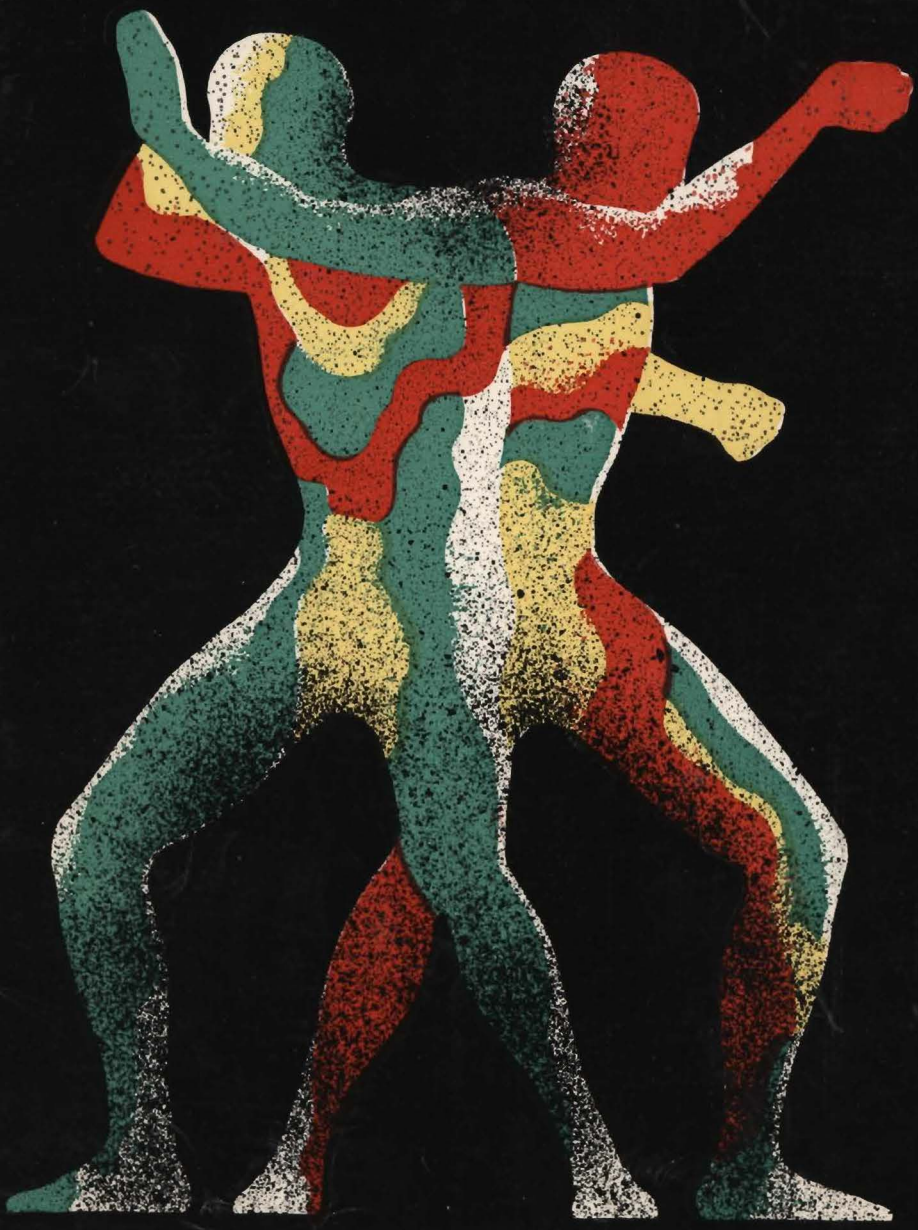
Pantomima

Henryk Tomaszewski



SŁOWA

Genezy wszystkich istotniejszych wydarzeń na przestrzeni ostatniego ćwierćwiecza doszukujemy się w dziedzictwie ostatniej wojny światowej. Ona to stanowiąc zarówno cenzurę epok, jak mechanizm, który dokonał przewartościowania wszystkiego w życiu społeczeństw europejskich, ma być powodem i przyczyną, bezpośrednią lub pierwotną, aktualnego obrazu współczesnego świata.

Sztuka, mająca być rzekomo zwierciadłem życia, a będąca na pewno jego elementem, zareagowała zarówno na indywidualne doświadczenia człowieka „epoki pieców", jak i konsekwencje sprowadzone przez wojnę na całą ludzkość, jej życie ekonomiczne, polityczne, intelektualne. Powiada się, że mimo niewspółmiernie większego wpływu na losy świata ostatniej wojny, niż Wielkiej Rewolucji Francuskiej czy wojen napoleońskich zdarzenia z lat 1939—1945 nie zapisały się jednak tak wybitnymi dziełami artystycznymi jak tamte epoki. Nie pozostawiły tak nieskazitelnego śladu w tworach ludzkiego ducha. Być może. Niewątpliwie jednak ostatnia wojna w sposób szczególnie skrupulatny i ostateczny zamknęła i zbilansowała cały dotychczasowy dorobek ludzki we wszystkich dziedzinach tak myśli jak i ducha, by rozpocząć mierzenie czasu nowym kalendarzem. Kalendarzem współczesności nadchodzącego millenium. Owo zamknięcie przeszłości w wielu wypadkach sprowadziło się do zdewaluowania i skompromitowania dotychczasowych wartości, ocen ideałów i teorii. Popioły Hiroszimy spełniły rolę dowodu rzeczowego na poparcie tezy o podzielności atomowego jądra, spalona i splądrowana Europa stała się argumentem w sporze na temat nietrwałości norm moralnych.

W dziedzinie sztuki dewaluacja wartości dotychczasowych i poszukiwania nowych, poszło dalej niż w jakiejkolwiek innej domenie ludzkiej działalności. Wszystko zaczęło się od cofnięcia kredytu zaufania, którym człowiek darzył przez wieki s ł o w o.

„Cała sztuka współczesna — twierdzi Henryk Tomaszewski — stanowi, na dobrą sprawę, przykład dewaluacji słowa. Słowo staje się bełkotem, tracąc swą funkcję środka porozumienia. Artystów ogarnia coś na kształt zażenowania, obezwładniającego zawstydzenia, gdy stają wobec konieczności przekazania prawdziwych uczuć poprzez słowo. A przecież człowiek nie przestał czuć. Nawet skala okrutnych doświadczeń, zdobytych przez nas w ostatnim ćwierćwieczu, nie pozbawiła ludzi nie tylko uczuć, ale i tęsknoty za uczuciami. Cóż, kiedy słowo staje się wobec nich bezradne, narzuca fałsz, jest sztuczne, zakłamane. I tu właśnie, na tym polu, gdzie kapituluje słowo — pojawia się ruch. Ruch omijający drażliwość słowa, pokazujący to, czego słowo ukazać się lęka. Stąd powojenny renesans pantomimy..."

Kryzys słowa w teatrze jedynie przypieczętowały doświadczenia wojny. Dewaluacja jego wartości, na tym obszarze twórczym, umysły prekursorskie przewidywały wcześniej. Przed 40-tu laty genialny szaleniec i obłąkany wizjoner Antonin Artaud głosił klęskę teatru, gdyż „teatr, który podporządkowuje inscenizację i urzeczywistnienie, a więc wszystko, co jest w nim swoiście teatralne, samemu tekstowi, jest teatrem idioty, wariata, zboczeńca, gramatyka, episjera, antypoety i pozytywisty, to znaczy człowieka Zachodu..."

Wielką, mimo, że wyłącznie destrukcyjną zasługą tzw. awangardy lat 50-tych, było doprowadzenie w teatrze do końca wniosków praktycznych wynikających z dewaluacji słowa, pozbawienia go zaufania. „Jak mocniej — powiada Jan Błoński — odsłonić alienację człowieka, niż językiem, który nieustannie zdradza ludzkie istnienie, skazując mówiącego na młócenie zużytych formułek, powtarzanie ukutych przez społeczność zwrotów, gubienie jednostkowości w zamarłej formie?"

Awangarda zmiatając śmiecie zetlałych słów odsłoniła czyste pole, na którym mogły zakiełkować nowe wartości, powstać nowe środki

przekazu myśli i uczuć. Jednym z tego rodzaju środków stał się ruch. Ruch bardziej subtelny, intymny, szczery, mniej kłamliwy niż zużyty katalog słów znanych i nic nie znaczących. Ruchowi nadano szersze niż dotąd znaczenie w teatrze dramatycznym przed ruchem otwarto podwoje nowego teatru starej sztuki: pantomimy.

TEKST

Każde spotkanie z pantomimą stawia nas wobec problemu funkcji tekstu literackiego w konstruowaniu spektaklu. Zachodzi pytanie, czy autor układów ruchowych, inscenizator i scenarzysta w jednej osobie — słowem Tomaszewski — potrzebuje tekstu, fabuły, anegdoty dla budowania wokół niej ruchu, czy też odwrotnie ruch jest tu czynnikiem nadrzędnym, na którym opiera się zdarzenie dramatyczne? A więc idzie o to, co jest przyczyną, a co skutkiem? Czy teatr ruchu jest teatrem takich samych wartości literackich, jeno wyrażanych kodem pozasłownym, czy też jest teatrem dynamicznej wizji plastycznej, porządkowanej przy pomocy anegdoty tekstowej? Aby odpowiedzieć na to pytanie należy zwrócić się nie tylko do źródła najbardziej (pozornie) miarodajnego to jest do samego artysty, lecz także pamiętając, że w sztuce nie zawsze najpełniejszym i najbardziej prawdziwym interpretatorem dzieła jest jego twórca, należy dokonać pobieżnej choćby analizy samych spektakli.

„Większość reżyserów dramatycznych — powiada Tomaszewski — organizuje ruch postaci, a nawet ruch całego przedstawienia, wychodząc z analizy tekstu sztuki, z psychologicznej analizy roli. Ja czynię odwrotnie. Na podstawie analizy ruchu, który musi w określonej sytuacji wykonać aktor, przechodzę do tekstu. Czyli początkiem jest ruch. Oczywiście ruch, który wynika z akcji sztuki, a nawet bardziej jeszcze z idei, jaką chcę poprzez sztukę pokazać..."

W spektaklu dramatycznym (zacznijmy od prostszego przykładu) Petera Weissa „Marat/Sade", wystawionym przez Tomaszewskiego na scenie teatru Polskiego w Poznaniu, mamy postać somnambuliczki. Jest to pacjentka zakładu w Charenton, której przyszło grać w spektaklu markiza de Sade rolę Charlotty Corday — zabójczyni Marata. Otóż analiza Tomaszewskiego polega na ustawieniu całej postaci aktorki, grającej somnambuliczkę, w kontekście ruchu człowieka zasypiającego, zmorzonego snem lub rozespanego, znajdującego się w stanie półświadomości, zwolnionych reakcji, osłabionego przyjmowania bodźców. Ten ruch, szczególny i niesamowity, narzuca reszcie otoczenia rodzaj działania. Postawy świata zewnętrznego determinuje snująca się po scenie psychopatka pogrążona w tępej drzemce. Staje się ona niejako tłem dla gry innych aktorów, a równocześnie czynnikiem tę grę wyznaczającym.

Tam gdzie zupełnie ustępuje z pola słowo mówione — w mimodramie czy choreodramie słowem w czystej pantomimie — jeszcze wyraźniej zaznacza się owo prowadzenie od tekstu do ruchu, od ruchu do sytuacji. Z tych, że tekst pierwotny na tej drodze traci często charakter czynnika samoistnego, owej historyjki, którą należy opowiedzieć mową ruchu, na rzecz przetworzenia świata, ukształtowania rzeczywistości z samych zdynamizowanych wartości wizualnych. Od tekstu do ruchu i poprzez ruch ku nowej suwerennej opowieści.

W didaskaliach do „Nocy Listopadowej" (scena I) pisze Wyspiański:

Noc, — wieczór, — pusto; — szum od pola
z Łazienkowskiego parku...
Warta gdzieś stąpa — słychać kroki.
Na kozłach bębny — dwa moździerze
i kopczyk kul i szpada.
Podziemu prysną wraz oścież:

Co z tego zostaje w „Śnie nocy listopadowej" Tomaszewskiego choreodramie jawnie inspirowanym „scenami dramatycznymi" o 1830 roku? Zostaje, a nawet urasta do głównej postaci, żołnierz na warcie. Szyldwach? Wiarus? Podchorąży? Nic dziwnego — on pierwszy bowiem w całym utworze wykonuje ruch: stąpa. Mamy więc wartę odmierzającą kroki po półkolistym podeście przypominającym nieco zarys arenowej widowni łazienkoskiego Teatru na Wyspie. Mamy noc. Zziębnięty żołnierz (listopad) zmęczony czuwaniem zapada w sen i wtedy „podziemiu pryskają oścież" pojawia się (nieistniejący u Wyspiańskiego) bóg snu Nypnos, który obejmując władzę nad śpiącym niejako budzi go do życia w śnie, do romantycznego marzenia, do krwawych mar — wieszczych i tragicznych. A więc nie Pallada — jak u Wyspiańskiego — zaczyna akcję, lecz senny Nypnos. Tu następuje przeniesienie opowiadania w inną warstwę, warstwę snu, co z kolei pozwala na zastosowanie w dalszej konstrukcji choreodramu odmiennej konstrukcji logicznej — logiki skojarzeń sennych. Logiki, według której wszystko może dziać się i tak i inaczej, każdy może ginąć, umierać, żyć i egzystować równocześnie, historia przeplata się z marzeniem, uczucia i racje wiążą się w swobodne ciągi — błądzącej, wyrwanej z więzów jakiejkolwiek dyscypliny, świadomości. Wszystko staje się możliwe i dopuszczalne zarówno w oparciu o związki rzeczowe, racjonalne, jak i absurdalne, przypadkowe, wynikające z wolnych skojarzeń...

Przykład powyższy wzięty ze świeżych doświadczeń twórczych Henryka Tomaszewskiego ukazuje charakter wzajemny stosunków i zależności między tekstem literackim i „tekstem" (jeśli tak można to określić) choreograficznym czy mimodramatycznym. Tekst jest inspiracją do ułożenia ruchu, ruch z kolei inspiruje dalszą konstrukcję choreodramu, a więc narzuca jakiś porządek fabularny, dramaturgię utworu, jakąś wreszcie anegdotę. Czyli tekst, ów tekst pierwotny utworu literackiego jest w świecie Tomaszewskiego czymś na podobieństwo biblijnego „Stań się!" Z owego pierwotnego impulsu rodzą się dalsze, coraz bardziej złożone formy i cały nowy świat. Ale najpierw konieczne jest owo „stań się!".

Czyli, że mielibyśmy zgodną odpowiedź „tak" na obydwa wstępne pytania: Tomaszewski potrzebuje fabuły (tekstu) dla zbudowania wokół niej ruchu, który następnie stanowi dla dalszej akcji choreodramu oś, wokół której narasta dramaturgia i anegdota dzieła scenicznego.

Nieomal dialektyczna jedność przeciwieństw!

FORMA

Śledzenie rozwoju teatru Pantomimy na dłuższej przestrzeni czasu pozwala wysnuć parę wniosków bardziej ogólnej natury o przekształcaniu się form tego typu sztuki widowiskowej. Już lektura programów poucza, że z biegiem lat wrocławska Pantomima komponuje swój repertuar z coraz mniejszej ilości coraz większych elementów. O ile na początku istnienia Zespołu każda nowa premiera (początkowo nazywano je „programami" i oznaczano kolejnymi liczbami rzymskimi) stanowiła swego rodzaju składankę zakomponowanych według zbliżonych założeń obrazków, skeczy czy etiud pantomimicznych, o tyle z biegiem czasu, poprzez dłuższe obrazy doszło do pełnych, całowieczorowych spektakli. Jeszcze w 1963 roku „Wejście w labirynt" skomponowane zostało z 8 części (różnej długości) o bardzo rozmaitych treściach i nawet dość rozbiegających się koncepcjach inscenizacyjnych. W rok później „Minotaur", już bardziej jednolity, składa się właściwie z dwu większych kompozycji: „Byk" i „Poczta" oraz trzech krótszych obrazów. W 1966 premiera „Ogrodu miłości" czyli dwa duże choreodramy: „Suknia" i tytułowe dzieło, wsparte dwiema kompozycjami skeczowymi.

Wreszcie przyszła kolej na pełnospektaklowego „Gilgamesza", na „Odejście Fausta" i „Sen nocy listopadowej".

Jest godnym uwagi, że w ślad za malejącą liczbą elementów składowych poszczególnych spektakli i nieomal automatycznie postępującym ujednolicaniem ich formy, występuje zjawisko widocznego upraszczania środków wyrazowych. Dzieje się tak jakby początkowo w kompozycjach owych mikro-dramatów starano się wzmacniać filigranowy, kruchy kształt obfitością różnorodnych elementów inscenizacyjnych. Iście barokowe bogactwo znamionowało ówcześnie pantomimiczną wypowiedź Tomaszewskiego. Swoje krótkie, niekiedy bardzo lapidarne, prawdy ogłaszał on światu w pełnym blasku rozrzutnego gestu, rozbudowanych z finezją lecz szaleńczych, bliskich marnotrawstwu, ozdobnych formach plastycznych. Gdy się głębiej nad tym zjawiskiem zastanowić, powstaje pytanie czy nie w owej różnorodności i zmienności środków twórca szuka podpory, a może podniesienia ciężaru właściwego piankowych kompozycji i strzelistych układów ruchowych? Powolne nawracanie ku głębszym walorom treściowym oraz bardziej złożonym strukturalnie utworom, przejście od „programów" do „choreodramów", od aforyzmów do rozważań, od błyskotliwych obserwacji do rzetelnej analizy świata narzuciło reżyserowi więcej skupienia i bardziej skrupulatną oszczędność formalną. Przeprowadzenie myśli poprzez utwór pełnospektaklowy, zbudowanie dramaturgii dzieła, zarysowanie jego struktury ideowej bardziej złożonej i bardziej zawiłej w utworze o ambicjach sięgających „Fausta" jest zadaniem wymagającym od autora, twórcy układu i inscenizatora, szczególnej dyscypliny wewnętrznej, większej niż w pięknych lecz o ile prostszych intelektualnie obrazach jak: „Byk", „Poczta" lub „Ogród miłości". Tak w myśleniu, jak odczuwaniu, jak wreszcie wyborze. Nie każdy pomysł z uwagi na swą błyskotliwość jest godzien wykorzystania. Każda forma natomiast nabiera dodatkowego znaczenia, głębszej wymowy. Dlatego rosnące ambicje i tu oznaczają dodatkowe obciążenia obowiązkiem świadomego, przemyślanego działania i pełniejszej odpowiedzialności.

Przeobrażenia Pantomimy idą w kierunku rozbudowy wartości intelektualnych, kosztem jej funkcji rozrywkowych. Jest to droga, którą kroczy zarówno cały teatr współczesny jak i wszystkie pozostałe historyczne dyscypliny artystyczne: muzyka, literatura, malarstwo, rzeźba... Czysto rozrywkowe funkcje (choć nie wyłącznie) w szerszym stopniu wypełniają najmłodsze sztuki, korzystające z przekazu mechanicznego: radio, film, telewizja. Pantomima jest sztuką starą, sięgającą tradycji Rzymu, a może i znacznie głębiej. Sztuką, przy pomocy której człowiek wyrażał to co najwznioślejsze i najbardziej codzienne. Nie uciekając od tych obowiązków, tradycji i praw wobec świata — dzisiejsza pantomima, korzystając z wypróbowanych środków oddziaływania na ludzkie uczucia, podejmuje ambitny zamiar sięgania nie tylko do serc, lecz i umysłów. Sięgania i łączenia pierwiastka emocjonalnego i racjonalnego — czyli budowania pełnego świata ludzkich doznań, świata dwoistego i jednolitego równocześnie.

Tworzenie pełnego świata jest możliwe w pełnych dziełach, dziełach, które wyczerpują podjęty temat bądź przez jego rozwiązanie, bądź przez wykazanie nierozwiązalności. Funkcja teatru nie sprowadza się zdaniem Tomaszewskiego „do dawania odpowiedzi na pytania i rozwiązywania ludzkich wątpliwości. Sztuka uzasadnia się przez sam fakt swego istnienia. Nie potrzebuje innych podpór, innych argumentów." O dojrzałości sztuki — także pantomimicznej — stanowi jej dojrzałość artystyczna, a nie przydatność poznawcza czy wychowawcza, co nie oznacza jednak „sztuki dla sztuki", lecz właśnie w kontekście naszej epoki, sztukę dla ludzi.

RUCH

Ruch jest zjawiskiem, które możemy rozpatrywać w różnych kategoriach: fizycznej zmiany w czasie położenia punktu materialnego względem układu odniesienia, społecznych przeobrażeń lub migracji, ożywienia gospodarczego, intelektualnego itd. Ruch w naszym rozumieniu językowym może być też synonimem kierunku ideowo-politycznego, a nawet określonej organizacji. W powszechnym odczuciu słowo „ruch" najczęściej kojarzy się ze swym fizykalnym znaczeniem. Ruch więc i pochodne odeń „poruszanie się" to przede wszystkim zmiana miejsca, lub położenia, to symptom życia organizmu, zmienności w przyrodzie, to słowem w zasadzie zjawisko optymistyczne, napawające otuchą, budzące nieodzowną ludziom nadzieję nieustannego przeobrażania się świata w drodze ku lepszej i piękniejszej egzystencji.

Ruch w sztuce spotykamy we wszystkich dyscyplinach widowiskowych, takich jak teatr, balet, film, telewizja. Występuje on także w plastyce, nie tylko od wprowadzenia mody na mobile, ale od chwili gdy po raz pierwszy wkomponowano w dzieło sztuki plastycznej elementy żywej przyrody: rośliny i wodę. Na scenie ruch występuje bądź w formie naturalnej, jak np. w realistycznych inscenizacjach teatralnych, bądź też komponowanej: w balecie, pantomimie, teatrze dramatycznym o bardziej formalnych założeniach estetycznych. Ruch w pantomimie jest naczelnym środkiem wyrazu, gdyż w tym widowisku występuje aktor — mim, pozbawiony tekstu słownego. Całą akcję, całą zawartość intelektualną i emocjonalną oraz anegdotę przedstawienia musi uczynić zrozumiałą dla widza, posługując się jedynie pośrednictwem ruchu. Komunikatywność teatru pantomimicznego jest szersza niż tekstowego, ponieważ usuwa on bariery językowe. Nie usuwa natomiast odrębności kulturalnych. Stąd też pantomima, wyrosła na gruncie obcych nam pni kulturowych, może być dla nas niezrozumiała, lub pojmowana błędnie, opacznie.

Określone gesty, określony sposób poruszania się ludzi, podobnie jak i mimika, związane są silnie z ich tradycją kulturową. Antonin Artaud w swych przepełnionych entuzjazmem recenzjach o występach tancerzy z Bali na francuskiej wystawie kolonialnej w 1931 roku pisał: „Jest więc tutaj całe mnóstwo rytualnych gestów, których klucza nie mamy i które wydają się posłuszne nadzwyczaj dokładnym muzycznym uwarunkowaniom... Wszystko jest bowiem w tym teatrze obliczone z cudowną i matematyczną precyzją. Nic nie pozostawiono przypadkowi lub osobistej inicjatywie. Jest to wyższy rodzaj tańca, gdzie tancerze byliby przede wszystkim aktorami. „No tak, ale kultura wysp Bali jest tak odległą od różnorodnej, lecz wspólnej kultury ludów europejskich, że dziwić się nie trudno zanikającej niekiedy komunikatywności przedstawienia i tak niewątpliwie bardziej zrozumiałego poprzez ruch niż by mogło stać się przy pomocy słowa. Tu już bowiem w kręgu jednej kultury piętrzą się wysokie bariery przeszkód. Nawet ten sam język okazuje się bardziej wieloznaczny, czy też coraz mniej znaczący, a cóż dopiero języki różne?

„Ruch jest afirmacją życia — twierdzi Tomaszewski — odbieram go jako życie, a więc jest to także odbicie mego życia. Poszerza moją własną egzystencję, uogólnia ją, rozprowadza, a jednocześnie sumuje. Dlatego do sprawy ruchu przykładam tak wielką wagę i dlatego poprzez ruch staram się budować mój teatr. „Oczywiście, aby konstruować sztukę złożoną z ruchu, jako zasadniczego środka wyrazu, należy najpierw ruch ten poznać, zanalizować pod kątem jego przydatności scenicznej, funkcji wyrazowej. Tomaszewski rozróżnia dwa rodzaje ruchu: „ruch anatomiczny" i ruch, który możnaby określić jako emocjonalny. Ruch anatomiczny służy podtrzymaniu egzystencji. A więc to oddech, rytm bijącego serca, jak i ruch ręki sięgającej po pokarm, to chód, bieg, cios... Wszystkie te ruchy wykonujemy w starciu z otaczającą nas

materią, która opiera się naszemu działaniu. Przeciwstawienie naszego własnego ruchu całej reszcie otaczającego świata buduje jego dramaturgię. Ruch, nawet anatomiczny, w pewnych jego manifestacjach jest stymulowany przez cywilizację, kulturę, obyczaj. Inaczej sięga po pokarm człowiek wychowany w kręgu rozwiniętej cywilizacji wielkich miast, inaczej prymitywny mieszkaniec buszu. A przecież obydwaj w jednakowy sposób oddychają, jednakowo biją ich serca.

Ruchy emocjonalne są — zdaniem Tomaszewskiego — „związane z naszymi uczuciami, marzeniami, wrażeniami." Wykonujemy je w bardziej osobistej formie, są zindywidualizowane i mniej podatne wpływom świata otaczającego. Z tych ruchów wywodzą się ruchy-znaki, określające warstwę intelektualną widowiska pantomimicznego — mimodramu. Na nich buduje się kanwę filozoficzną utworu, one przekazują szczególne subtelności i zawiłości myśli twórczej inscenizatora, niuansy interpretacji aktorskiej mima.

Pantomima, ograniczająca się jedynie do eksploatowania ruchu człowieka ograniczałaby pole swego działania. Przecież mim pokazuje nie tylko siebie, ale także otaczający go świat rzeczy i zdarzeń: naturę, zjawiska przyrody, dzieła myśli i rąk ludzkich, czas, przestrzeń, emicje itd. Stąd też raz po raz sięga do transponowania ruchów przejętych od tego świata i wyrażania ich własnymi środkami — tj. dynamiką swego ciała. Dzięki temu możemy na scenie oglądać wiatr, noc, więdnięcie, ciepło, gęstwinę, konie, drzewa, chmury, kamienie... Możemy oglądać także pojęcia abstrakcyjne: zło, dobro, cnotę, grzech, czystość... ale to już widziane poprzez pryzmat naszej tradycji i doświadczenia kulturowego. Oczami Europejczyków, którzy mieli kłopoty z tancerzami Bali.

„Ruch zawsze świat rozbija — twierdzi Tomaszewski — przekształca, zniewala, lub choćby stara się tego dokonać. Z najprostszych działań ruchowych człowiek tworzy dramat: nieustanną walkę, walkę bez końca, do śmierci, która jest bezruchem. Stąd pantomima kończyć się może tylko albo śmiercią albo otwarciem możliwości nowego ruchu... Koniec widowiska oznacza koniec wszelkich spraw, albo po prostu ich przerwanie, przecięcie w wybranym momencie." Stąd też mimodramy komponowane przez Henryka Tomaszewskiego z reguły kończą się unicestwieniem (niekiedy) polegającym nie na śmierci, lecz np. zwiędnięciu, skruszeniu), lub przecięciem akcji, zatrzymaniem jej w kompozycyjnie czy intelektualnie dogodnym momencie tzn. po wyłożeniu całej sprawy, po doprowadzeniu rzeczy do z góry obranego punktu. Wtedy — podobnie jak w momencie śmierci — ruch się przerywa a wraz z nim kończy się spektakl, co oczywiście nie oznacza końca samego ruchu, owego wiecznego dziania się i działania.

MIMOWIE

Sztuka mimów jest sztuką piękną i dawną. Jako pierwszych mimów Roma Antiqua wspominała dwu wyzwoleńców cesarza Augusta: Pyladesa z Cylicji twórcę pantomim tragicznych i Battylusa z Aleksandrii — komika. W późniejszych czasach zapisały się imiona ich sławnych następców w trudnej sztuce ruchu, gestu i grymasu: Hylasa, Parysa i Latinusa. No i potoczyła się historia, potoczyła z przeszkodami komicznymi i tragicznymi, ze średniowiecznym „memento mori" i ucieczką aż do Bizancjum, skąd po czasie wrócił mim na ziemię italską niosąc odrodzenie sztuki jarmarcznej, ludowej, przydając rozbawionej commedia dell' arte owej witalności twórczej i trudnej sztuki improwizacji. Zacierała się, to znowu wyraźniej rysowała, granica między aktorem posługującym się tekstem a wypowiadającym się poprzez czysty ruch, między tancerzem, a mimem, między wesołkiem-włóczykijem a przepędzanym i pogardzanym artystą skazanym na banicję ze społeczeństwa, które zwróciło swe oczy ku wieczności. Bujny triumf Renesansu otworzył przed wszystkimi artystami bramy świata, a co ważniejsza bramy miast. Mim także doczekał się rehabilitacji. Bardziej zresztą w oczach pospólstwa niż dobrze urodzonych. Wreszcie przyszła świetność francuska i przewyższająca ją angielska z wielkim Rich'em na czele... Zostawmy jednak historię mima i jego sztuki w spokoju. Zaznaczając jeno jak głęboko w dzieje teatru sięgają korzenie tej umiejętności — wróćmy do współczesnych aktorów — mimów, których przychodzi nam oglądać, podziwiać i ganić. Do tych, których spotykamy na scenie, wplecionych w labirynt ruchu: ludzi — znaki, ludzi — słowa, ludzi — symbole.

Aktorzy pantomimy na podobieństwo linoskoczków, lotników i minerów nie mają prawa do błędu. Błąd udaje im się popełnić raz, tylko: pierwszy i ostatni. Zarówno dla nich jak i dla spektaklu. Owa wspaniała mozaika różnorodnych elementów — przedstawienie, rozsypuje się, gdy pęka spoiwo: ruch podporządkowany jednolitej zasadzie interpretacyjnej. A ruch to człowiek — to mim. Każdy z osobna i wszyscy razem. Ich bezbłędność techniczna, ich absolutna sprawność, możliwość wykonania zarówno wszystkich zadań, stawianych przez inscenizatora, jak i własnej interpretacji aktorskiej, są warunkiem, a nie sukcesem kolejnego spektaklu. A więc zespołowość jako sine qua non teatru pantomimy...

Jakby dla zaprzeczenia tej tezie łatwiej wymienić listę nazwisk znakomitych solistów sztuki pantomimicznej niż zespołów. Lecz dla jej potwierdzenia można przecież posłużyć się ważkim przykładem Tomaszewskiego, który oparł stworzony przez siebie teatr na idei zespołowości, a co ważniejsze ideę tę zrealizował w praktyce. Nie żywił on obawy przed wystąpieniem pomiędzy artystami wzajemnej konkurencji. W pantomimie panuje duch artystycznego egalitaryzmu wyznaczający równe prawa, obowiązki i przywileje wszystkim członkom aktorskiej społeczności. Czy oznacza to, że w zespole nie ma jednostek wybitniejszych, artystów obdarzonych większym, niż pozostali talentem? Skądże! Nie jest to przecież wyrównany pod strychulec szereg, postawiona na baczność kompania rekrutów! Indywidualności różne i rozliczne zostały umiejętnie włączone w nurt pracy zespołowej i podporządkowane zasadzie kolektywu. Wysoka przeciętna opanowanego rzemiosła i uprawianej sztuki przez każdego z aktorów stwarza nie lada trudności dla usiłujących przeskoczyć ów próg powszechnej umiejętności. Stwarza zdrowe, choć trudne do urzeczywistnienia, ambicje równania wysoko w górę. Może są to zresztą nie tyle ambicje, co raczej konieczności tej trudnej sztuki, wymagającej nieustannej pracy i doskonalenia własnego warsztatu jest — przyrodzona zdawałoby się — umiejętność swobodnego władania własnym ciałem.

TEATR KULISTY

Znalezienie formuły syntetyzującej teatr uprawiany przez Henryka Tomaszewskiego nie jest zadaniem łatwym. Proste stwierdzenie: pantomima nie jest ani pełne, ani prawdziwe. Tomaszewski bowiem oprócz inscenizowania mimodramów zajmuje się reżyserią w teatrze, jest choreografem układającym balety, a po trosze i pedagogiem. Jest wreszcie autorem wszystkich swoich pantomim — autorem librett.

Trudności klasyfikacyjne rozstrzyga sam Tomaszewski, postulując pojęcie „teatru kulistego" dla uprawianego przezeń rodzaju sztuki widowiskowej. „Teatr jakiego by pragnął — mówi on — jest „teatrem okrągłym" lub jeszcze dokładniej — „Teatrem kulistym". Kulistym, ponieważ jest to pojęcie sferyczne, a ruch — istota mego teatru — rozgrywa się w trzech wymiarach i w czasie, czyli wymaga także trójwymiarowej przestrzeni. Punktem centralnym „teatru kulistego" jest człowiek, a wszystko rozgrywa się wokół niego na różnych poziomach. Teatr otacza człowieka, który powinien czuć ruch, mimo że go nie wykonuje. Jeżeli mówię „teatr kulisty z człowiekiem w punkcie centralnym", to oczywiście nie chodzi mi o posadzenie widzów na środku sceny,

czy otoczenie publiczności sceną panoramiczną. Chodzi o sprawę bardziej zasadniczą: o wszechstronne atakowanie przez teatr człowieka i o uczynienie z niego sprawy centralnej spektaklu, alfy i omegi całej sztuki teatralnej."

Takie postawienie sprawy pozwala na ustalenie wspólnego mianownika dla całego przedsięwzięcia pod nazwą „Pantomima Wrocławska", który umożliwiłby zamknięcie zarówno działalności twórczej teatru, jak i działalności jego założyciela, różnorodnych stylów i konwencji spotykających się na scenie niekiedy w jednym spektaklu, odległych sobie estetyk goszczących w ramach tych samych programów, różnych wartości intelektualnych i filozoficznych w nich zamkniętych. O jednorodności teatru świadczą nie tyle może jego manifestacje spektakularne, ile cel: ów człowiek usytuowany w punkcie centralnym. Cel humanistyczny staje się przyczyną jeszcze pewnego ważnego zjawiska: dążenie do optymalnej komunikatywności. Tomaszewski jako inscenizator robi wszystko, aby stać się powszechnie, do końca zrozumiałym, by przemawiać do każdego jego własnym głosem w sprawach jednostkowych i powszechnych zarazem. Mimo całego bagażu zastrzeżeń odnośnie wieloznaczności czy niejasności semantycznej słowa, ruch jest przecie — mimo precyzji formalnej — z pozoru zawsze rebusem przedstawionym widzowi do rozwiązania. Szczególnie wtedy gdy ma zrelacjonować sprawy tradycyjnie przynależne mowie. Chodzi więc, by ruch ten uczynić jasnym i jednoznacznym w sposób zwielokrotniony, silniejszy i bardziej dynamiczny niż dzieje się to „w życiu". Stąd też ruch zostaje poddawany starannej i cierpliwej „obróbce" artystycznej. W końcu staje się oczywisty, zarówno dzięki chłodnej analizie intelektualnej, jak i intuicji artystycznej inscenizatora. Dzięki własnej logice dzieł, w których tak wiele rzeczy jest wzbronionych i równocześnie taki ogrom dopuszczalnych.

I jeszcze jedno o „teatrze kulistym": rodzaj uczestnictwa widza w spektaklu. „Bez wciągnięcia widza do uprawianej przez teatr gry — twierdzi Tomaszewski — tj. bez akceptowania przez niego reguł, na jakich kształtuje się wspólnie przy udziale artystów i publiczności dzieło zwane przedstawieniem, nie ma sztuki scenicznej... Widz winien odczuwać ruch jako własny, mimo iż go nie wykonuje. Powinien go rozumieć jak słowa." I widz jest w stanie zrozumieć i podjąć jako własny ów ruch na scenie zarówno wtedy, gdy jest to wyrafinowany gest miłości, jak i proste wyciągnięcie dłoni po chleb, ruch ludzki i zwierzęcy, ruch istot nadnaturalnych z nieba i piekła rodem, a nawet ruch symboliczny wyznaczający przestrzeń, czas, przemijanie, ciszę lub gniew.

Wciągnięcie widza do uprawianej przez teatr gry i jego centralne usytuowanie ma w praktyce Tomaszewskiego jeszcze jedno znaczenie: identyfikacyjne. Chodzi o to, że każdy spektakl jest tak zbudowany, by publiczność mogła identyfikować się z jego postacią centralną, spełniającą rolę „namiestnika widza na scenie". Jest to jakby daleki potomek Jedermanna, owego człowieka w ogóle którego reakcje, odczucia, upadki i wzloty, klęski i zwycięstwa, powszedniość i niecodzienność są naszymi reakcjami, naszymi upadkami; tryumfami, naszym dniem powszednim. Nie anegdota, nie zdarzenia — lecz stosunek do nich, udział w nieszczęściu i radości, bólu i rozkoszy. Zarówno on — „namiestnik", jak my — ludzie z widowni musimy przyjąć wspólną grę, przyjąć los usytuowania „w punkcie centralnym". My za niego, on za nas. I los ten razem dopełnić, do końca, do samego dna uczestnictwa w teatralnym misterium. Dokonanie tego służyć ma pogłębieniu wiedzy o nas samych, kathartycznemu oczyszczeniu poprzez ujawnienie tego co ukryte, podświadome, dręczące. Punkt centralny staje się w takim układzie również punktem zwrotnym tak dla widowiska jak i dla widowni, przyjęcie go jest bowiem równoznaczne z nadaniem spektaklowi nowego, głębszego znaczenia.

Jest coś bajkowego i czarodziejskiego w terminie „teatr kulisty". Podobnie bajkowego i czarodziejskiego jak w samym przedstawieniu pantomimicznym, w którym ludzie tworzą nie tylko postacie bohaterów, ich kostiumy, rekwizyty, dekoracje, przedmioty, cały otaczający świat, ale jeszcze potrafią wszystko to uczynić bardziej prostym, jasnym i zrozumiałym niżby posługiwali się magazynem niezbędnych pomocy, armią naturalistycznie upodobnionych postaci, zwierzyńcem egzotycznej menażerii... Tajemnica tej wspaniałej sztuki jest zaś dziecinnie prosta — jak wszystkie wielkie tajemnice. Po prostu człowiek: tak aktor jak i widz, znaleźli się w punkcie centralnym. Nic więcej, ale i nic mniej.

Andrzej Hausbrandt

WDD — 739/D — 10.000 — F-4/789

scenariusze i choreografia

HENRYK TOMASZEWSKI

WROCŁAWSKI
TEATR PANTOMIMY
WROCŁAW, Al. Dębowa 16

Szanowna Publiczności !

Oto sięgamy do nieuprawianego od dawna gatunku: błazenady, groteski, farsy, satyry, clownady, burleski, czy jakby nie nazwać naszej komicznej a umoralniającej opowieści. „Menażeria cesarzowej Filissy" powstała z inspiracji samego Franka Wedekinda, a raczej scenariusza jego pięknej pantomimy „Cesarzowa Nowej Fundlandii" napisanego blisko 80 lat temu. Nasz spektakl odbiega jednak, tak w sferze anegdotycznej, jak i w charakterze, daleko od swego pra-źródła.

Moralitet nasz, jak wszystkie szanujące się dzieła dramatyczne rozgrywa się w kilku warstwach. W sferze fabularnej opiewa on dzieje licznych miłości i liczniejszych jeszcze przeszkód – będących udziałem powabnej cesarzowej Filissy. W dziedzinie filozofii rozważa sprawy ludzkiego losu w ogóle, ze szczególnym uwzględnieniem losu miłości, w warstwie artystycznej sięgamy do poezji cyrku – rodzaju sztuki, która darzymy nie tylko szacunkiem, lecz czymś znacznie więcej, bo sentymentem.

A morał? Jaki jest morał tej błazenady, skoro określono ją już jako budujący moralitet? Na to pytanie – niestety – musicie sobie Państwo odpowiedzieć sami, po obejrzeniu:

Prologu

z którego dowiadujemy się jak Filissa z dziecka stając się kobietą, podlegała przypadłościom właściwym tej przemianie oraz o kuracji zaleconej cesarzowej przez nadwornego medyka;

Obrazu I-go,

w którym spotykamy kawalera Casti Piani – ostatniego z perwersyjnych kochanków (przyjaciela samego markiza de Sade), aranżera wyrafinowanej sztuki miłości, niewolnika swobody absolutnej – prowadzącej go ku tragicznemu finałowi, zaś Filissę cesarzową ku nowym poszukiwaniom i pragnieniom;

Obrazu II-go,

w którym przybywa Ludovico – romantyczny iluzjonista kochania i kochanek iluzji, aby wzbogacić wiedzę cesarzowej Filissy o mężczyznach, gorzkim stwierdzeniem iż miłość przywołać jest trudniej niż złoty deszcz;

Obrazu III-go,

który poucza nas, że nawet tak wielki wódz jak Napoleon Większy nie zwycięży słabej kobiety zbrojny jedynie w działa, miecze, sławę wojenną i swych wiarusów;

Obrazu IV-go,

w którym przykład żonglującego miłością ostatniego galanta la belle époque – Max - Pipifax'a poucza o tragicznych skutkach rozbudzania łakomstwa w kobiecie;

Obrazu V-go,

w którym Mr. Adison przekonywa się dowodnie, że ani silna waluta, ani przodująca technika nie zastąpią jurnych uroków czarnoskórego, zaś cesarzowa Filissa uczy się łączyć przyjemne z pożytecznym;

Obrazu VI-go,

w który wkroczył lumpenproletariat w osobach: niejakiego Rappo Eugeniusza – siłacza (tzw. Gieniek – atleta) i jego kochanki Molly, a także ujawniły się gorzkie skutki i wysokie koszty zadawania się z ludźmi innej sfery;

Obrazu VII-go,

nie budzącego śmiechu, ponieważ w hipnotyzerze Hidalli szaleństwo zapanowało nad błazenadą, a głupstwo ułudy przekształciło się w grozę, wpędzając Filissę w stan ostrej depresji nerwowej;

Obrazu VIII-go,

w którym „Czarne Anioły", Dzieci Kwiaty, gitarzyści i członkowie komun łagodnych bóstw realizując, wbrew oporowi świata, lecz z cesarzową Filissą na czele, hasło: kochajmy się!

a wreszcie:

Apoteozy

w której zawarta jest futurologiczna prognoza, że postęp techniczny nie przyniesie szczęścia w miłości.

WDD – 276/D – 10 000 – F-14/270

MENAŻERIA CESARZOWEJ FILISSY

błazenada mimiczna
w 8-miu obrazach z prologiem i apoteozą
inspirowana utworem Franka Wedekinda
„Die Kaiserin von Neu Fundland"

Osoby:

Cesarzowa Filissa	– Danuta Kisiel-Drzewińska
Ochmistrzyni	– Krystyna Marynowska
Medyk Nadworny	– Zbigniew Żukowski
Damy Dworu	– Grażyna Bielawska, Karina Mickiewicz, ~~Jolanta Skiba~~
Dworzanie	– Zbigniew Kuś, Marek Oleksy, Zbigniew Papis, Zygmunt Rozlach
Paź	– Przemysław Kołbanowicz
Markiz Casti Piani – aranżer	– Janusz Pieczuro
Ludovico – iluzjonista	– Jerzy Reterski
Napoleon Większy – kaskader	– Rajmund Klechot
Max – Pipifax – żongler	– Jerzy Kozłowski
Mr. Adison – pogromca	– Andrzej Szczużewski Czesław Bilski
Ciemnoskóry	– ~~Julian Janowski~~
Rappo Eugeniusz – siłacz	– Ryszard Staw
Molly – jego kochanka	– Ewa Czekalska
Hidalla – hypnotyzer	– Zdzisław Starczynowski
Medium	– Witold Daniec
Czarny Anioł – motocyklista	– Stefan Niedziałkowski
Biały Anioł – gitarzysta	– Wiesław Starczynowski
Asysta Ludovica	– Witold Daniec, Krzysztof Heinrich, Anatol Krupa, Wiesław Starczynowski
Asysta Napoleona i Hidalli	– Krzysztof Heinrich, Anatol Krupa

Scenariusz, choreografia, reżyseria:

Henryk TOMASZEWSKI

Dekoracje: Kazimierz Wiśniak
Kostiumy: Władysław Wigura
Efekty specjalne: Jerzy St. Giza

Muzyka: Zbigniew Karnecki
Reżyser dźwięku: Hubert Breguła

Z-ca Dyrektora	– mgr Gerard Nowak
Przedstawienie prowadzi	– Anatol Krupa
Kierownik techniczny	– Aleksander Wołodkiewicz
Kier. muzyczny	– ~~Jerzy Kulhawy~~ Edward Rosemann
Główny elektryk	– Kazimierz Doniec
Elektryk	– Gustaw Herman
Garderobiany	– Roman Wątroba

Dekoracje, kostiumy, rekwizyty i prace malarskie zostały wykonane przez Pracownie Teatru Polskiego we Wrocławiu.

Cena 8 zł