stopami. Dosadny, cielesny biologizm kontrastuje z barokową muzyką chóralną. Podniosły nastrój zderzony z – nieco turpistycznym w wyrazie – martwym obrazem, wywołuje jednoznaczne skojarzenia: z kostnicą. Dlatego w wielką konsternację wprawia widzów ożywianie nieruchomego obrazu, kiedy to nagie stopy zaczynają snuć, każda para swoją własną, niemą opowieść. Najpierw nieśmiało, tak jakby budziły się z letargu, potem – coraz odważniej – stopy kobiet i mężczyzn zaczynają się dotykać. Ruch rozpoczyna się od delikatnych mikrookreżeń, które rozwijają się w coraz szersze kręgi. Z początku dotykają tylko siebie, potem szukają także kontaktu z partnerem. Szamocą się, zaczynają wierzgać, kopać siebie i pozostałych. Próbujać wyrwać się ze śmiertelnego potrzasku, w jakim się znalazły. Ten szczególny dialog, zgodnie z narastającą muzyką, dynamizuje emocje wyrażane przez stopy, które coraz odważniej artykułują swoje pretensje, zawiedzione nadzieje, żal i gniew. Ekspresyjny ruch, który stopniowo obejmuje całe nogi wykonawców, buduje dramatyzm sceny, która w punkcie kulminacyjnym staje się niemym krzykiem o ratunek. W końcu wyczerpane – i już pogodzone z nieuchronnością swojego położenia – stopy zastygają w początkowym obrazie. Sugestywność tej etiudy eksponuje bezsilność ludzkich zmagani w obliczu śmierci.

Kolejne sekwencje wyrażają równie silne nacechowanie emocjonalne, które z wykonawców emanuje na widownię. Bardzo sugestywnym, ale zarazem prostym środkiem wyrazu są: powtarzalność gestyki i ruchu postaci, a także zastyganie sytuacji w obraz. Szlachetną monochromatyczność przestrzeni przełamuje raz po raz zmieniająca się kolorystyka olbrzymiego ekranu, zawieszonego na horyzoncie sceny. Dominującą funkcję pełni muzyka klasyczna Johanna Sebastiana Bacha, Siergieja Rachmaninowa, Henry'ego Purcella, Claudia Monteverdiego, Piotra Czajkowskiego, Maurice'a Ravela.

Warto w tym miejscu zastanowić się nad terapeutyczną rolą muzyki, która znana jest od starożytności, kiedy to stwierdzono, że obcowanie z muzyką uwrażliwia i wzbogaca osobowość człowieka. Także z medycznego punktu widzenia muzyka wywiera silny wpływ na ludzką psychikę. Posiada działanie aktywizujące lub osłabiające czynność mózgu, a jej uspakajające właściwości sprawiają, że spowalnia akcję serca, obniża ciśnienie krwi, normuje oddech, obniża tonus mięśni i osłabia odczuwanie bólu¹². Opisany powyżej „dialog na stopy”, w którym prowadzący pozostawili dużą swobodę wykonawcom, jest w dużej mierze improwizacją, co zdaje się potwierdzać tezę Elżbiety Galińskiej, że muzyka, docierając do głęboko ukrytych konfliktów, wydobywa emocje, przenika przez samokontrolę człowieka i „przyspiesza proces wyobraźniowy”¹³, powodując fantazjowanie. Scena, niesiona emocjami poprzez stopy, egemplifikuje wyzwoloną komunikację niewerbalną, dzięki której uczestnicy warsztatów mogą, poddając się muzyce, przepracować swoje problemy bez użycia słów. Zwolennicy tego typu terapii twierdzą, że „nadmierne przywiązanie do słowa bardziej nam szkodzi niż pomaga”¹⁴.

Nieocenioną rolę w każdej terapii pełni również taniec, który określany jest w literaturze jako „zespół zjawisk ruchowych, będących transformacją ruchów naturalnych, powstających pod wpływem bodźców emocjonalnych i skoordynowanych z muzyką”¹⁵. W opinii antropologów tańce tradycyjne pełniły funkcje utrwalania tożsamości i wartości społecznych oraz wzmacniały wzory interakcji¹⁶. A przecież głównym założeniem warsztatów Teatrowni jest właśnie rozwijanie osobowości oraz tworzenie wartości we wspólnocie aktorów amatorów. Proces edukacji teatralnej, skierowany na indywidualny rozwój, poprzez udział w spektaklu wyzwala ekspresję podmiotowości, samodzielność myślenia, wreszcie poczucie wolności w codziennym życiu, co staje się szczególną wartością dla środowisk marginalizowanych, jakimi coraz częściej stają się emeryci. Tworzenie spektaklu pozwala budować kulturę współuczestnictwa, nie tylko poprzez bezpośredni udział w próbach. Warto podkreślić, że uczestnicy warsztatów sami szyją

¹² Zob. Yair Schifan, Andrzej Stadnicki, *Musica Media – Musica Lingua*, „Szkola Specjalna” 1999, nr 1, s. 48.

¹³ Elżbieta Galińska, *Podstawy teoretyczne muzykoterapii*, „Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej we Wrocławiu” 1978, nr 17, s. 85.

¹⁴ Matthew Dobson, *Tajemnice i możliwości muzykoterapii*, „Wspólne Tematy” 1999, nr 7–8, s. 29–30.

¹⁵ Zbigniew Hora, *Krótki rys historii tańca*, „Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej we Wrocławiu” 1977, nr 16, s. 17.

¹⁶ Zob. Ewelina J. Konieczna, *Arteterapia...*, s. 59.

swoje kostiumy, przygotowują rekwizyty, współtworzą koncepcję charakterystyki – wzajemnie się wspierając we wspólnej, zespołowej pracy.

W spektaklu *Coś wspaniałego i coś jeszcze* słów jest stosunkowo niewiele. Twórcy przedstawienia nie korzystają z literatury. Jedyne słowa, jakie padają ze sceny, to zwierzenia i przemyślenia wykonawców. Jeśli się wypowiadają, to wyłącznie własnym, płynącym z serca, tekstem. Mogą to być wspomnienia pierwszej miłości, zaduma nad przemijaniem, żal zaniechania, gorycz utraty, tęsknota z powodu porzucenia. Ale są także wyznania mniej bolesne, mówiące o spełnieniu i szczęściu. Wszystko, co intymne i osobiste, staje się zarazem uniwersalną prawdą o życiu i śmierci.

Kulminację całej opowieści wyznacza sekwencja z wykorzystaniem muzycznego przeboju wszechczasów – *Bolera* Ravela. Konstrukcja utworu, oparta na wariacyjnej powtarzalności tematu melodycznego, z wybijanym na werblu prostym rytmem, buduje niezwykłą, narastającą dynamikę. Wpadająca w ucho, jednostajna melodia pojedynczego instrumentu, inspirując kolejne, rozwija się w coraz potężniej brzmiące akordy i sekwencje rytmiczne, które stają się na koniec głosem wielkiej orkiestry. Następuje kulminacja i – podobnie, jak w prologu, i jak we wszystkich pozostałych sekwencjach – powrót do ciszy.

Kompozycja całego przedstawienia opiera się na konstrukcji przypominającej wspomniane słynne *Bolero*. Twórcy spektaklu, podobnie jak w utworze Ravela, stopniowanie emocji uzyskują dodając do następujących po sobie sekwencji wariacje wiodącego motywu. W obrazie scenicznym wykonawcy prezentują się kolejno, wkraczając w krąg światła, podczas gdy pozostający w minimalnym oświetleniu *ensemble* zgodnie wybija rytmem, stanowiący podkład indywidualnych popisów. Poszczególni soliści za pomocą pantomimicznych etiud opowiadają o swoim życiu, o niespełnionych nadziejach i tęsknotach, ale także o radościach. Powstaje ciąg intymnych spowiedzi aktorów, czytelny komunikat, wzmocniony przekazem pozawerbalnym. Wykonawcy bądź przybierają sceniczne maski, bądź prezentują się w sposób bezpośrednio eksponujący ich tożsamość. Trudno w tym momencie nie zauważyć analogii z koncepcją człowieka aktora w teatrze życia codziennego Ervinga Goffmana. W opinii badacza wszyscy jesteśmy aktorami. Jak analizuje założenia amerykańskiego socjologa Jerzy Szacki: „ludzie w Goffmanowskim teatrze życia są nade wszystko »akrobatami i graczami« poruszającymi się po »chybotliwym pomoście« zmieniających się nieustannie sytuacji”¹⁷. Zatem więc, jak konkluduje Goffman

¹⁷ Zob. Jerzy Szacki, *Słowo wstępne*, [w:] Erving Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, oprac. i wstęp J. Szacki, tłum. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 14.

– „kiedy jednostka prezentuje siebie innym, jej występ, bardziej niż jej zachowanie jako całość, ucieleśnia i odzwierciedla wartości oficjalne danego społeczeństwa”¹⁸. Podobnie w omawianym spektaklu, który w swoim założeniu prezentuje zwykłych ludzi i ich codzienne problemy. Kiedy więc aktorzy amatorzy wykonują swoje mikroszenki, przedstawiają je pantomimicznie w takim układzie ruchowo-gestycznym, który charakteryzuje reprezentowane przez nich zawody. Wykonywane przez uczestników warsztatów czynności sceniczne stają się wizualnym komentarzem, charakteryzującym teatralne konkretyzacje danych postaci. Przykładowo: któraś z postaci tańczy, ktoś inny wsiada na motocykl, kobieta tuli do piersi dziecko, inna rozpacza nad utratą ukochanego itd. Po wykonaniu swojego zadania występujący w poszczególnych etiudach soliści dołączają do grupy, stając się tłem dla pozostałych, którzy ich śladem kolejno zajmują miejsce w grupie. Pantomima – jak zapewnia Ewelina J. Konieczna – jest „niezastąpionym środkiem umożliwiającym spontaniczne wyrażanie emocji, a jej funkcją jest przekazywanie ważnych i niekiedy trudnych komunikatów z wykorzystaniem mimiki i gestów”¹⁹.

Obrazy sceniczne przenikają się wzajemnie, tworząc łańcuch przyczynowo-skutkowy, tak, jak to dzieje się w życiu. Całość widowiska zamyka się w metateatralnej ramie – figurze teatru w teatrze. Początek spektaklu zapowiada się trochę jak zwyczajna próba, podczas której aktorzy amatorzy przygotowują się do pracy. Ale już pierwsza sekwencja szybko przestaje być rozgrzewką, przechodząc w formę pomiędzy epitafium, elegią, odą, żeby wreszcie zbliżyć się nastrojem do anatemy, w tym wypadku – obejmującej śmierć. Po tej szczególnej introdukcji następuje zapętlenie motywu funeralnego, który wyznaczają momenty kulminacyjne życia człowieka: od narodzin, poprzez miłość, aż po śmierć.

Z każdą chwilą dramatyzm rośnie, gdy w kolejnych scenach ujawniają się aktorzy instruktorzy i najpierw tylko głosem z offu wydają uczestnikom warsztatów krótkie, zdecydowane komendy: przypominają kolejność zadań, dyktują tempo, trzymają dyscyplinę. Wreszcie w momencie kulminacyjnym pojawiają się na scenie, aby stymulować grupę do coraz bardziej wymagających zadań. Końcowa sekwencja działań oznacza zamierzoną deziluzję. Odsłania się cała maszyneria sceny: gasną światła reflektorów, zjeżdżają mosty oświetleniowe, podnoszą się boczne kurtyny, rozjaśnia horyzont. Wraz z włączeniem roboczego oświetlenia wkracza na plan ekipa porządkowa, uzbrojona w odkurzacze, aby scenę posprzątać. Wszystkie

¹⁸ Erving Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. H. Datner-Śpiewak i P. Śpiewak, oprac. i wstęp J. Szacki, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 64.

¹⁹ Ewelina J. Konieczna, *Arteterapia...*, s. 97.

te dekonstrukcyjne czynności paradoksalnie dodają jeszcze jedną wartość całemu wydarzeniu, jakim jest coroczne świętowanie wspólnoty. Ostatecznie przedstawienie zakończy się dopiero wtedy, kiedy zza kulis wyłoni się pełna obsada. Wszyscy uczestnicy wraz z instruktorami podchodzą do rampy sceny, aby w milczeniu wysłuchać pieśni Purcella we współczesnej aranżacji i wykonaniu Finiana Greenalla. Przejmujący finał, w którym metafora śmierci jawi się jako kraina wiecznego lodu, kończy niezwykłą opowieść o tym, że chociaż odejście z tego świata jest nieuniknione, to wcale nie musi oznaczać rzeczywistego końca istnienia.

I tak już prawie od sześciu lat gościnna scena Teatru im. Jana Kochanowskiego co roku zaprasza do siebie aktorów amatorów, stając się miejscem integracji tej niezwyklej wspólnoty. Warsztaty Teatrowni oznaczają nie tylko dopełnienie życia na emeryturze, nawiązywanie przyjaźni, rozwijanie pasji. Dla jednych są przygodą, dla innych – terapią, a dla niektórych – po prostu spełnieniem marzeń. Wśród osób uczestniczących w warsztatach są tacy, którzy przyszli tutaj z powodu wyobcowania, braku porozumienia, lęku przed uzewewnętrznianiem uczuć. Urzędnicy, nauczyciele, szefowie własnych firm, emeryci – co poniedziałek na parę godzin zostawiają za sobą cały swój życiowy bagaż, codzienne troski, rachunki, dzieci, wnuki, samotność. Spotykają się w „Kochanowskim”, żeby tam tworzyć teatr. W myśl dewizy, że aktorstwo może rekompensować kompleksy, miejsce w grupie znalazły osoby, dla których teatr stał się lekarstwem, a nawet dodał im skrzydeł.

Bibliografia

- Berdyszak, Jan, *Warsztaty, kreacja, edukacja*, [w:] *Warsztaty edukacji twórczej*, red. E. Olinkiewicz, E. Repsch, Wrocław 2001.
- Byszewski, Janusz, Bukowski, Jacek, Gul-Olszewska, Blanka, Józefowski, Eugeniusz, Karolak, Wiesław, *Manifest grupy artystycznej „pARTner”*, [broszura] Wydawnictwo Biura Wystaw Artystycznych, Łódź 1984.
- Donnellan, Declan, *Aktor i cel*, tłum. J. Murczyńska, I. Noszczyk, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. L. Solskiego w Krakowie, Kraków 2009.
- Dobson, Matthew, *Tajemnice i możliwości muzykoterapii*, „Wspólne Tematy” 1999, nr 7–8, s. 29–30.
- Galińska, Elżbieta, *Podstawy teoretyczne muzykoterapii*, „Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej we Wrocławiu” 1978, nr 17, s. 85.
- Globisz, Krzysztof, *Wprowadzenie*, [w:] Declan Donnellan, *Aktor i cel*, tłum. J. Murczyńska, I. Noszczyk, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. L. Solskiego w Krakowie, Kraków 2009.

- Goffman, Erving, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, oprac. i wstęp J. Szacki, tłum. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.
- Handford, Olga, Karolak, Wiesław, *Portrety i maski w twórczym rozwoju i arteterapii*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi, Łódź 2009.
- Hora, Zbigniew, *Krótki rys historii tańca*, „Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej we Wrocławiu” 1977, nr 16, s. 17.
- Karolak, Wiesław, *Warsztaty twórcze – warsztaty artystyczne*, Kielce 2005.
- Konieczna, Ewelina J., *Arteterapia w teorii i praktyce*, Oficyna Wydawnicza „Impuls”, Kraków 2004.
- Schifftan, Yair, Stadnicki, Andrzej, *Musica Media – Musica Lingua*, „Szkoła Specjalna” 1999, nr 1, s. 48.
- Skorny, Zbigniew, *Teorie psychologiczne jako podstawa arteterapii*, „Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej we Wrocławiu” 1989, nr 52, s. 19–20.
- Szacki, Jerzy, *Słowo wstępne*, [w:] Erving Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, oprac. i wstęp J. Szacki, tłum. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.

Abstract

Theatre lifted them up

The subject of this article is a staging: “*Something wonderful and more*” which was created as a part of art workshops for adult amateur actors in Teatrownia – a place run next to Jan Kochanowski Theatre in Opole. The mentioned Teatrownia was established by „Kochanowski” Society, and the whole project is co-financed by the President of Opole. Cyclical meetings of this excellent group have been led for 5 years by the actors who work for the theatre: Grazyna Misiorowska and Maciej Namysło. The group meets every week and works for 4 hours. Apart from obligatory warm-up exercises and basic acting tasks, the participants work on their studies which are used in a performance – a kind of a summary of an annual work – presented on a stage of the theatre. The project “*Something wonderful...*” is the 5th edition of such a cooperation of Teatrownia adult performers. I perceive this idea as a project of creative paratheatrical actions that activate this part of society which could soon be its margin. The elderly and the disabled are becoming such a margin. The theatrical group includes people of different ages and of different professions, but most of them are pensioners. Their meetings help to arrange both individual and collective experiences, or make friends. For many of them the theatre means fulfillment of a pensioner’s life, an adventure, a therapy, making dreams come true. The performances created by the group are an effective connection of movement, music, light and words. And, finally and most importantly, all texts are written by the amateur actors themselves, and producers let all these intimate confessions to be presented as universal values.