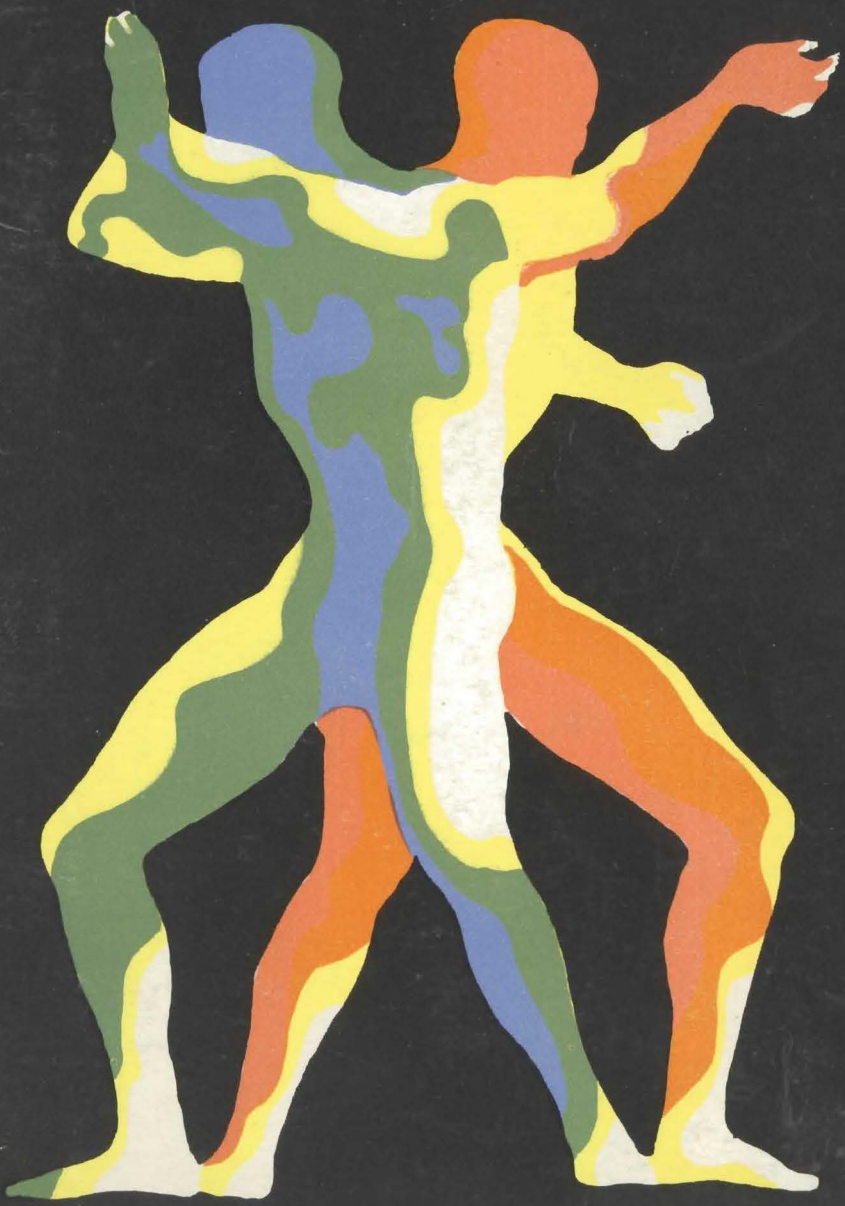
pantomima

HENRYK TOMASZEWSKI



WROCŁAWSKI TEATR PANTOMIMY

Dyrektor:
Henryk Tomaszewski

Vice-dyrektor:
Lucjan Szmaj

Zespół aktorski:

EWA CZEKALSKA, EWA KAMAS, KRYSTYNA MARYNOWSKA, EWA WARWAS, STANISŁAW BRZOZOWSKI, LESZEK CZARNOTA, LEON GÓRECKI, RAJMUND KLECHOT, JERZY KOZŁOWSKI, ANATOL KRUPA, BOGDAN KRYDZIŃSKI, MIECZYSŁAW KRYDZIŃSKI, STEFAN NIEDZIAŁKOWSKI, ZBIGNIEW PAPIS, JANUSZ PIECZURO, PAWEŁ ROUBA, RYSZARD STAW, ZDZISŁAW STARCZYNOWSKI, ANDRZEJ SZCZUŻEWSKI, JAN URYGA, ZBIGNIEW ŻUKOWSKI.

U źródeł pantomimy leżą niewątpliwie mimetyczne tańce znane najstarszym cywilizacjom. Ruchy ciała i gesty tancerza naśladowały w nich czynności i odczucia ludzi i zwierząt, odtwarzały wydarzenia. Tak więc poruszenie ciała i rąk tańczącego aktora pomagały w dramacie sanskryckim w odtworzeniu akcji, taniec w tragedii greckiej przedstawiał rozgrywające się za sceną wypadki i oddawał nastrój widowiska.

Ok. I w. p.n.e. pojawiło się w Rzymie widowisko zwane pantomimem. Cieszyło się ono ogromną popularnością. Jeden z aktorów przedstawiał w nim za pomocą ruchów swojego ciała i tańca akcję opowieści i jej atmosferę, odtwarzał sam wszystkich jej bohaterów, zmieniając tylko maski. Towarzyszył mu chór opowiadający treść spektaklu. Odgrywano w ten sposób mity i fragmenty dramatów. Równie lubiany był w Rzymie mim. Gest, mimika, taniec, akrobacja były w nim najważniejszymi środkami wyrazu. Ukazując obyczaje i przywary ludzkie aktorzy naśladowali w nim ruchy i czynności wyśmiewanych typów i postaci.

Trudno jest dzisiaj stwierdzić do jakiego stopnia ci starożytni tancerze, pantomimowie i mimowie oddziałali na pełne wyrazistego gestu, mimiki i akrobacji przedstawienia średniowiecznych żonglerów, wesołków jarmarcznych i błaznów, i czy ci z kolei mieli swój udział w powstaniu włoskiej commedia dell'arte. Przypuszcza się, że po upadku Cesarstwa Rzymskiego mimowie i pantomimowie zawędrowali do Bizancjum, by wreszcie po jego klęsce w 1453 r. przenieść się do Włoch. Gdyby się udało udowodnić te związki, rodowód pantomimy nowożytnej zaczynałby się już w starożytności, początek dała jej bowiem w XVII w. commedia dell'arte. Znana ona była w Europie z występów wędrownych trup włoskich. Powstanie pantomimy nowożytnej było w dużej mierze dziełem przypadku, a nie przemyślanych koncepcji aktorów, czy przedsiębiorstw teatralnych. Zarówno we Francji, jak i w Anglii posługiwać się słowem miały prawo tylko teatry posiadające specjalne pozwolenie. Teatry jarmarczne zmuszone więc zostały do wystawiania niemych widowisk. Po wyjeździe włoskich komediantów z Paryża w 1697 r. przejęły one wątki, postacie i sytuacje z commedia dell'arte. I w ten sposób commedia dell'arte przekształciła się we Francji w pantomimę. Nie była ona jeszcze wówczas przygotowana do zrezygnowania z pomocy słowa, nie posiadała własnych środków wyrazu. Posługiwała się więc napisami, rozmowami na migi, piosenkami, by umożliwić widzom zrozumienie widowiska. Opowiadała niezwykłe przygody Arlekina, Kolumbiny, Pantalona i Klowna. Pełna była akrobacji, czarodziejskich sztuczek, tańca i żonglerki.

Pantalon był stary i zazdrosny. Opiekował się piękną i młodą Kolumbiną, która była jego córką, lub wychowanicą. Strzegł jej zazdrośnie przed zalotnikami. Arlekin kochał się w niej ze wzajemnością. Pantalon wybierał jednak dla niej starszego i bardziej godnego zaufania zalotnika. Młoda para postanawiała więc uciec. Arlekin przekupywał Klowna, który był służącym Pantalona i ten pomagał im w ucieczce. Pantalon puszczał się za nimi w pogoń.

Od końca XVII w. paryskie teatry jarmarczne zaczęły odwiedzać Anglię. Wątki i postacie commedia dell'arte były już tam znane z wcześniejszych przedstawień włoskich komediantów i z londyńskich jarmarków, na których Arlekin, Pantalon i Scaramouch tańczyli na linie i brali udział w krótkich scenkach mimicznych. Pod wpływem widowisk francuskich przygody Arlekina i Kolumbiny stały się ważną częścią pantomimy angielskiej.

Do jej dalszego rozwoju przyczynił się John Rich z teatru Lincoln's Inn Fields. Wzorował się on na pantomimach paryskich i londyńskich jarmarków. Był pierwszym w historii pan-

Henryk Tomaszewski

tomimy angielskiej niemym Arlekinem. Przypuszcza się, iż skłoniły go do tego trudności w mówieniu i uczeniu się na pamięć.

Pantomimy jego wplatane były pomiędzy akty sztuk opartych zazwyczaj na wątkach klasycznych i mitologii. Magiczna pałeczka Arlekina zamieniała w nich miedź w złoto, ludzi w taczki, a pałace w chaty, byle tylko utrudnić Pantalonowi pogoń. Część poświęcona ucieczce rozwinęła się w niezwykle długą arlekinadę pełną sztuczek, niejednokrotnie niewybrednych dowcipów, podstępów i sztuczek Arlekina.

Pantomimy te tworzyły swój konwencjonalny język gestów zastępujących słowa. Odpowiedni, z góry określony układ ciała oddawał stany i uczucia. Rich stworzył pięć póz Arlekina, którymi wyrazić można było Podziw, Przerażenie, Podjęcie Decyzji, Wzruszenie i Rzucenie Wyzwania. Poszczególne kolory kostiumu Arlekina miały specjalne znaczenie. I tak będąc zazdrosnym, Arlekin wskazywał na żółty kolor, gdy chciał być niewidoczny czarny, dla podkreślenia swej miłości szkarłatny, dla zapewnienia o wierności niebieski. Podobny konwencjonalny język gestów stworzył John Weaver, tancerz teatru Drury Lane, twórca pantomim zbliżonych do baletu i wzorowanych na pantomimie rzymskiej.

Pantomimy angielskie stworzone przez Richa wystawiane były z coraz większym rozmachem. Najważniejszą ich częścią była Arlekinada, a w niej, dzięki Giuseppe i Josephowi Grimaldi, Klown, który powoli wypierać zaczął Arlekina.

W początkach XIX w. Arlekinada zawędrowała do Paryża. Thêatre des Funambules wystawiał wówczas pantomimy akrobatyczne o nieskomplikowanej treści. Były to nieme scenki wykonywane przez popisujących się swoją zręcznością i siłą linoskoczków i akrobatów. Od 1825 r. Teatr otrzymał pozwolenie na wystawienie pantomim zbliżonych do angielskich Arlekinad. Warunkiem jednak było wykonanie niebezpiecznego skoku przez każdego z aktorów wychodzących na scenę. Treści literackie, które chciano w ten sposób przekazać wymagały objaśnień w postaci rozmów na migi, tańca, śpiewu, napisów, lub aktora objaśniającego akcję. Niektórzy aktorzy uciekali się nawet do pomocy słowa. Nie potrzebował go jedynie Jean Gaspard Deburau, który odtwarzał w swoich pantomimach Pierrota — francuskiego Klowna. Dzięki niemu Pierrot przekształcił się z komicznej postaci jaką był w commedia dell'arte i angielskiej Arlekinadzie w pozornie głupiego, lecz w istocie mądrego i przenikliwego ludowego bohatera i główną postać pantomimy. Grając go Deburau przedstawiał klęski i radości zwykłego, przeciętnego człowieka w jego życiu codziennym.

Stanisław Brzozowski i Andrzej Szczużewski w „Sukni"

Po śmierci Deburau, Pierrot zmienił się powoli w sentymentalną, płaczliwą, ciągle zakochaną postać, a rozwój pantomimy poszedł w kierunku widowiskowości i efektów scenicznych. Coraz bardziej podporządkowywano ją literaturze. Obficie posługiwano się tańcem, śpiewem i słowem. Trafiła ona wreszcie do kabaretów i musichallów.

Następny okres jej świetności przypada na początek w. XX., kiedy to zainteresowano się nią jako jednym ze środków odnowy teatru. Odwrót od naturalizmu, wraz z odczuwaną przez ludzi teatru potrzebą powrotu do źródeł sztuki, skierowały ich zainteresowania w kierunku pantomimy i zwiększyły rolę ruchu w teatrze współczesnym. Uświadomiono sobie bowiem na nowo, iż językiem teatru jest ruch i nienaturalistyczny gest. Nie bez znaczenia był tu przykład Teatru Dalekiego Wschodu, który w latach 20-tych dotarł do Europy. Treść sztuki jest w nim jedynie pretekstem dla pokazania kunsztu aktora.

W 1921 r. Jacques Copeau wprowadził do programu zajęć szkoły przy teatrze Vieux Colombier ćwiczenia z maską, które miały na celu wyćwiczenie ekspresji ciała aktora dramatycznego. Jednym z jego uczniów był Etienne Decroux.

Dopiero od jego wystąpienia można mówić o autonomii pantomimy. Ćwiczenia, które w szkole Copeau były poszukiwaniem odpowiednich środków wyrazu teatru słowa, przerodziły się dzięki Decroux w samodzielną sztukę, rządzącą się własnymi prawami. Po raz pierwszy w historii pantomimy pojawił się teoretyk przekazujący uczniom swoje odkrycia. Decroux nie opowiadał wydarzeń, ani nie interesowało go życie wewnętrzne człowieka. Jedynym środkiem wyrazu, nie uciekającym się do pomocy słowa, muzyki, czy rekwizytów stało się w jego pantomimach ciało mima ubrane w neutralny kostium. Twarz przykryta była maską. Gesty mima nie zastępowały już słów, niepotrzebnych wobec zerwania z podporządkowaniem literaturze. Wyrażały one pojęcia, stany i zjawiska.

W „Ludzkiej wędrówce po ziemi" Decroux przedstawił chodem okresy życia człowieka, zaczynając jako dziecko, kończąc jako zgrzybiały starzec.

W „Fabryce" ciała mimów oddały ruch i rytm pracy, w „Różnicy" pomiędzy podziwem, uwielbieniem i czcią, układ ciała i ruchy wyraziły różnice zachodzące pomiędzy tymi trzema uczuciami.

Decroux stworzył wraz z uczniami (m. in. z J. L. Barrault i M. Marceau) techniczne podstawy współczesnej pantomimy. Łatwo zauważyć, że ruchy współczesnego mima nie mają nic

Paweł Rouba w „Jasełkach"

wspólnego z konwencjonalnymi, czy naturalistycznymi gestami jego poprzedników. Ruch w pantomimie współczesnej podlega pewnym prawom. Mim identyfikuje się z otaczającymi go przedmiotami, przejmując w momencie zetknięcia z nimi ich cechy charakterystyczne. Marceau starał się to kiedyś wytłumaczyć na przykładzie wyścigów konnych. Pokazując je mim jest równocześnie koniem, jeźdźcem, szybkością konia i wiatrem stawiającym mu opór. Ośrodek ruchu mima, oparty na oddechu i wydechu znajduje się w przeponie brzusznej, każdy ruch wychodzi z niej, zaczyna się i kończy w tym miejscu. Pantomima Decroux pozostała sztuką czysto eksperymentalną. Miała niewiele publicznych przedstawień. Do dalszego rozwoju pantomimy i jej spopularyzowania przyczynił się dopiero Marceau.

Pozostał on wierny wypracowanej z Decroux technice. Odszedł jednak od niego zainteresowawszy się przeżyciami człowieka. Wprowadził on do pantomimy Bipa — romantyczną postać współczesnego Pierrota, spokrewnioną z sentymentalnym chaplinowskim trampem zagubionym we wrogim mu świecie. Po raz pierwszy Bip pojawił się na scenie paryskiego Theatre de Poche w 1946 r. Wyszedł na scenę z opuszczonymi ramionami, lekko ugięty w kolanach, ubrany w luźne spodnie, kamizelkę z długimi rękawami i trykotową, pasiastą koszulkę. Twarz jego ma podkreślone usta i duże smutne oczy. Występuje on w pantomimach opowiadających zdarzenia z życia codziennego, naśladuje stany i czynności człowieka, wnikając w jego smutki i radości. Pojawia się na ogół sam, a gesty jego ciała stwarzają nieistniejące na scenie rekwizyty i partnerów. Marceau stworzył również kilka mimodramów, w których zrezygnował z odtwarzania Bipa, do których wprowadził dekoracje, kostiumy i rekwizyty. Nie przekroczył jednak progu odtwarzania problemów i zjawisk dnia codziennego.

Wrocławski Teatr Pantomimy Henryka Tomaszewskiego nie idzie śladami pantomimy francuskiej, nie czerpie z jej doświadczeń. Od początku swego istnienia związany był raczej z zagadnieniami i problemami interesującymi teatr XX w. Uważa się iż język przestał być dostatecznie precyzyjnym środkiem wyrażania i porozumiewania się. Teatr miał by więc przed sobą możliwości wypowiedzenia tego, czego słowa nie są w stanie wyrazić. Może to uczynić posługując się językiem obrazów, ruchu, przedstawiając, nie dyskutując, wykorzystując literaturę jedynie jako materiał do przetworzenia. Uświadomili to sobie jeszcze w I poł. XX w. reformatorzy Teatru — Copeau, Dullin, Tairow, Mayerhold, Artaud i inni. Tak narodziła się myśl o teatrze w którym literatura jest tylko pretekstem dla ukazania widowiska złożonego ze wszystkich elementów sztuki scenicznej, a więc słowa, pantomimy, muzyki, tańca, tak powstał Teatr Absurdu i Teatr Okrucieństwa Artaud. Tak wreszcie powstał w 1956 r. Teatr Wrocławski, który wybrał ruch jako swój środek wyrazu. Gdy zachodzi tego potrzeba przyjmuje on elementy ruchu z tańca, gimnastyki, akrobacji, obrzędów, poszerzając w ten sposób ruch pantomimiczny. W sztuce współczesnej zatarły się bowiem granice pomiędzy poszczególnymi gatunkami i rodzajami.

Teatr Henryka Tomaszewskiego poszukuje najwłaściwszych sposobów ukazania ruchu i jego przemian dla wyrażenia najistotniejszych problemów ludzkiej egzystencji. Po raz pierwszy postawiono przed pantomimą tak duże zadania. Wymagają one innych niż dotąd, urozmaiconych środków.

Pantomima Wrocławska jest pantomimą zespołową, która zerwała ze stworzonymi przez Marceau popisami mima solisty, z pokazywaniem błahych wydarzeń, wprowadzeniem postaci Arlekinów, smutnych i naiwnych Pierrotów i Bipów. Interesując się myślami, możliwościami i doznaniami człowieka, ukazuje ona sceny rozgrywające się w wyobraźni, we śnie, we wspomnieniach, a więc w tym zakresie życia człowieka, którego ruchy nie są rejestrowane w życiu codziennym. Uzewnętrzniane są też ruchy i uczucia ukrywane przez cywilizowanego człowieka, bez popadania jednak w naturalizm.

Gdy jest to potrzebne, posługuje się dekoracjami, rekwizytami i muzyką. Rekwizyty stają się niejednokrotnie współpartnerem mima, otrzymują prowadzącą rolę (np. suknia w „Sukni", naszyjnik w „Detektywie", książka w „Książce"). Kostium sygnalizuje często cechy charakterystyczne postaci, jest ich malarską metaforą; kostium realistyczny używany jest przy ukazywaniu typów. Muzyka zaznacza tylko dramatyczne akcenty, czasem stwarza określony nastrój, mimowie nie poruszają się jednak w jej takt, przeciwnie, niejednokrotnie działają wbrew niej.

Fabuła literacka w mimodramach jest tylko pretekstem do przekazania środkami pantomimicznymi pewnych myśli, wrażeń, rodzajów ruchu. Opowiedziana słowami, może być banalna i bez znaczenia, dopiero przetworzona na obrazy pantomimiczne pobudza wyobraźnię i wywołuje emocje.

Teatr Henryka Tomaszewskiego wypracował zupełnie sam podstawy techniki pantomimy zbieżne z techniką Decroux i Marceau. Czasami, podobnie jak w pantomimach Decroux twarz mima przysłonięta jest maską. Kiedy indziej mim nadaje swej twarzy prawie nieruchomy wyraz, który stanowić ma syntezę doznawanych stanów, uczuć i doznań. Henryk Tomaszewski nie ustalał nigdy żadnego credo, obowiązujących zasad, czy definicji. Jedyną jego zasadą jest nakaz niepowtarzania się i ciągłych poszukiwań. Dlatego też w programie Teatru znajdują się rozmaite rodzaje pantomim.

Pantomima Wrocławska rozpoczęła swoje poszukiwania ekspresjonistycznym programem zawierającym elementy tańca. W ciągu lat wypracowała technikę i bazę ruchu. I wypracowuje je nadal. Każdy program różni się od poprzedniego.

Pantomima narodziła się w świecie starożytnym. Wiek XX odkrył ją na nowo. Przez dwa tysiące lat zmieniała się jej rola, cechy charakterystyczne, zadania. Jedyną cechą wspólną wszystkich patomim jest wybranie ruchu jako najważniejszego, a czasem jedynego środka wyrazu.

Pantomim rzymski był widowiskiem, którego treść i nastrój przekazywał taniec i gest tancerza.

Lukian pisał:

„Istota tańca polega na tym, by wiernie wyrażał i przedstawiał nasze przeżycia duchowe i plastycznie uzmysławiał to, co jest dla nas tajemnicze. Słowa, którymi Tukidydes wielbi Peryklesa mogą być także pochwałą dla tancerza, który „ma wiedzieć to co potrzebne i ma umieć to należycie wyrazić". A tym wyrazem jest w sztuce tanecznej wymowa gestu.

Głównym celem i zadaniem sztuki tanecznej jest umiejętność przybierania różnych postaci.

Nie bez słuszności nazywają w Italii tancerza „pantomimikiem" (wszystko naśladującym), czym określają dość wiernie to, co się dzieje na scenie . . . Sztuka taneczna ma uzmysławiać i wyrażać wszystkie porywy i cierpienia, wprowadzając to człowieka ogarniętego miłością, to uniesionego gniewem, to porwanego szałem, to pogrążonego w smutku, ale zawsze musi ona przestrzegać należytej miary. Tak więc, ku naszemu zdumieniu w jednym i tym samym dniu staje przed nami i szalejący Athanes i prze-

Paweł Rouba i Stanisław Brzozowski w „Maratonie"

rażona Ino, to znów Atreus, a zaraz potem Thyestes i znów Aigistos czy Aerope, a przecież te wszystkie postacie to jeden i ten sam człowiek.

Wszystkie tańce czerpią swą treść z podań i z dawniejszych dziejów. Wykonawca musi mieć cały materiał na zawołanie w pamięci i ma go plastycznie przedstawić w pięknej formie. Tancerz musi więc rozporządzać olbrzymim zasobem wiedzy i znać wszystkie fakty od Chaosu począwszy i chwili w której wyłonił się wszechświat, aż po czasy królowej egipskiej Kleopatry... Jednym słowem wykonawca tańców nie może pominąć nic z tego wszystkiego co stworzyli i Homer i Hezjod i inni najznakomitsi poeci, a przede wszystkim tragicy.... Ponieważ sztuka tancerza polega na naśladowaniu i ponieważ tancerz podejmuje się wyrażania gestami treści zawartej w wykonywanych pieśniach, dlatego musi on, tak samo jak retor, wydoskonalić wymowę gestu, by każdy jego ruch był zrozumiały bez wszelkich objaśnień.

Pierwotnie tancerze i śpiewali i tańczyli, ponieważ jednak wskutek szybkiego ruchu brak oddechu utrudniał śpiewanie, dlatego uznano za lepsze, by inni zamiast tancerzy towarzyszyli im śpiewem.

Tematy tańca i dramatu są jednakie, a różnica polega tylko na tym, że taniec ma większą rozmaitość form, ma bogatszą skalę wyrazu i pozwala na nieskończoną ilość (odcieni) zmian.

(Dialog „O Tańcu" przeł. Józef W. Reiss)

Wędrowni aktorzy średniowieczni byli zapewne spadkobiercami pantomimów i mimów rzymskich. Niewiele wiadomo o sposobie ich gry. Pewne wyobrażenie o niej dać może **epitafium mima Vitalisa** pochodzące zapewne z IX w.:

Cieszyłem ludzi;
Śmiałem się zawsze, bowiem uważałem:
„Jeśli nie można śmiać się ani śpiewać,
Jaki sens miałby ów świat, tak niemądry,
Znużony własnym zachwytem; i stary?
Uspakajałem wiele serc wzburzonych,
Zapiekłych krzywdą. Żal zaś, od łez gorzki,
Uśmiechał się, kiedy podszedłem.
A strach, strach chłodny i blady,
Znikał za moim zbliżeniem.
Każda godzina obok mnie spędzona,
Była godziną radości.
Serca skakały z uciechy;
Na dźwięk mojego nazwiska.
W geście i słowie, tak jest, nawet wtedy,
Kiedy mówiłem poważnie, radość wraz ze mną
Wchodziła na scenę; I każde serce, zmęczone jaśniało
Kiedy mówiłem, twarz mi się zmieniała,
Mój ton się zmieniał, sposób zachowania.
Wielu myślało, iż zamiast jednego,
zamiast mnie tylko, kilku jest na scenie.
Śmieli się często, widząc jak udaję małą kobietkę;
Iż rumieńcem wstydu mogła się oblać sama rzeczywistość.

(Epitaphium Mima Vitalisa. Przełożył Jerzy S. Sito)

Commedia dell'arte podporządkowywała wszystko widowisku. Znaczy to, że była ona nie tylko przeciwstawna weryzmowi teatralnemu, ale może przede wszystkim była ona antyintelektualna. Ośrodkiem tego Teatru była gra aktorska, która nie polegała na zwykłej interpretacji, ale była ciągłym kreowaniem.

Gest sam w sobie wyrażał znacznie więcej od tekstu, na którym się wspierał. Dla osiągnięcia takiej umiejętności potrzeba było techniki symboliki wyrazu, która zawiera w sobie jednocześnie elementy rzeźby i akrobatyki.... Wokół gry, w tym samym duchu, organizowało się całe widowisko wciągające taniec, balet, pantomimę i ostatecznie muzykę, które to elementy bądź mieszały się z grą, bądź w intermediach stanowiły wysepki czystej plastyczności.

Najbardziej oryginalnym i najcenniejszym wytworem commedia dell'arte był typ, byt na wpół rzeczywisty a na wpół symboliczny, który był także plastycznym wyrazem rzeczywistości. Ta dwoistość rzeczywistości i symbolu chroniła go z jednej strony przed niebezpieczeństwem zbytniej aktualizacji, chwilowej i przemijającej, a z drugiej strony przed nadmiarem literackich i filozoficznych refleksji autora dramatycznego, gotowego zawsze powierzać teatrowi płody swego mózgu w formie dowolnie przez siebie wybranej, nierzadko sprzecznej z wymogami sceny."

(**Gustave Attinger** „Duch commedia dell'arte w teatrze francuskim". Tłum. Janina Pawłowiczowa).

Drugi po starożytności okres rozkwitu pantomimy przypada na wiek XVIII. Tancerz londyńskiego teatru Drury Lane **John Weaver** napisał opartą na Lukianie historię pantomimy rzymskiej rozszerzoną o opis pantomim XVIII-wiecznych:

Miasto nasze wystawiało w ostatnich latach widowiska dramatyczne na które składał się taniec, gest i akcja przeplatane kuglarskimi sztuczkami i pokazami zręczności. Nazywa się je pantomimami... Większość z nich pozbawiona jest opartych na zasadzie naśladownictwa tańców ze starożytnych pantomim.

Śladów pantomimy starożytnej doszukać się można jeszcze we Włoszech. Jest ona tam sprowadzona do poziomu tanich żartów i śmiesznego przedstawienia postaci Arlekina, Scaramoucha, Kolumbiny i Pierrota... Jesteśmy wierniejsi pantomimie starożytnej niż Włosi. Posługują się oni pantomimą jedynie wprowadzając, lub tłumacząc niektóre sceny swoich widowisk, podczas gdy nasze pantomimy przedstawiają całe historie za pomocą gestów ruchu i porozumiewania się na migi.

Aktor pantomimy powinien znać dobrze historię i mitologię: wiedza jego powinna sięgać czasów, gdy panował Chaos i narodzin świata, powinien on znać szczególnie dobrze historię podziału nieba i wszystkie legendy związane z niebiosami, powinien dobrze być zaznajomiony z legendami attyckimi i mitami ateńskimi, trzeba by wiedział co jest godne uwagi w historii Koryntu, by znał mity Nemei.

(„Historia mimów i pantomimów", tłum. J. Hera).

Aktor pantomim Weavera oddawał stany i uczucia w pewien z góry określony sposób:

Podziw wyrażony jest uniesieniem prawej ręki której dłoń odwrócona jest do góry, a palce pozostają zgięte, kiść ręki wykonuje kolisty obrót, podczas którego palce wyprostowują się, a całe ciało pochyla, oczy utkwione są na przedmiocie, lub osobie którą się zachwycamy.

Zazdrość oddadzą zawieszone w powietrzu ramiona, szczególne zwrócenie środkowego palca w kierunku oka, niezdecydowane poruszanie się po scenie oraz pełen zamyślenia wyraz twarzy.

Lewa ręka wysunięta naprzód z dłonią cofniętą w tył, lewe ramię uniesione w górę, głowa skierowana na prawo oznaczają odrazę i wstręt."

(„Miłość Marsa i Wenus", tłum. Janina Hera).

Ewa Warwas, Andrzej Szczużewski i Jerzy Kozłowski w „Bagażach"

Porównajmy zasady obowiązujące aktorów **Wojciecha Bogusławskiego:**

„Głowa wzniesiona na nieco wyciągnionej szyi okazuje chęć rozpoznania lepiej przedmiotu. Twarz spokojna mało się odmienia, powieki tylko wznoszą się cokolwiek, a oczy, trochę więcej jak zwyczajnie otwarte, wlepione być mają w przedmiot, któremu się dziwimy. Usta otwarte mały uśmiech radości okazują i zdają się nie oddychać wcale dla dania duszy czasu dla rozpoznania przedmiotu, który ją zachwycił. Ręce obiedwie wyciągnione nieco do ciała, w łokciach cokolwiek zgięte, a palce wszystkie rozszerzone, w równej linii z oczyma będące, wyobrażają chęć schwytania przedmiotu, który nam się podoba. Postać ciała cokolwiek nachylona ku przedmiotowi przyjemny pociąg ku niemu oznacza, noga jedna naprzód wystawiona chęć zbliżenia się do niego poznać daje. Taka jest mimika radosnego podziwienia." („Mimika").

Mimika jest sztuką naśladowania, przyjemnością i prawdą wszelkich poruszeń ciała ludzkiego wyobrażających rozliczne uczucia i namiętności na duszę jego działające.

Mimika jest sztuką samodzielną, bez pomocy bowiem żadnej sama może wzbudzić w patrzących smutek, żal, rozpacz, podziwienie, wesołość, śmiech i wszelkie inne uczucia. Dowodem tego są owi sławni u Rzymian mimicy, równie jak i dotąd jeszcze na najpierwszych widzialniach wystawiane pantomimy i balety, które bez pomocy wymowy samymi odmianami postaci ciała smutne i wesołe zdarzenia tak doskonale wyobrażają, że je patrzący równie z dzielnym poznają i przyjmują wrażeniem, jak gdyby najdoskonalszą wymową opowiadanymi były".

(„Mimika").

Romantyzm francuski zachwycił się Pierrotem, główną postacią XIX-wiecznej pantomimy francuskiej z której uczyniono bohatera ludowego. **Jules Lemaitre** pisał o nim w Journal des Dèbats:

(23 maja 1887 r.)
Pierrot to duże dziecko, lub prościej — Pierrot to zwykły, przeciętny człowiek. Jest on łakomym i zmysłowym egoistą, łgarzem i tchórzem. Jest przy tym dobry, wesoły, szczery, wrażliwy i potulny, jego występki rodzą się z naiwności, a cnoty z przypadku. Nie można go nienawidzieć, jest on nieodpowiedzialny. Wybaczając mu, wybaczamy ludzkości, wybaczamy sobie samym.

Jerzy Kozłowski w „Labiryncie"

(28 maj 1888 r.)

Popełniając występki Pierrot ma wygląd człowieka niezdającego sobie z nich sprawy i to właśnie czyni go tak miłym. Jest on poza prawem, a tym samym czynów jego nie można rozpatrywać w kategoriach winy. Zmusza on nas do marzeń o zmysłowym życiu nieskrępowanym żadnymi zasadami moralnymi, które odpowiada być może definicji doskonałego szczęścia. Pierrot to syn Lilith, to naiwny Adam, który nie zjadł jabłka z drzewa wiadomości dobrego i złego, i niewtajemniczony w zawiłości naszych zorganizowanych społeczeństw wędruje jako ostatni mieszkaniec raju ziemskiego.

(tłum. J. Hera)

By scharakteryzować angielskiego clowna, **M. Chamfluery** cytuje jego opis zapożyczony od **Baudelaire'a:**

Angielski Pierrot nie przypomina w niczym Pierrota Deburau, nie jest on blady jak księżyc, tajemniczy jak milczenie, prężny i niemy jak wąż, szczupły i długi jak patyk. Wpada jak burza z hukiem pada na ziemię, gdy śmieje się trzęsą się mury. Śmiech jego przypomina radosną nawałnicę. Jest on grubym, małym człowiekiem, którego tuszę powiększa jeszcze kostium ozdobiony wstążkami, obudowującymi go jak pióra ptaka, lub włos kota perskiego. Na ubielonej mąką twarzy namazał dwie ogromne szkarłatne plamy. Dwie karminowe kreski przedłużają usta, gdy śmieje się zdają się one otwierać od ucha do ucha.

(„Historia Arlekinady" Maurice Sand. Tłum. J. Hera)

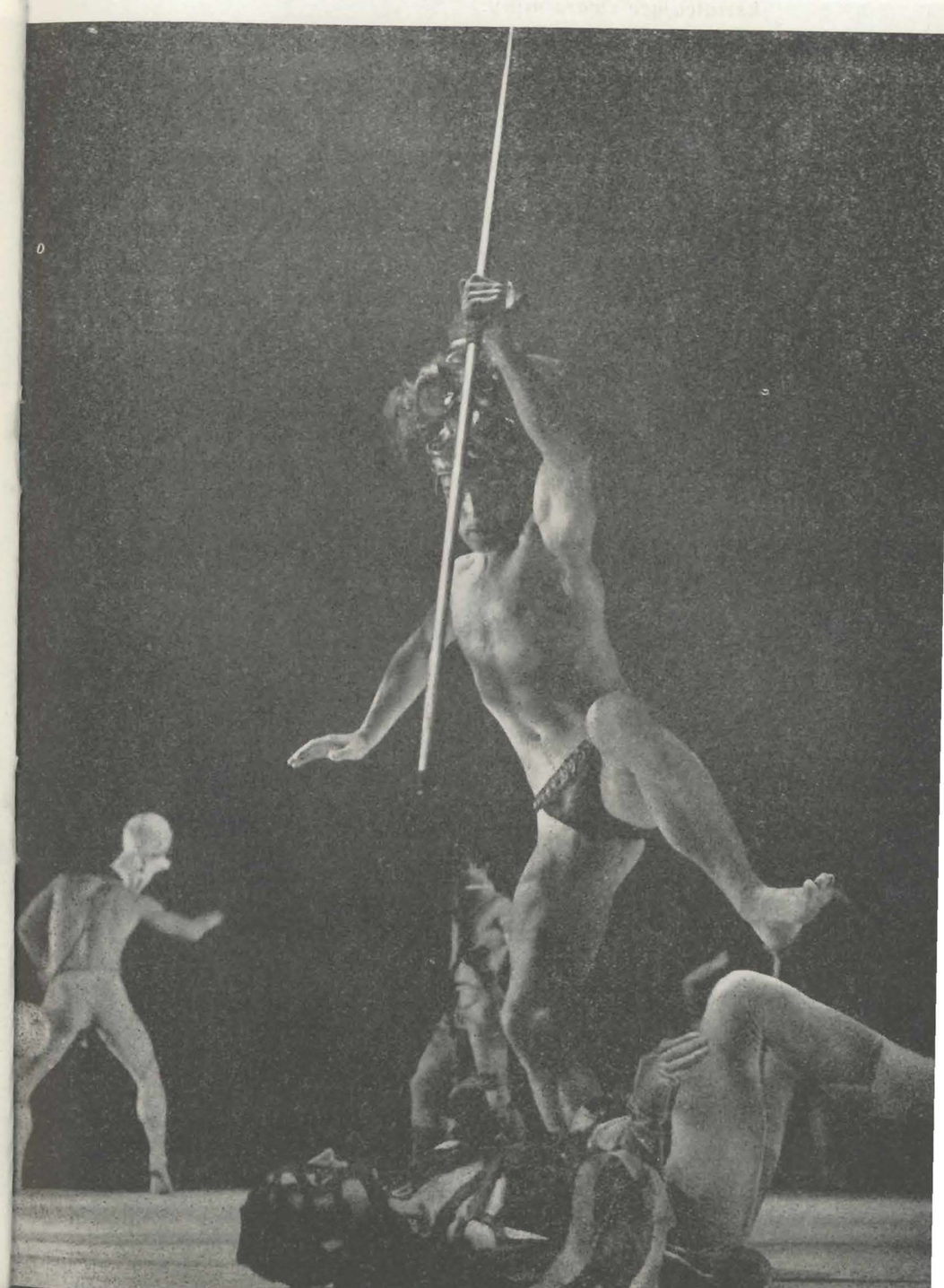
Raoul de Najac, mim i autor pantomim wystawianych w paryskich salonach na przełomie XIX i XX w. pisał:

Pantomima jest dla mnie ukazaniem małych komedii i dramatów bez uciekania się do pomocy słowa. Muzyka ma ułatwić śledzenie intrygi, podkreślić nastrój sytuacji. Gdy Pierrot płacze wyraża ona smutek, gdy zaczyna się śmiać, wyraża radość.

(„Wspomnienia mimów". tłum. J. Hera)

Pantomima nie może podawać dokładnych danych o występujących w niej osobach, jak to czyni komedia. Interesują ją bowiem sprawy ogólne. Bohater pantomimy może zdradzić swój zawód wykonując go przed publicznością, lub ukazując jego atrybuty, może on wyznać swe uczucia,

Paweł Rouba jako Gilgamesz



zaznajomić ze swymi projektami, o ile nie są zbyt skomplikowane, nie wolno mu jednak oznajmiać publiczności, iż nazywa się na przykład Eusebe Durannier i urodził się w St. Cloud...

Pantomima nigdy nie przyznała ważnego miejsca kobietom, ponieważ jednym z elementów jej języka są zniekształcające twarz miny.

(„Mała rozprawa o pantomimie", Tłum. J. Hera)

W I połowie XX w. nastąpił nawrót zainteresowania pantomimą, jako jednym z środków odnowy teatru. Zainteresowano się możliwościami leżącymi w użyciu symbolicznego, czy pantomimicznego gestu.

Pantomima nie jest przedstawieniem dla głuchoniemych, gdzie gesty grają rolę słów, pantomima jest przedstawieniem takiej miary, takiego duchowego obnażenia, kiedy słowa zamierają i zamiast nich rodzi się prawdziwe działanie sceniczne.

Działanie sceniczne w jego pierwotnej postaci, której forma nasycona pełną napięcia emocją twórczą szuka sobie ujścia na zewnątrz w odpowiednim geście.

Emocjonalny gest — tylko taki gest jest w stanie wyjawić sztukę pantomimy. Tylko on da klucz do znalezienia autentycznej formy nasyconej twórczym uczuciem — formy emocjonalnej.

(**Aleksander Tairow** „Notatki reżysera" tłum. Janina Ludawska)

Należy pracować według natury, ale to oznacza, że trzeba pójść trzy, lub cztery kroki dalej niż ona, aby uniknąć pożałowania godnego „kopizmu". Należy znaleźć i wyrazić wartość duchową wybranego przedmiotu. Obok naukowej anatomii każdy przedmiot posiada również anatomię pozazmysłową. Sądzę, że każdy z nas rodzi się z predylekcją do pewnych form, jedni wolą formy egipskie, inni mają upodobania do form Michała Anioła, ważne jest jednak zawsze, aby formy posiadały znaczenie, aby w nich można było odczuć siłę przekonania.

(**Zadkine.** Tłum. Henryk Tomaszewski)

Ewa Czekalska i Paweł Rouba w „Gilgameszu"

Teatr jest umownym światem ułudy. Kopie on sobie sam grób, jeżeli on dąży do imitowania rzeczywistości. Odnosi się to szczególnie do mimów. Pantomima, która jest dramatycznym tańcem podlega prawom rządzącym ludzkim ciałem i przestrzenią. Te z kolei zależne są od ludzkich uczuć i od wrażeń przestrzeni. W Pantomimie drzemią wielkie możliwości odnowy teatru. Jest on w odróżnieniu od dramatu i opery niezależny od historii.

(**Oskar Schlemmer.** Tłum. Henryk Tomaszewski)

Idzie o to, by miast stale powracać do tekstów uważanych za święte, definitywnie wyzwolić wreszcie teatr z niewoli tekstu i odnaleźć zapomniane pojęcie jakiegoś jedynego języka, na pół drogi pomiędzy gestem a myślą.

Teatr powinien wyrwać mowie w pierwszym rzędzie właściwość wykraczania poza słowa, rozwoju w przestrzeni, właściwość rozprężania i naprężania wrażliwości widza... Tu także ma swoje miejsce, poza słuchową mową dźwięków, wzrokowa mowa rzeczy, ruchów, postaw, gestów, ale pod warunkiem, że przedłuży się ich sens, fizjonomię, zestaw i nada się im specjalne znaczenie, a z tych znaczeń skomponuje coś w rodzaju alfabetu. Teraz trzeba nam parę słów powiedzieć o stronie materialnej, niejako technicznej tego języka... Odwołuje się on do muzyki, do tańca, do pantomimy czy do mimiki. Jasne jest, że wykorzystuje on ruchy, harmonie, rytmy, ale o tyle tylko, o ile składają się one razem na jedną całość, a nie rozpadają na poszczególne sztuki.

Teatr tylko wtedy będzie mógł stać się na powrót samym sobą, to znaczy prawdziwą iluzją, gdy potrafi przekazać widzowi prawdziwe skróty jego snów, w których jego skłonności do zbrodni, obsesje erotyczne, dzikość chimery, utopijne pojęcie o życiu i rzeczach nawet jego kanibalizm znajdować będą ujście nie na jakiejś iluzorycznej płaszczyźnie fikcji, ale na płaszczyźnie wewnętrznej.

(**Antonin Artaud** „Teatr okrucieństwa").

Zacząłeś od Uosabiania, potem wzniosłeś się do przedstawiania teraz pora na Objawienie... Uosabiając i przedstawiając używałeś tych materiałów, którymi zawsze się w tym celu posługiwano, a więc ludzkiej postaci reprezentowanej przez aktora, mowy reprezentowanej przez poetę za pośrednictwem aktora, widzialnego świata, jaki pozwalają pokazać środki inscenizacyjne.

Stefan Niedziałkowski i Rajmund Klechot w „Gilgameszu".

Teraz masz objawiać za pomocą ruchu rzeczy niewidzialne, dostrzegane dzięki oczom, lecz nie bezpośrednio oczyma, cudowną i boską mocą Ruchu.

Chętnie myślę o tym, że wszystko rodzi się z Ruchu, nawet muzyka; miło mi też myśleć, że przypadł nam ten najwyższy zaszczyt służenia najwyższej potędze — potędze Ruchu. Rozumiesz przecież, że teatr (nawet biedny, wykolejony i zmarniały teatr) wiąże się z tą służbą.

Dostrzegam pewną zbawienną szczelinę: przez nią aktorzy mogą się wymknąć z pułapki, w której się znaleźli. Muszą stworzyć sobie nową formę gry aktorskiej, polegającej w znacznej mierze na symbolicznym geście. Dziś uosabiają i interpretują: jutro będą musieli przedstawiać i interpretować: pojutrze będą musieli tworzyć. Tym sposobem przywrócony zostanie styl.

(**Edward Craig**, „O sztuce teatru" Tłum. Maria Skibniewska)

Bardzo jest trudno nakreślić historię pantomimy. Składa się na to wiele przyczyn. Sprawę utrudnia niemożliwość podania jednej definicji na określenie starożytnych widowisk pantomimicznych, pantomimy XVIII i XIX-wiecznej i współczesnej. Mają one z sobą niewiele wspólnego. Łączy je jedynie to, iż najważniejszym środkiem wyrazu każdej z nich jest ruch. Aż do XX w. pantomima była traktowana, nie bez pewnych zresztą racji, jako rozrywka niższego rzędu, a jako taką rzadko się nią zajmowano. Dotyczy to szczególnie wczesnego okresu jej rozwoju. Brak jest więc źródeł do jej historii i materiałów, które by dały o niej właściwe wyobrażenie i umożliwiły prześledzenie zachodzących w niej zmian.

Trudno jest wreszcie pisać o widowisku teatralnym, opartym na kunszcie aktora, którego się nie oglądało, a które wystawiane było dziesiątki, a nawet setki lat temu. Podobnie trudno byłoby pisać o utworze muzycznym znanym jedynie z opowiadań.

*
* *

Asystent reżysera: Leon Górecki
Inspicjent: Anatol Krupa
Brygadier sceny: Aleksander Wołodkiewicz
Główny elektryk: Ryszard Osmulski
Akustyk: Jerzy Kulhawy
Garderobiany: Roman Wątroba

Opracowanie, redakcja i tekst artykułu *Janina Hera.*
Opracowanie graficzne *Grzegorz Koterski.*
Projekt okładki *Jan Aleksiun.*
Zdjęcia *Stefan Arczyński, Grażyna Wyszomirska.*

Druk: Zakłady Kartograficzne, Wrocław A/367/69.
(J-4/503) 3.000

Cena zł 14,—

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

Egzemplarz bezpłatny

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 Hypnos, 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 Hypnos. 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 ich, 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 — 2180/A — 10.000 — K-4/786

scenariusze

i choreografia

HENRYK TOMASZEWSKI

WROCŁAWSKI

TEATR PANTOMIMY

WROCŁAW, ul. Dębowa 16

ZE ZBIORÓW
Działu Dokumentacji ZG ZASP

ODEJŚCIE FAUSTA

Wizja pantomimiczna w 2-ch aktach.

Motto:

W barwnych obrazach brak jasności zawdy,
wiele ułudy i iskierka prawdy.

Goethe

Kolejność scen:

Akt I.: Zabawa w dobro i zło. Pracownia Fausta. Kuszenie Mefista. Odmłodzenie Fausta. Tragedia Małgorzaty. Walpurgia i śmierć Małgorzaty. Powrót do pracowni.

przerwa

Akt II.: Zabawa w siedem grzechów głównych. Faust i Lilith. Karnawał. U Heleny Trojańskiej. Bachanalia. Strącenie Fausta do piekła. Narodzinny homunkulusa.

Obsada:

Faust	— ~~Leszek Czarnota~~, Paweł Rouba
Mefisto	— ~~Jerzy Kozłowski~~, Janusz Pieczuro
Bóg	— Zbigniew Papis
Aniołowie	— Zdzisław Starczynowski, Janusz Zgorzalewicz, Zbigniew Żukowski
Satanella	— Grażyna Bielawska
Arlekin	— Rajmunt Klechot
Diabełek	— Janusz Zgorzalewicz
Małgorzata	— Ewa Czekalska
Jej matka	— Ewa Warwas
Walentyn, jej brat	— Andrzej Szczużewski
Marta, rajfurka	— Krystyna Marynowska
Żołnierz	— Zbigniew Papis
Sędzia	— Ryszard Staw
Mieszczanie i wieśniacy	— Grażyna Bielawska, Danuta Kisiel-Drzewińska, Rajmund Klechot, Anatol Krupa, Stefan Niedziałkowski, Zbigniew Papis, Zdzisław Starczynowski, Janusz Zgorzalewicz, Zbigniew Żukowski oraz adepci

Siedem grzechów głównych:

Pycha	— Leszek Czarnota, Paweł Rouba
Zazdrość	— Rajmund Klechot
Chciwość	— Zdzisław Starczynowski
Łakomstwo	— Zbigniew Papis
Lenistwo	— Zbigniew Żukowski
Gniew	— Jerzy Kozłowski, Janusz Pieczuro
Nieczystość	— Grażyna Bielawska
Lilith	— Ewa Warwas
Bóstwa leśne	— Ryszard Staw, Andrzej Szczużewski

Kariatydy — Bogusław Krydziński, Mieczysław Krydziński

Dworzanie — Krystyna Marynowska, x x x, Anatol Krupa

Helena Trojańska — Danuta Kisiel-Drzewińska

Parys — Stefan Niedziałkowski

Jednorożec — Mieczysław Krydziński

Orkiestra — Bodusław Krydziński, Ryszard Staw, Janusz Zgorzalewicz

Bachanalia — Grażyna Bielawska, Ewa Czekalska, x x x, Stefan Niedziałkowski, Rajmund Klechot, Zbigniew Papis Andrzej Szczużewski

Chłopiec — woźnica, — x x x

Homunkulus — Stefan Niedziałkowski, ~~Zdzisław Starczynowski~~

Scenariusz i choreografia:

Henryk Tomaszewski

Scenografia:

Władysław Wigura

Muzyka:

Hector Berlioz

oraz pop - jazz

Premiera 16 marca 1970 r. w Teatrze Polskim we Wrocławiu.

„Introdruk", Wrocław - 1718 - 3000 - C-12-957