

UNIwersytet Jagielloński
Wydział Polonistyki

Katarzyna Kierys

Osobliwy Teatr Mumerus.
Scena poza instytucją w żywiole niedramatycznych tekstów

Peculiar Mumerus Theatre.
Non-institutional stage inspired by non-dramatic texts

Praca magisterska
napisana pod kierunkiem
dr hab. Katarzyny Fazan

Kraków 2013

*Serdeczne podziękowania dla Wiesława Hołdysa
oraz całego Zespołu Teatru Mumerus
za inspiracje i pomoc w tworzeniu niniejszej pracy.*

Streszczenie

Praca pt.: „Osobliwy Teatr Mumerus. Scena poza instytucją w żywiole niedramatycznych tekstów” jest opisem i charakterystyką działalności Teatru Mumerus – jednego z krakowskich teatrów nieinstytucjonalnych. Podział form organizacyjnych teatrów w Polsce oraz krótki rys historyczny zmian, jakie zaszły po 1989 roku w tym obszarze, są wynikiem próby sklasyfikowania i nazwania Teatru Mumerus. Praca zawiera określenia używane najczęściej do opisywania działalności teatrów nieinstytucjonalnych wraz z charakterystyką każdego z nich (teatr niezależny, alternatywny, offowy, awangardowy, eksperymentalny). Możliwość nazwania Teatru Mumerus wszystkimi wymienionymi terminami pokazuje różnorodność i szeroki zakres działań tego teatru, ale także wskazuje na niemożność przyporządkowania go do jednego nurtu i nazwania jednoznacznym pojęciem. Analiza siedmiu dzieł scenicznych powstałych na kanwie niedramatycznych tekstów charakteryzuje Teatr Mumerus od strony artystycznej i estetycznej. Kluczem wyboru analizowanych spektakli były niecodzienne inspiracje reżysera Wiesława Hołdysa (dzieła naukowe, film, malarstwo, proza). Koniec rozprawy zawiera wypowiedzi współpracujących z Teatrem Mumerus artystów.

Celem niniejszej pracy jest przedstawienie różnorodności działań Teatru Mumerus oraz ukazanie wyjątkowości jego istnienia na teatralnej mapie Krakowa.

Słowa kluczowe: Teatr Mumerus, teatr nieinstytucjonalny, teatr niezależny, teatr alternatywny, teatr offowy.

Summary

The thesis „Peculiar Mumerus Theatre. Non-institutional stage inspired by non-dramatic texts” describes the Mumerus Theatre’s cultural activities - one of the Cracow non-institutional theatre. The thesis describes the classification of Polish theatres and shows a historic background in order to classify and name the Mumerus Theatre itself. This thesis includes non-institutional theatres’ characteristic (independent theatre, alternative, off, avant-garde, experimental). The ability to name Mumerus Theatre with all of above non-institutional theatre’s descriptions shows a wide range of its cultural activities, however it means also that we may not assign it to a specific trend. The thesis includes an analysis of seven stage arts which were created on a basis of non-dramatic texts. The analysis characterizes the Mumerus Theatre from artistic and esthetic point of view. Presented stage arts were chosen with reference to unusual inspirations of a director Wieslaw Holdys (his scientific work, film, painting, prose). At the end of the thesis there are presented statements of artists who are cooperating with The Mumerus Theatre.

The objective of this thesis is to present the diversity of Mumerus Theatre artistic work and to show how extraordinary Cracow theatre it is.

Keywords: Mumerus Theatre, independent theatre, alternative theatre, avant-garde theathre, off theatre.

Spis treści

Spis treści	1
Wstęp	3
Rozdział 1. Formy organizacyjne teatrów w Polsce	5
1.1. Zmiany w Nowej Polsce	5
1.2. Formy organizacyjne teatrów w Polsce	6
1.2.1. Teatry publiczne	7
1.2.2. Teatry niepubliczne	9
1.2.2.1. Teatry for-profit.....	10
1.2.2.2. Teatry non-profit	12
Rozdział 2. Problemy z terminologią	14
2.1. Teatr niezależny	14
2.2. Teatr alternatywny	16
2.3. Teatr offowy	23
2.4. Teatr eksperymentalny	24
2.5. Teatr awangardowy	28
Rozdział 3. Osobliwy Teatr Mumerus	32
3.1. Mumerus jako teatr nieinstytucjonalny.....	32
3.2. Mumerus jako teatr niezależny	34
3.3. Mumerus jako teatr alternatywny	36
3.4. Mumerus jako teatr offowy.....	38
3.5. Mumerus jako teatr eksperymentalny.....	39
3.6. Mumerus jako teatr awangardowy.....	42
Rozdział 4. Inspiracje Wiesława Holdysa	45
4.1. INSPIRACJE – nauka i dzieła pseudonaukowe: encyklopedie, bestiariusze.....	45
4.1.1. „Mumerus”	45
4.1.2. „Ampuć czyli Zoologia fantastyczna”	54
4.2. INSPIRACJE – film: początki kinematografii.....	61
4.2.1. „Podróż na Księżyc”	61
4.3. INSPIRACJE – malarstwo: obrazy na płótnie i desce.....	70

4.3.1. „Cyrki i ceremonie”	70
4.3.2. „Walka Karnawału z Postem”	83
4.4. INSPIRACJE – literatura: opowiadania i powieść	92
4.4.1. „Dr K. Hommage a Franz Kafka”	92
4.4.2. „Laputa & Lagado według Jonathana Swifta czyli Trzecia podróż Gullivera”	102
Rozdział 5. O Teatrze Mumerus z wewnętrznej perspektywy	113
Zakończenie	127
Indeks analizowanych spektakli	130
Bibliografia	135

Wstęp

Na teatralnej mapie Krakowa istnieje osobliwy teatr, który swoje spektakle wystawia przy ulicy Kanoniczej 1 – Teatr Mumerus. Działalność tego teatru, jak również spektakle, które powstały dzięki praktyce artystów z nim związanych, trudno zakwalifikować do jednego nurtu i określić jednoznacznym terminem. Inscenizacje tego teatru balansują na granicy różnych sztuk, co sprawia, że skomplikowane staje się sklasyfikowanie go i opisanie. Moja fascynacja ową sceną zrodziła się z zainteresowania działaniami niezależnymi, nieinstytucjonalnymi, osobnymi oraz tym, co w sztuce nieoczywiste i niesztampowe.

Próbując opisać Teatr Mumerus natrafiłam na przeszkodę – terminy i pojęcia, do których próbowałam przyporządkować ten Teatr wydały mi się niepełne i nie zawsze adekwatne. Postanowiłam zacząć od form organizacyjnych teatrów w Polsce i zakwalifikowania Teatru Mumerus do jednej z nich. Takim sposobem powstał pierwszy rozdział pracy, który opisuje różne możliwości funkcjonowania teatrów w naszej rzeczywistości kulturowo-politycznej.

Drugi rozdział poświęciłam terminologii, jaka stosowana jest zarówno w pracach naukowych, jak i w recenzjach, służąca opisywaniu inicjatyw, które działają obok instytucjonalnego nurtu teatralnego. Wskazałam również najważniejsze cechy, które wiążą się z danym pojęciem, decydujące o kwalifikowaniu różnych inicjatyw i przypisywaniu ich do odpowiedniego nurtu. W tym rozdziale chciałam również zwrócić uwagę na ilość i jakość terminów, które używane są do opisywania zjawisk należących do kręgu teatrów pozainstytucjonalnych.

W trzecim rozdziale pracy opisałam Teatr Mumerus pod kątem organizacyjnym i statutowym oraz podjęłam próbę nazwania go wypracowanymi wcześniej pojęciami i definicjami. Zdając sobie sprawę, że w przypadku Teatru Mumerus będzie to zadanie złożone i niepełne, chciałam w ten sposób – przynajmniej w pewnym stopniu – przedstawić działania Wiesława Hołdysa. Jednak istotnym dopełnieniem owej charakterystyki ma stać się analiza konkretnych dzieł scenicznych.

A zatem czwartą część mojej rozprawy poświęciłam w całości stronie artystycznej i estetycznej Teatru Mumerus analizując siedem przedstawień teatralnych.

Kluczem wyboru interpretowanych spektakli były niecodzienne inspiracje reżysera ujęte szczegółowo w kolejnych podrozdziałach. Do każdej części, w której opisuję jeden spektakl dodałam fotografie z opisywanego przedstawienia – zdjęcia mają przynajmniej w pewnej mierze pokazywać i obrazować estetykę Mumerusa. Jednym słowem uzupełniać moje odczucia widza i interpretatora.

W ostatniej części zamieściłam wypowiedzi części Zespołu na temat Teatru Mumerus – artystów, którzy pracowali, bądź nadal pracują z Wiesławem Hołdyssem. Wypowiedzi ludzi współpracujących przy produkcji spektakli w mojej intencji mają jeszcze inaczej wzbogacić tę pracę i pokazać Teatr Mumerus z nieco innej perspektywy – od strony jego oddziaływania, wpływu i inspiracji na innych artystów.

Zakończenie jest podsumowaniem próby opisu i charakterystyki Teatru Mumerus. Celowo używam tutaj terminu *próba*, bowiem oddanie wrażliwości i wyobraźni Wiesława Hołdysa – prezesa Stowarzyszenia, reżysera, dramaturga, scenarzysty i organizatora pracy – jest zadaniem karkołomnym i w moim przekonaniu – niemożliwym.

Rozdział 1

Formy organizacyjne teatrów w Polsce

1.1. Zmiany w Nowej Polsce

Teatr powojenny rządził się prawami, które dyktowała specyficzna sytuacja polityczna. Władze komunistyczne, obok literatury, uważały teatr za potężne narzędzie propagandowe i bacznie śledziły, przyglądały się i wpływały na „wymowę ideologiczną” spektakli, a tym samym na kształt teatrów. Zaraz po wojnie w środowisku teatralnym zauważyć można było niezwykle zapał i energię, które niestety zostały stłumione przez działania władz. Wznowione instytucje przedwojenne oraz nowo powstałe grupy teatralne szybko zostały przejęte przez państwo – sceny od tej pory podległe były Ministerstwu Kultury i Sztuki, które decydowało o obsadzie stanowisk kierowniczych, składzie aktorów, miało również ogromny wpływ na repertuar¹.

W czerwcu 1949 roku podczas I Krajowej Narady Teatralnej publicznie ogłoszono w polskim teatrze realizm socjalistyczny. Zostały wprowadzone zasady, które musiały być przestrzegane przez komunistycznego, socjalistycznego twórcę. Od strony formalnej należało opierać się i wzorować na klasycznych utworach literatury realistycznej z XIX wieku. W powstałych dziełach socrealistycznych rzeczywistość miała być namalowana ideologicznymi barwami, przesłanie miało być jasne i czytelne, zgodne z założeniami partii. Świat, jaki wyrastał z tych dzieł nie mógł przypominać tego świata, który otaczał ludzi na co dzień. Najbardziej pożądanym obrazem było odbicie zjawisk uogólnionych – takich, które przez ideologów były uznane za najbardziej reprezentatywne.

Twórczość ograniczona była przez „typowość” (kluczowe pojęcie w socrealizmie), eksperymenty artystyczne zostały zabronione². W opozycji do oficjalnego nurtu teatralnego siłą rzeczy zrodziła się i stała alternatywa. Przed rokiem 1989 podział na teatr oficjalny i teatr, który działał poza instytucją państwa był jasny

¹ Joanna Godlewska, *Najnowsza historia teatru polskiego*, Siedmiogród, Wrocław 1999, s. 21-22.

² Ibidem, s. 33.

i prosty. Specyficzna sytuacja polityczna, w której normy artystyczne przychodziły odgórnie, schematycznie określały rodzaj i typ działalności teatrów. Wszystko, co nie mieściło się w dyrektywach, narażone było na wykluczenie z oficjalnego środowiska artystycznego lub na zakaz działalności artystycznej w ogóle.

Dzisiaj takiej politycznej opozycji nie ma – różnorodne teatry istnieją nie w opozycji, ale obok siebie. Wiele inicjatyw teatralnych szuka dla siebie niszy, w której mogłyby stworzyć coś innego, nowego. Teatry alternatywne, które powstały przed 1989 rokiem nadal istnieją i działają, choć nie są już alternatywne w tym sensie, w jakim były nimi przed upadkiem komunizmu. Niewątpliwym jest również fakt, że te historyczne już dziś grupy teatralne wskazywały drogę i metody pracy innym twórcom (nie tylko polskim), oraz inspirowały do własnych poszukiwań, co ważniejsze – czynią to do dnia dzisiejszego. W latach 90. pojawił się problem terminologiczny – jak pisać i mówić o tych teatrach, które zdecydowały się działać niezależnie od instytucji państwowych, które poszły drogą wskazaną przez teatry alternatywne, ale które siłą rzeczy alternatywnymi w dawnym znaczeniu już nie są, lecz – na równi z teatrem instytucjonalnym malują dzisiaj zróżnicowany krajobraz teatralny w Polsce.

1.2. Formy organizacyjne teatrów w Polsce

Pod względem organizacyjnym wyróżniamy w Polsce teatry publiczne i niepubliczne. Łatwo jest je wyodrębnić i przyporządkować do odpowiedniej kategorii, ponieważ działają na podstawie dwóch różnych ustaw. Teatry publiczne to nic innego jak teatry instytucjonalne, prawnie działają jako państwowe instytucje kultury i mają swój podmiot organizacyjny – inną instytucję państwową. Teatry niepubliczne, jak określił Paweł Płoski w swoim „Raporcie o teatrze”, to wszystkie te teatry, *które na ogół nazywa się teatrami alternatywnymi, komercyjnymi, nieinstytucjonalnymi, niezależnymi, offowymi, prywatnymi*³. Używając powyższych pojęć Płoski wskazał tym samym, że nazewnictwo dla teatrów niepublicznych jest niejednolite, a samo pojęcie

³Paweł Płoski, *Przemiany organizacyjne teatru w Polsce w latach 1989-2009*, Warszawa 2009, s.56.
Raport opracowany na zlecenie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego jako jeden z Raportów o Stanie Kultury.

teatr niepubliczny jest tylko nazwą formalną, która określa prawny charakter takich instytucji kulturalnych. Pojęcia *teatr niepubliczny* nie stosują również ani krytycy, ani teoretycy, ani twórcy. Samo słowo *niepubliczny* budzi również pewien opór – jak można bowiem używać tego pojęcia w odniesieniu do teatru, który z natury swojej jest przecież jak najbardziej publiczny?

1.2.1. Teatry publiczne

Teatry publiczne działają na podstawie Ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej z dnia 25 października 1991 roku, która reguluje podstawowe kwestie finansowania. Instytucje kultury utworzone na mocy tej ustawy są podmiotami publicznymi i zaliczane są do sektora finansów publicznych (ustawa z dnia 26 listopada 1998 roku o finansach publicznych). Podmiot organizacyjny (w przypadku państwowych instytucji kultury jest to Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, inne urzędy centralne i wojewodowie, w przypadku samorządowych instytucji kultury – władze samorządowe) zapewnia tym teatrom środki finansowe przeznaczone na działalność kulturalną w formie rocznej dotacji, która stanowi główny składnik jej przychodów. Wysokość dotacji ustala organizator danego teatru na podstawie kosztów działalności statutowej, które muszą być umotywowane projektem rocznego planu działalności. Dotacja ta jest więc przeznaczana na działalność kulturalną, co oznacza, że organizator nie musi pokrywać wszystkich kosztów związanych z funkcjonowaniem teatru. Bieżące koszty i inne zobowiązania instytucja pokrywa z przychodów, które uzyskuje sama.

W 1989 roku podczas prac nad ustawami, które miały zreformować organizację teatrów publicznych, chciano zmniejszyć zakres władzy państwowej na rzecz uprawnień samorządów, a przez to uruchomić ich fundusze i tym samym odciążyć budżet państwa. Liczono również, że wpływy własne teatrów (zysk ze sprzedaży biletów, wynajmu sal, itp.) z roku na rok będą coraz większe, i że teatry stopniowo będą uwalniały swoją zależność od środków publicznych. Według informacji zwartych w „Raporcie”, w 1997 roku przeciętny teatr dramatyczny otrzymywał dotację ze środków publicznych, która średnio stanowiła 75% całości budżetu, resztę teatr musiał wypracować sam (w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych wpływy własne

stanowiły tylko 5-10% całości budżetu potrzebnego na działalność i funkcjonowanie)⁴. Na pozyskiwanie własnych środków demobilizująco działały reakcje podmiotów organizacyjnych teatrów – często przy ustalaniu wysokości dotacji na rok następny obniżano dotację o sumę wypracowanych środków własnych.

O prowadzeniu gospodarki finansowej teatrów instytucjonalnych Paweł Płoski pisze jako o systemie ekonomicznym, który *utrzymuje się od 1945 r. i w założeniach jest osadzony w znacznie wcześniejszych, sprawdzonych ekonomicznie, praktycznych rozwiązaniach. Zbliżony jest do gospodarki finansowej przedsiębiorstw państwowych*⁵. Widzimy zatem, że kultura przez państwo traktowana jest podobnie, jak przedsiębiorstwa państwowe. Instytucje kultury zależne są od wysokości dotacji ze strony państwa, co w pewien sposób ogranicza, ale również budzi niepokój związany z niepewnością na kolejny rok finansowy. Łatwo wysnuć wniosek, że taka polityka utrudnia aktywność twórczą i w pewien sposób wpływa niekorzystnie na rozwój sztuki.

Ustawa o organizowaniu i prowadzeniu instytucji kulturalnych umożliwia pozyskiwanie dodatkowych środków finansowych przez teatry, jak choćby od mecenasów, sponsorów czy środków płynących z dotacji Unii Europejskiej. Część ekonomistów i urzędników miała nadzieję, że po zmianie ustrojowej prywatni sponsorzy i mecenasi będą dbali o kulturę i przekazywali własne środki na wsparcie działalności instytucji kulturalnych. Jednak ich rokowania nie spełniły się, w roku 2007 środki pozyskiwane przez teatry dramatyczne od sponsorów wynosiły średnio tylko około 2%⁶.

Europejskie fundusze strukturalne dają dużą szansę polskim teatrom w ramach realizowania projektów inwestycyjnych dotyczących rozbudowy czy modernizacji budynków teatralnych (Zintegrowany Program Operacyjny Rozwoju Regionalnego). Innym, bardzo ważnym programem unijnym, który skierowany jest bezpośrednio do sektora kultury, jest program Kultura 2007-2013. Pozyskanie środków z tego źródła jest jednak trudne pod względem warunków, jakie stawia Unia Europejska – należy przygotować i zrealizować przedsięwzięcie artystyczne z udziałem zagranicznych partnerów: w projekcie rocznym wymagania dyktują udział co najmniej trzech zagranicznych partnerów, w projekcie wieloletnim – pięciu.

⁴Ibidem, s. 28-29.

⁵Za: Paweł Płoski, *Funkcjonowanie i potrzeby instytucji artystycznych w Polsce. Wprowadzenie do bieżącej problematyki*. Materiał przygotowany dla Komisji Kultury i Środków Przekazu Sejmu RP, MkiS, Warszawa, sierpień 1995, s. 14 [w:] tenże, *Przemiany organizacyjne teatru w Polsce w latach 1989-2009*, Warszawa 2009, s.24.

⁶Paweł Płoski, *Przemiany organizacyjne teatru...*, s.27.

Warto również zwrócić uwagę na fakt wyodrębnienia na mocy nowelizacji ustawy z 1996 roku z instytucji państwowych instytucje szczególnie istotne dla rozwoju kultury. Nadano im miano *narodowe* i otrzymują one bezpośrednio dotacje z Ministerstwa. Dotacje dla teatrów narodowych są najwyższe, pozwalają na stabilizację i pewną wolność w działaniu i przygotowywaniu kolejnych spektakli, umożliwiają też pewien rozmach realizowanych projektów. Pozostałym instytucjom podległym wojewodom pozostawiono określenie *państwowe*.

1.2.2. Teatry niepubliczne

Teatry niepubliczne mogą prowadzić osoby prawne jako działalność artystyczną w dziedzinie teatru, ale na podstawie ustawy innej niż ta, która mówi o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej. Teatry niepubliczne mogą być więc zorganizowane jako organizacje pozarządowe – stowarzyszenia lub fundacje (non-profit), lub jako przedsiębiorstwa (for-profit) powołane do życia na zasadach określonych w ustawie o prowadzeniu działalności gospodarczej z dnia 23 grudnia 1988 roku. Organizacje pozarządowe cały swój dochód przekazują na cele kulturalne, określone w statusie. Teatry-przedsiębiorstwa generują zyski tak, jak ma to miejsce w każdej innej działalności gospodarczej.

Ustawa o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej daje możliwości ubiegania się o wsparcie finansowe z budżetu państwa przedsięwzięciom prywatnym, a nie tylko instytucjom publicznym. Odpowiednie przepisy regulują także możliwość przekazywania przez organy państwowe realizacji projektów z zakresu kultury organizacjom pozarządowym i sektorom prywatnym (z tym ostatnim w ramach partnerstwa). Po reformie w 1989 roku wspierano teatry niezależne za pomocą przyznania im dotacji celowych, dodatkowe środki finansowe otrzymały wtedy teatry, które odnosiły międzynarodowy sukces – Wierszalin i 3/4 Zusno. Po roku 2000 wprowadzono programy, które miały wykorzystać część wpływów z dopłat do stawek w grach liczbowych na działalność kulturalną. Inną formą wsparcia teatrów niepublicznych są konkursy organizowane przez władze lokalne – samorządy. Teatrom mogą zostać przyznane granty stabilizujące lub granty na konkretny projekt. Państwo

wspiera i promuje twórczość, edukację kulturalną i różnorodne inicjatywy artystyczne – sprawuje więc swoisty mecenat nad działalnością artystyczną. Zespoły i grupy teatralne, które są szczególnie ważne dla rozwoju kultury, które zdobywają uznanie i w kraju i za granicą, mogą liczyć na wsparcie ze strony Ministerstwa. Teatry nieinstytucjonalne mogą również korzystać z programu Unii Europejskiej Kultura 2000 (polskie teatry mogły brać udział w tym projekcie jeszcze przed przyjęciem Polski do UE; odbyło się około 80 projektów, w których Polska brała udział jako partner, współorganizator lub lider projektu) i Kultura 2007-2013⁷.

Doraźne wsparcie, szczególnie dla ważnych artystycznie i społecznie teatrów niepublicznych poprzez przyznanie im grantów i dotacji, często kończy się przekształceniem ich w instytucje publiczne. Dzisiaj takie przejęcie opieki ze strony państwa nad teatrem ma pozytywne zamiary (i przez to skutki), nie powinno kojarzyć się z upaństwowieniem teatrów w czasach PRL-u, gdzie cel takiego działania był powszechnie znany i nad wyraz oczywisty. Dziś przykładem takiego pozytywnego działania władz lokalnych na rzecz teatrów niepublicznych było na przykład przekształcenie krakowskiej Łaźni Nowej, Teatru K.T.O. czy Wierszalina w teatr miejski.

1.2.2.1. Teatry for-profit

Po upadku komunizmu pierwsze teatry prywatne zakładano w formie spółek z ograniczoną odpowiedzialnością. Przykładem może być Studio Buffo, które zostało założone w 1992 roku przez Janusza Stokłosę (kompozytora) i Janusza Józefowicza (reżysera i choreografa). Teatr ten nie korzysta z żadnych subwencji i dotacji publicznych, a od momentu jego założenia zagrano ponad 2700 spektakli i koncertów z prawie milionową widownią. Innym przykładem teatru, który zorganizował się jako spółka z o.o. jest Wierszalin założony w 1991 roku przez reżysera Piotra Tomaszuka i Tadeusza Słobodzianka oraz Teatr 3/4 Zusno, który powstał w 1992 roku (założyciel Krzysztof Rau). W późniejszym okresie tylko nieliczni wśród założycieli nowych teatrów decydowali się na zakładanie ich w formie spółek z ograniczoną odpowiedzialnością lub jako jednoosobowe działalności gospodarcze. Jeśli takie

⁷Ibidem, s. 34-36.

sytuacje się zdarzały, w większości przypadków były to „teatry”, które wystawiały przedstawienia w szkołach, przedszkolach czy na festynach. Dzisiaj sytuacja jest podobna, bardziej popularną formą otwierania teatrów prywatnych są stowarzyszenia i fundacje. Wynika to między innymi z faktu braku możliwości ubiegania się o wsparcie od samorządów – organizacje pozarządowe mają większą możliwość zdobywania dodatkowego wsparcia.

Ostatnio w naszym kraju odnotowano jednak wzrost zainteresowania i popularności teatrów prywatnych, jak choćby w samej Warszawie gdzie pojawiło się aż siedem nowych prywatnych inicjatyw. Dla przykładu można wymienić: Teatr Polonia Krystyny Jandy (2005), Teatr Capitol Anny Gornostaj (2008), Teatr Och ponownie Krystyny Jandy tym razem wraz z córką Marią Seweryn (2009), Teatr IMKA Tomasza Karolaka (2010) czy Teatr 6. Piętro Michała Żebrowskiego i Eugeniusza Korina (2010). Jednak w naszym kraju prywatne inicjatywy też mają swoje problemy. Powstały bowiem teatry dotowane przez państwo, które grają podobny repertuar do tego w teatrach komercyjnych – farsy, musicale, komedie. Na zachodzie Europy spektakle o takiej tematyce i estetyce wystawiane są przez prywatnych przedsiębiorców dla zysku, a w Polsce powstała w ten sposób *swoista hybryda publicznej sceny z komercyjnym przedsiębiorstwem niemająca precedensu w żadnej dziedzinie kultury*⁸ – zauważa Roman Pawłowski w swoim felietonie „Teatr mój widzę prywatny”. Przykładami takich hybryd mogą być warszawskie Teatry Komedia i Kwadrat, które dostają wielkie pieniądze na utrzymanie i działalność artystyczną. Jak uważa Janusz Stokłosa *konkurencja sama w sobie jest dobra, ale jeśli inni gracze na rynku dostają gigantyczne dotacje, staje się nieuczciwa*⁹.

Ciekawy temat porusza Joanna Derkaczew, która zauważa zmiany w myśleniu o polskim teatrze komercyjnym. Dziś jawnie mówi się już o zakładaniu prywatnych przedsiębiorstw, które mają przynosić duże zyski. Teatry komercyjne muszą zatem wytwarzać taki produkt, na który będzie popyt.

Inne nowo powstające teatry prywatne także będą już innymi twórcami niż prywatne (zwane raczej niezależnymi) offy. Tamte tworzyły spektakle na korbkę i sznurek, artystom nie schodziły z ust słowa: „przełamywanie schematów”, „trudne pytania”,

⁸Roman Pawłowski, *Teatr mój widzę prywatny*, „Gazeta Wyborcza” z dn. 16 marca 2005 roku [na:] <http://www.ochteatr.com.pl/teatr/prasa-o-nas/256>

⁹Ibidem.

„wolność artystyczna”. Nowe chcą przede wszystkim zadbać o wygodę i przyjemność publiczności. Emilian Kamiński zapowiada połączenie swojego Teatru Kamienica z restauracją. Michał Żebrowski o planowanej na Pradze scenie mówi bez zażenowania: komercyjna. Postęp cywilizacyjny, poszerzenie rynku i wzrost przedsiębiorczości (nawet wśród artystów!) muszą nieść ze sobą przyzwolenie na komercję, nawet na szmirę. Skoro są na nią klienci? Zmieniają się także obyczaje i typ „prywatnego” widza. Powrócił kult bufetu, który dziś nie jest już tylko ładą z „setką” i wuzetką, ale także luksusowym lokalem¹⁰.

1.2.2.2. Teatry non-profit

Teatry niezależne funkcjonujące jako stowarzyszenia i fundacje są z reguły niewielkimi zespołami, które posiadają małą scenę, wystawiają spektakle w wynajętych od innych instytucji miejscach lub gościnnie na scenach innych teatrów. Sytuacja finansowa teatrów niezależnych non-profit jest trudna, co jakiś czas w środowisku teatralnym słyszy się o problemach z pozyskaniem środków nie tylko na konkretny projekt, ale na dalszą działalność artystyczną w ogóle. W roku 2010 głośnym echem w mediach lokalnych i środowisku artystycznym odbiła się akcja krakowskiego Teatru Nowego, który chcąc zwrócić uwagę na dramatyczną sytuację finansową, zorganizował swój własny pogrzeb. To wydarzenie pokazało, jak młody, niezależny teatr, który zyskuje międzynarodową sławę, z dnia na dzień może przestać funkcjonować ze względu na brak funduszy. Na Zachodzie sytuacja teatrów niezależnych jest nieco lepsza, teatry mogą ubiegać się nawet o całoroczne dotacje, a najciekawsze teatry mogą otrzymywać wsparcie programowe nawet na cztery lata (przykładem takiej polityki jest Berlin)¹¹.

Z założenia teatry niezależne nie mają służyć celom zarobkowym, jednak dzisiaj część takich teatrów jest źródłem utrzymania ich założycieli. Wynika to z faktu zaangażowania i poświęcenia większości czasu na zdobywanie środków, prowadzenie teatru oraz realizowanie projektów. Bardzo często zdarza się, że założyciele takich niezależnych instytucji angażują się także w różnorodne inicjatywy okołoteatralne

¹⁰Joanna Derkaczew, *Początek ery teatrów prywatnych* [na:] http://www.kongreskultury.pl/title,Poczatek_ery_teatrow_prywatnych_-_Joanna_Derkaczew,pid,23,oid,21,cid,50.html

¹¹Paweł Płoski, *Przemiany organizacyjne teatru...*, s. 58.

i edukacyjne, również międzynarodowe.

Zespoły teatrów non-profit w większości są niewielkie, często nieprzekraczające kilkanaście osób, których łączą nie tylko względy zawodowe, ale również przyjacielskie. Niejednokrotnie zapraszani do udziału w danym projekcie są inni artyści, równie popularna jest współpraca między niezależnymi teatrami, które wzajemnie się wspierają i promują. Przykładem takiego współdziałania może być krakowskie Stowarzyszenie Teatrów Nieinstytucjonalnych SteN.

Teatr *alternatywny, offowy, pozarządowy, niezależny, prywatny, eksperymentalny, awangardowy* – jakim mianem należałoby określić dzisiaj wszystkie zjawiska i grupy, które istnieją obok instytucjonalnego nurtu życia teatralnego? Czy można przyporządkować je do jednej kategorii albo stworzyć dla nich osobną definicję słownikową? O ile łatwo jest wskazać teatry, które możemy nazwać mianem *instytucjonalne* i *komercyjne*, o tyle trudniej jest z całą resztą organizacji i stowarzyszeń teatralnych. Swoją różnorodnością, bogactwem działań, celów i środków, różnaitością repertuarową i programową oraz zainteresowaniem różnych kręgów odbiorców, nie pozwalają na określenie ich jedną, konkretną nazwą.

Rozdział 2

Problemy z terminologią

2.1. Teatr niezależny

Niezależność teatrów nieinstytucjonalnych objawia się na kilku płaszczyznach. Najbardziej podstawowa i oczywista jest niezależność organizacyjna i finansowa, o której możemy przeczytać we wcześniejszym rozdziale. Niezależność przejawia się również na płaszczyźnie obyczajowej i światopoglądowej, chociaż polski teatr dopiero wkracza w mówienie i pokazywanie na scenie tematów trudnych. Gołaczyńska pisze, że podczas gdy na Zachodzie ważne miejsce w teatrze zajmuje temat mniejszości seksualnych, popularne są działania na fali „poprawności politycznej”, czy nurt feministyczny, w Polsce problemów takich się nie porusza, może z wyjątkiem nieśmiałyh głosów feministycznych¹². Teatry nieinstytucjonalne są również niezależne pod względem programowym – same decydują o doborze repertuaru, ilości wystawianych spektakli, miejscu, cenie biletów.

Jednak podejmując ten temat nie sposób pominąć pewnej kluczowej kwestii – czy w dzisiejszej polskiej rzeczywistości artystycznej istnieje możliwość całkowitej niezależności? Problem finansowy, który dotyka większość prywatnych i autorskich inicjatyw, często ogranicza założoną z góry niezależność. Bardzo często słyszymy bowiem o artystach, którzy pozyskują środki finansowe z przeróżnych instytucji – zaczynając od grantów, konkursów i projektów miejskich, przez wojewódzkie i państwowe, kończąc na unijnych dotacjach i programach wspomagających rozwój kultury w danym regionie. Aby móc ubiegać się o dodatkowe środki z wyżej wymienionych instytucji, trzeba spełnić z góry wyznaczone kryteria i założenia, jak choćby zmieścić się w narzuconej tematyce. Na szczęście zazwyczaj są to na tyle szerokie hasła, że pisząc wnioski o przyznanie środków finansowych, reżyserzy, prezesi czy managerowie teatru, wykazując się czasem nie lada elastycznością, są w stanie

¹²Magdalena Gołaczyńska, *Mozaika współczesności. Teatr alternatywny w Polsce po roku 1989*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001, s. 18.

dopasować pomysły i założenia artystyczne teatru do wymaganych kryteriów. Gdy otrzymają już środki, muszą wypełnić deklaracje zawarte we wnioskach podczas procesu konkursowego (ramy scenariusza, ilość twórców spektaklu, założenia, udokumentowanie każdej wydanej złotówki), a wraz z finalizacją projektu napisać raport i odesłać go do stosownej instytucji. Zadanie wydaje się karkołomne, jednak większość inicjatyw non-profit zмага się z takim rodzajem biurokracji na co dzień.

Czasem wydaje się, że artyści, którzy pracują w teatrze instytucjonalnym mają większą wolność w działaniu niż zdeklarowani twórcy niezależni. Warunki zarówno finansowe, czasowe, jak i wyposażenie teatru pozwalają na przeprowadzanie eksperymentów teatralnych, wypróbowywanie i testowania swoich pomysłów na szerszą skalę niż mogą to czynić artyści niezależni. Zastanawiające jest jednak to, co na łamach „Teatru” w swoim tekście „Alternatywy cztery” Paweł Płoski napisał przywołując Przemysław Wojcieszka (który mówić miał do swoich kolegów – reżyserów filmowych):

Jak wam nie dają pieniędzy na film, zróbcie go w teatrze. Tam macie komfort, o jakim się nie śni ludziom na Zachodzie. Pracuje się za magistrackie pieniądze, jak się nie uda w niespecjalnie kompromitujący sposób, to głowy nikomu nie urwą. Krytycy z opiniotwórczych gazet domagają się jeszcze bardziej awangardowych i postawionych na głowie spektakli. Tylko jak ktoś zrobi komercyjny spektakl, jest wyśmiewani¹³.

Autor tego artykułu zauważa więc bardzo ciekawą rzecz w polskim teatrze: *bycie „alternatywnym” jest więc marketingowo atrakcyjniejsze od bycia w grzecznym mainstreamie*¹⁴, co może wskazywać na to, że twórcy teatralni celowo starają się być alternatywni – im dziwniej, tym lepiej. Warto w tym miejscu zadać sobie pytanie, jakie miejsce w rzeczywistości zajmuje sztuka – czym jest i czym być powinna.

¹³Paweł Płoski, *Alternatywy cztery*, „Teatr” 2008, nr 3, s. 53-57.

¹⁴Ibidem.

2.2. Teatr alternatywny

Czy istnieje dziś teatr alternatywny? Jeśli tak, to czym on jest? Czy jest kontynuacją *otwartego, niezależnego, studenckiego* teatru, który zabierał aktywny głos sprzeciwu w sprawach politycznych, cywilizacyjnych i ogólnoludzkich? Czy jest alternatywny w stosunku do innego poziomu – estetycznego, formalnego? A może w dzisiejszych czasach nie potrafimy już odróżnić co jest, a co nie jest alternatywne? Czy zgodzilibyśmy się ze stwierdzeniem Tadeusza Kornasia, że *pojęcie teatru alternatywnego znaczy dziś wszystko i nic i że nie ma wyznaczonych granic i jasnych kryteriów, wobec czego jest to alternatywa*¹⁵?

W dzisiejszych czasach słowo alternatywny używane jest nad wyraz często: słyszymy bowiem o alternatywnej medycynie, jedzeniu, stylu życia, muzyce. Co znaczy właściwie to słowo? Myślę, że warto przytoczyć definicję słownikową tego pojęcia:

Alternatywny – 1. wybierany lub wybrany z dwóch (nie trzech) przeciwstawnych rzeczy, dopuszczający możliwość wyboru jednego z dwóch wariantów: znaleźć alternatywne wyjście z jakiejś sytuacji 2. o dwóch rzeczach wzajemnie się wykluczających 3. w odniesieniu do stylu życia, modelu kultury, sztuki itp. niekonwencjonalny, odbiegający od norm większości społeczeństwa, mniej zinstytucjonalizowany, często będący w harmonii z naturą¹⁶.

O ile potoczne użycie tego pojęcia jest częstokroć niepoprawne, o tyle mówienie dziś w ten sposób o zjawiskach artystycznych może być uzasadnione. Jeśli natomiast słyszymy o alternatywnym teatrze, warto zdefiniować czym był i czym jest. W „Słowniku Teatru” Dariusz Kosiński wskazuje historyczny kontekst pojawienia się tego określenia – nazywano tak działalność zespołów teatralnych i artystów w latach 60. XX wieku. Ludzie, którzy tworzyli te zespoły kontestowali zastane i dominujące instytucje oraz formy życia teatralnego proponując przy tym odmienną estetykę, metody pracy, relację między sceną a widownią oraz organizację zespołu¹⁷.

Sięgnijmy zatem jeszcze głębiej do historii. Teatr studencki zrodził się

¹⁵ Tadeusz Kornaś, *Między antropologią a polityką. Dwie linie polskiego teatru alternatywnego*. Materiał udostępniony dzięki uprzejmości Tadeusza Kornasia.

¹⁶ *Słownik współczesnego języka polskiego*, red. naukowy prof. dr hab. Bogusław Dunaj, Wydawnictwo WILGA, Warszawa 1999, hasło: *alternatywny*.

¹⁷ Dariusz Kosiński, *Teatr alternatywny* [w:], tegoż, *Słownik Teatru*, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2006, s. 163.

w połowie lat pięćdziesiątych – studenci wykorzystali lukę między śmiercią Stalina i chwilową odwilżą, a obostrzeniami i prawami, jakie miały zostać wprowadzone zaraz potem. Zaczęli tworzyć swoisty teatr satyry i kabaretu, teatr poezji, obrazów i metafory. Niewątpliwy wpływ na kształt tego nurtu i estetykę spektakli miała tradycja kontrkultury oraz kultura alternatywna, która z kolei wyrosła z doświadczeń społecznych ruchów kontestujących. Niespodziewana eksplozja artystyczna tego ruchu nastąpiła w 1970 roku (pamiętajmy o krwawych zamieszkach na Wybrzeżu) – w spektaklach szeroko komentowano i oddawano sytuację społeczną. Odbyły się wówczas premiery takich spektakli, jak „Spadanie” Teatru STU, „Koła czy tryptyku” Teatru 77, „Jednym Tchem” Teatru Ósmego Dnia, które dziś uznawane są za legendarne. Od tego roku można było zauważyć zaangażowanie polityczne teatru studenckiego, który odzwierciedlając sytuację i nastroje społeczne stawał się swoistym głosem tego, co chciało powiedzieć społeczeństwo, a głośno wypowiedzieć nie mogło. Teatr studencki zaczął być utożsamiany z teatrem politycznym, zaangażowanym, zabierającym głos w najważniejszych sprawach. Przywołajmy zapisy z przynajmniej dwóch przedstawień, które odbyły się na początku lat siedemdziesiątych, aby choć w małym stopniu przybliżyć nastrój tamtego czasu:

1971

„Teatr Ósmego Dnia”, Poznań, spektakl według tekstów Stanisława Barańczaka w inscenizacji Lecha Raczaka pt. *Jednym tchem*.

Teatralna manifestacja siły poezji. Wołanie o prawdę własnego głosu, nawet jeśli jest pijany, chropawy, kaleki. Wołanie nie o wolność, lecz do wolności. Wreszcie sarkazm. Aktorzy nie wychodzą do oklasków. Nie ma po co. *Va te faire encouler*¹⁸.

i kolejny:

1971

„Teatr Stu”, Kraków, spektakl oparty na wszystkich wielkich poetach polskich i prozie Tadeusza Konwickiego (*Sennik polski* – ówczesny bestseller) w inscenizacji Krzysztofa Jasińskiego.

¹⁸Włodzimierz Szturc, *Alternatywa - ale jaka?* [w:] *Koniec teatru alternatywnego?* Materiały z sesji naukowej pod red. Daniela Kalinowskiego, Katedra Filologii Polskiej WSP w Słupsku, Słupsk 1998, s. 102.

Sny: Czterdzieści i cztery. Konrad. Chrystus. Quidam. Waclaw. Jerzy. Paweł. Ordon. Za sny – odznaczenia. Kabotyni. Melancholicy. Kapłani Wolnej i Niepodległej. Same Wysokie Hasła. *Smutno mi Boże. Sen o szpadzie.* Statystyczny PRL-u mieszkaniac. Blok. Cały Naród Recytuje Poezję Wieszczą. To wszystko parodiuje Gombrowicz. Ma nas w gębie. Neuroza. Lęk i potrzeba mitu. Frustracja pokolenia, które chce mówić, a nie może inaczej niż poezją. Pierwsza udana replika Wyzwolenia Wyspiańskiego w PRL-u¹⁹.

Środowisko alternatywnego teatru miało dość jednolite poglądy – nie zgadzało się na zakłamaną rzeczywistość, przeciwstawiało się opresji, zarówno społecznej jak i politycznej, buntowało się z powodu braku swobód demokratycznych. W wielu spektaklach można było zaobserwować powtarzające się sytuacje sceniczne: bohater był przedmiotem „zabiegów wychowawczych” – indoktrynacji i ogłupiającej tresury, był także pod ciągłą presją fizycznej lub psychicznej przemocy – wolność była zagrożona na każdym kroku. Widoczny był nieustanny rozdzźwięk między słowem, myślą i czynem, a także sytuacja porażki w realizacji kontaktów najbardziej osobistych oraz „niemożność” realizacji własnych koncepcji życia (prywatnych, społecznych). Jednocześnie w tych spektaklach fałszywość obrazów świata proponowanego przez ideologię była demaskowana, puste hasła, pozorne życie społeczeństwa było obnażane. Stosowano różne estetyki, próbowano zabrać głos w sprawie wolności za pomocą rozmaitych środków scenicznych – kolażu tekstów, narracji bezsłownej, języka plastycznego czy metafory²⁰.

Gołaczyńska pisze, że samo pojęcie *alternatywny* na grunt polski przeniosła prawdopodobnie Aldona Jawłowska mówiąc o nowych formach aktywności twórczej (również w teatrze), które realizowały idee kultury alternatywnej, ale nigdy nie używała tego określenia wprost do działań teatralnych dziejących się w tamtym okresie²¹. Dzisiaj określenia *teatr alternatywny* i *teatr studencki* używamy wymiennie obok takich pojęć, jak: *teatr otwarty*, *teatr młodej inteligencji*, *teatr młody*. Gołaczyńska wskazuje jednak, że termin *teatr studencki* jest niefortunny – nie tworzyli go tylko studenci, nie jest on również teatrem środowiskowym, wręcz przeciwnie – ze środowiska studenckiego był często wykorzeniany. Potem sformułowanie to coraz bardziej się popularyzowało

¹⁹Ibidem.

²⁰Aldona Jawłowska, *Więcej niż teatr*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1988, s. 115.

²¹Magdalena Gołaczyńska, *Mozaika współczesności. Teatr alternatywny w Polsce po roku 1989*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001, s. 26.

i przyrosło do zjawiska jako najściślej odpowiadające charakterowi tego ruchu i przez długi czas było zarezerwowane tylko dla niego.

Do kluczowych zespołów teatralnych, które powstały z tego środowiska należy zaliczyć między innymi Teatr Ósmego Dnia, Akademię Ruchu, Provisorium, Scenę Plastyczną KUL oraz Teatr Kana i Teatr Biuro Podróży. Polityczna granica między tym, co oficjalne, a tym, co alternatywne wraz z Okrągłym Stołem przeszła do historii. Po roku 1989 ruch ten przestał istnieć, chociaż niektóre z zespołów działają do dnia dzisiejszego. Alternatywa w tamtym okresie była przeciwko oficjalnej kulturze, sprzeciwiała się cenzurze oraz uznanym za obowiązujące prawom i prawdom. Była wrogiem ideologicznej definicji wolności. Sytuacja była prosta – istniał podział *białe-czarne*.

Tadeusz Kornaś w materiale dla Instytutu Teatralnego „Między antropologią a polityką. Dwie linie polskiego teatru alternatywnego” wskazuje różne drogi, którymi zrodziła i rozwijała się alternatywa w Polsce. Jedną z nich był właśnie teatr studencki, młody, otwarty. Drugą – droga antropologiczna, do której zaliczył i Grotowskiego i Staniewskiego wraz z grupami, które wyrosły na doświadczeniach i kontaktach z tymi wielkimi twórcami.

Jedną z postaci, którą Kornaś wpisał do antropologicznego nurtu teatru alternatywnego, jest Włodzimierz Staniewski. Był on uczniem Grotowskiego, jednak dość szybko obrał własną drogę działania i poszedł w inną stronę poszukiwań teatralnych. Chciał tworzyć spektakle – gotowe, wymierne, skończone, a nie tkwić tylko w parateatralnych działaniach, prowadzonych pod egidą Grotowskiego.

Ośrodek Praktyk teatralnych „Gardzienice” stworzony przez Staniewskiego, miał za zadanie poszukiwać naturalnego środowiska teatru. Dlatego też Ośrodek powstał w małej wsi pod Lublinem, gdzie wciąż można było spotkać żywe elementy kultury tradycyjnej, które pomóc miały w odkryciu na nowo pierwotnego środowiska teatru. Główną formą funkcjonowania Ośrodka były tzw. Wyprawy, podczas których szukano i zbierano materiały do kolejnych projektów teatralnych i jednocześnie pokazywano mieszkańcom to, co już udało się stworzyć (nad spektaklami pracowano nawet kilka lat). Najważniejszym momentem Wyprawy było spotkanie z ludźmi, tzw. Zgromadzenia Wieczorne, podczas których dochodziło do wzajemnego spotkania się w śpiewie, opowiadaniach, ruchu tanecznym i rozmowach.

Same spektakle „Gardzienic” charakteryzowały się wielkim dynamizmem, w głównej mierze oparte były na pieśniach. Ważna była praca aktorów, poszukiwania

równowagi, wspólnego języka, gestów i ruchów. Wspólnotowość podczas prób i przygotowań, wzajemne dogrywanie siebie do całości bez uszczerbku na własnej indywidualności i niepowtarzalności, przekładały się później na prezentowane spektakle. Bohaterem zawsze była ciżba. Gdy jeden aktor ze swoją kwestią wychodził z tego specyficznego tłumu, zaraz potem był z powrotem wciągany i na nowo się w niej zagłębiał. Oddawało to również sposób patrzenia na świat Staniewskiego, w którym wyraźnie widać było, że każdy człowiek jest tylko częścią jednej, większej całości i nikt nie istnieje bez wspólnoty.

Staniewski pracując nad kolejnymi spektaklami wkraczał w odmienne kręgi kulturowe – pogański („Spektakl Wieczorny” 1977, „Gusła” 1981), prawosławny („Żywot protopopa Awwakuma” 1981), arturiański z kręgu mitów o poszukiwaniu świętego Graala i historii o Tristanie i Izoldzie („Carmina Burana” 1987), czy w końcu grecki z czasów antycznych („Metamorfozy” 1997).

Ta wyprawa w głąb antycznej Grecji wiązała się z porzuceniem Wypraw terenowych i próbą dotarcia i zgłębienia tajemnicy misteriów antycznych. Zaczęto wykorzystywać antyczne materiały, próbowano zrekonstruować greckie pieśni, odtworzyć ruchy z malowideł na wazach i z posągów tak, aby jak najgłębiej wejść w formę misteriów sprzed wieków. Te poszukiwania i praca nad antycznymi pozostałościami zaowocowała spektaklem „Metamorfozy”, w którym możemy poczuć i przeżyć przynajmniej element z tego, co mogło dziać się w starożytnej Grecji podczas misteriów, gdzie śpiew, wino, wspólnota, święto i dionizyjskość spotykały się w jednym miejscu.

Do tej antropologicznej linii zaliczymy również zespoły i grupy, które utworzyli współpracownicy, uczniowie i ludzie zafascynowani pracą Grotowskiego i Staniewskiego. Wśród nich można wymienić na przykład: Teatr Pieśń Kozła i Chorea założone przez byłych aktorów Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice”, Teatr Wiejski „Węgajty”, który powstał jako skutek inspiracji Grotowskim i Staniewskim, Schola Teatru Wiejskiego Węgajty – jego założyciel przeszedł drogę od „Gardzienic”, przez Teatr Węgajty do własnej metody pracy nad średniowiecznymi chorałami, a w konsekwencji do rekonstrukcji średniowiecznych widowisk. Kolejnym zespołem jest Fundacja Muzyki Kresów – jego założyciel Jan Bernard brał udział w pracach w Teatrze Laboratorium, w późniejszym czasie był aktorem „Gardzienic” oraz Ośrodek „Pogranicze – sztuk, kultur, narodów”, który narodził się z ducha gardzienickich Wypraw dzięki Krzysztofowi Czyżewskiemu. Takich zespołów, które zainspirowane

metodami pracy zarówno Grotowskiego, jak i Staniewskiego, tym metafizycznym aspektem teatru, jest niewątpliwie dużo więcej i próba opisania ich byłaby materiałem na kolejną pracę.

Teatry i twórców teatralnych, których za Kornasiem zaliczyłam do antropologicznego nurtu różnią się od siebie, ale jednocześnie wychodząc dążą do jednego rdzenia – najważniejsze były dla nich poszukiwania źródeł teatru lub jego istoty. Człowiek w spektaklach umieszczany był w szerszej perspektywie, podkreślano wspólnotowość, odwołania do pierwotności i natury, do tego, co w istocie ludzkiej najgłębsze. Związki i odwołania sakralne występowały w przedstawieniach bardzo często. Praca w zespole nad kolejnym pomysłem często stawała się sposobem na życie, sposobem przeżywania świata i drogą do samorozwoju oraz kontemplacji. Ważna była również pierwotność, która istnieje w człowieku, naturalny stan człowieka, który najpełniej odnajduje się w społeczeństwie nieskażonym cywilizacją i materializmem. Dlatego wszystkie te grupy sytuowały swoje działania na obszarach wiejskich, pierwotnych czy nawet zupełnie odosobnionych. Niezwykłą rolę spełniała w tej twórczej drodze pieśń, która z jednej strony stawała się wyrazem niezwykłych umiejętności aktorskich, z drugiej – wskazywała kierunek poszukiwań: stała się pomostem, drogą między teraźniejszością a przeszłością, ale również siłą, dzięki której mogła zawiązać się specyficzna wspólnota oparta na przedziwnej duchowości.

Śledząc historię teatru alternatywnego w Polsce, drogi, z których się zrodziła i cechy, którymi się wyróżniała, uzasadnione wydaje się stawianie pytania, czym jest teatr alternatywny dzisiaj. Rok 1989 definitywnie kończył pewien etap, w którym alternatywa polityczna, światopoglądowa i estetyczna zrodziła się naturalnie wobec modelu socrealistycznego.

Gołaczyńska pisze, że teatr alternatywny dziś nie jest tylko i wyłącznie miejscem, gdzie pracuje się nad spektaklem. To grupy i zespoły, które organizują festiwale, współpracują z innymi grupami alternatywnymi, organizują spotkania z artystami, prowadzą działalność impresaryjną, warsztaty teatralne, edukują dzieci i młodzież, prowadzą warsztaty terapeutyczne²². Jeśli przyjęlibyśmy tę cechę jako charakterystyczną dla współczesnych teatrów alternatywnych, to szybko zauważymy, że teatry instytucjonalne organizują podobne akcje, choć na pewno zdecydowanie nie w takim stopniu, co zespoły niezależne. Działalność okołoteatralna jest więc

²²Magdalena Gołaczyńska, op. cit., s. 152.

przestrzenią, w której większą aktywnością wykazują się teatry z kręgu nieinstytucjonalnych, lecz nie jest to cecha tylko i wyłącznie charakteryzująca teatry alternatywne. Podobnie moglibyśmy napisać o pracy reżysera z zespołem i swoistej atmosferze (czasem wręcz rodzinnej), która panuje podczas prac nad projektami, o doborze repertuaru czy miejscach, w których wystawiane są spektakle. Jednak wszystkie wyżej wymienione cechy możemy spotkać w różnorodnych teatrach, niekoniecznie tych, o których powiedzielibyśmy, że działają w nurcie alternatywnym.

Oddajmy zatem głos Pavisowi, który określa teatr alternatywny jako:

działalność artystyczną zespołów teatralnych istniejących obok czy poza instytucjonalnym teatrem publicznym, subwencjonowanym czy komercyjnym. Niezależność ekonomiczna i skromność środków zmusza teatr alternatywny do poszukiwania nowych form wyrazu teatralnego i wypracowania własnego, oryginalnego programu artystycznego²³.

Twórców alternatywnych nazwałabym zatem również wszystkich tych, którzy na nowo próbują odkryć znaczenie teatru szukając nowych środków teatralnych. Alternatywni twórcy dla mnie to ci, którzy w poszukiwaniu nowych form idą w nieznaną, nie poprzestają na tym, co powszechnie stosowane i sprawdzone. Tak, jak Grotowski podważał i porzucał wszystkie dotychczasowe swoje osiągnięcia, tak jak Staniewski, który ruszył w poszukiwania swojej drogi, tak i wcześniejsi reformatorzy teatru najpierw porzucali to, co zastali, kwestionowali „obowiązujące” środki sceniczne i szli własną drogą. Wydaje się, że Zdzisław Górski z Teatru Ósmego Dnia trafnie podsumował co daje tego typu działanie:

To głównie dzięki teatrowi alternatywnemu teatr żyje, nadąza, łapie kontakt. To tutaj możliwe jest poszukiwanie. Tu możliwy jest eksperyment. (...) W teatrze alternatywnym może zebrać się grono ludzi z pasją, którzy chcą całą swoją energię poświęcić przedsięwzięciu, chcą ryzykować²⁴.

²³ Patrice Pavis, *Teatr alternatywny* [w:] tegoż, *Słownik terminów teatralnych*, przełożył, opracował i uzupełnieniami opatrzył Sławomir Świontek, wyd. pierwsze, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1998, s. 509.

²⁴ Zdzisław Górski, *Refleksje* [w:] *Koniec teatru alternatywnego?*, op.cit., s. 142.

Z drugiej strony słyszymy głos Włodzimierza Szturca, który mówi:

Współczesna alternatywa jest po prostu ruchem pojedynczym. Każdy człowiek jest obecnie alternatywą dla świata, który się dzieje dokoła. Zniknęły więc teatry studenckie, piwniczne, teraz wszystko staje się instytucją. Jednostka przeciwko czemu ma stanąć? (...) Przeciwno czemu ma stanąć obecna alternatywa, skoro wszystko jest alternatywne? (...) Alternatywa może mówić dziś albo pojedynczym głosem, idąc właściwie drogą Grotowskiego (...), albo poszukiwać natchnień w orienście lub w twórczości lokalnej, w artyzmie „małych Ojczyzn”²⁵.

2.3. Teatr offowy

Mówiąc o teatrach działających obok instytucjonalnego nurtu teatralnego stosuje się również określenie *off* (*teatr offowy*), które zostało spopularyzowane przez krytyków na początku lat dziewięćdziesiątych. Jest to pojęcie zapożyczone z języka angielskiego i oznacza dosłownie: *niedaleko, w pewnej odległości, przyboczny, wyłączony, nieobecny, wolny, odwołany, z bonifikatą*²⁶.

W Stanach Zjednoczonych funkcjonuje pojęcie *off-Broadway*, które oznacza *nowojorskie teatry niekomercyjne o ambitnym repertuarze*²⁷ – znajdują się one w pobliżu jednej z głównych ulic Nowego Jorku będącej centrum amerykańskiego życia teatralnego²⁸. Ogólne pojęcie *off* obejmuje bardzo szeroki nurt – sceny zawodowe, niezawodowe, komercyjne, niekomercyjne, prywatne, uniwersyteckie oraz różnorodne formy teatralne, nie tylko te tradycyjne. Zawsze związane są z niskobudżetowymi spektaklami, niewielką sceną w małej sali, kawiarni czy pubie. Bilety są dużo tańsze od tych, które upoważniają do wstępu do teatru tradycyjnego, często oznaczają nienumerowane miejsca, bez gwarancji wygody i komfortu²⁹. Należy zauważyć, że termin ten stosuje się w Stanach Zjednoczonych, ale na opisanie tego samego nurtu

²⁵Włodzimierz Szurc, *Alternatywa, ale jaka?*, op.cit., s. 106 – 107.

²⁶*Słownik angielsko-polski z indeksem polsko-angielskim*, pod red. Janet Phillips, Oxford University Press, 1997, hasło: *off*.

²⁷*Słownik wyrazów obcych*, red. tomu: Elżbieta Sobol, PWN, Warszawa 1997, hasło: *Off-Broadway*.

²⁸*Ibidem*, hasło: *Broadway*.

²⁹Magdalena Gołaczyńska, op. cit., s. 22.

w Wielkiej Brytanii używa się odmiennego pojęcia: *fringe* (dosłownie: *skraj, brzeg, peryferia, margines*)³⁰. Pojęcie *teatr offowy* ma dużo szersze znaczenie niż pojęcie *teatr alternatywny* i należy być bardzo ostrożnym w jego używaniu.

Elżbieta Kalemba-Kasprzak pisze, że po roku 1989 alternatywa w Polsce zaczęła pełnić funkcję *teatru offowego*³¹. Zmieniła się treść i znaczenie spektakli – po upadku komunizmu teatry były wolne od obciążeń politycznych, zmieniła się również widownia, która już od tamtego momentu nie przychodziła do teatru jak do bastionu wolności, w którym można usłyszeć antyideologiczne przesłania i przez chwilę, w małej, dusznej sali, poczuć się wolnym w zniewolonym kraju. Odtąd teatr nie musi stawiać naprzeciw rzeczywistości ideologicznej, ale w obliczu rzeczywistości nowej, prawdziwej, wolnej.

Uchwycenie i scharakteryzowanie, czym jest teatr *offowy* w Polsce, jest niezmiernie trudnym zadaniem. Do tego nurtu możemy zaliczyć równie wiele zespołów teatralnych, co do dzisiejszej *alternatywy*, a i tak znajdują się niewątpliwie tacy, którzy z tym podziałem się nie zgodzą. Podobny problem z pojęciem *off* ma polskie kino. Bartosz Żurawiecki, który brał udział w obradach jury podczas konkursu debiutów Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego Malta w 2006 roku, pisał, że *tzew. teatr offowy to dzisiaj równie pojemne i puste pojęcie jak tzw. kino offowe. Nikt nie potrafi określić, gdzie się zaczyna, a gdzie kończy*³². Może o tym świadczyć fakt, że w konkursie teatralnych debiutów w Poznaniu brali udział zarówno zawodowcy, jak i amatorzy, licealiści oraz podopieczni Ośrodka dla Bezdomnych.

2.4. Teatr eksperymentalny

Kolejnym, stosowanym na określenie teatrów niepublicznych, pojęciem jest *teatr eksperymentalny*. Należy zaznaczyć, że termin ten nie określa konkretnego typu teatru, ale postawy i metody działania twórców – teatr eksperymentalny zakłada poszukiwanie nowych środków scenicznych i artystycznych. Znajduje się na

³⁰*Słownik angielsko-polski...*, op.cit., hasło: *fringe*.

³¹Elżbieta Kalemba Kasprzak, *Alternatywa dzisiaj: na przykład Teatr Ósmego Dnia...* [w:] *Koniec teatru alternatywnego?*, op. cit., s. 13

³²Bartosz Żurawiecki, *Czym teatr offowy różni się od offowego kina?*, „Film” 2006, nr 8 [na:] <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/28232,druk.html>

przeciwnym biegunie teatru tradycyjnego, mieszczańskiego czy komercyjnego, odrzuca wypracowane i powszechnie używane środki i chwytły teatralne, zakłada poszukiwanie nieodkrytych, utajonych możliwości teatru. Zawsze wiąże się z ryzykiem odrzucenia przez publiczność czy krytykę nowych propozycji, zakłada ciągłą zmianę, elastyczność, otwartość, gotowość i odwagę. Konkurencyjnymi określeniami dla tego pojęcia są: *teatr laboratorium*, *teatr awangardowy*, *poszukujący*, *współczesny* oraz *performance* i w szczególnych wypadkach *teatr alternatywny*³³.

Eksperymenty i poszukiwania mogą pójść w rozmaitych kierunkach. Patrice Pavis wyodrębnił kilka dominujących przestrzeni teatralnych, gdzie najczęściej twórcy eksperymentują i poszukują nowych możliwości. Jedną z nich jest przestrzeń sceniczna, scenografia i architektura teatralna. Pavis zauważa, że dziś paradoksalnie najwięcej eksperymentów odbywa się na tradycyjnej scenie włoskiej. Okres, w którym twórcy wychodzili poza przestrzeń teatralną (fabryki, hale, stadiony, mieszkania, place), ma już swój szczyt popularności za sobą, zabieg ten nie jest już kojarzony z nowoczesnymi poszukiwaniami teatru. Pavis dostrzega również negatywne skutki takiej powszechności wykorzystywania przestrzeni nieteatralnych – eksperyment ten doprowadził do pewnej dezorientacji wśród widzów, ponieważ nagle każda przestrzeń mogła stać się teatrem, teatr mógł być wszędzie³⁴.

Kolejną przestrzenią, gdzie odbywają się poszukiwania nowych możliwości jest widz i odbiór dzieła teatralnego. Niejednokrotnie publiczność wciągana jest w przestrzeń gry, niekoniecznie dosłownie, fizycznie. Poprzez aluzje, dwuznaczności, prowokacje możliwe staje się bardziej samodzielne i bezpośrednie kształtowanie sensów i znaczeń przez odbiorcę spektaklu, widz uczestniczy w procesie twórczym, a nie tylko go ogląda. Twórcy eksperymentują również w zakresie funkcji aktora, który ma tak pokierować swoim ciałem, aby jak najpełniej uwydatnić wieloznaczność sensów i intencji. Ważna staje się zatem relacja między widzem a aktorem. Teatr eksperymentalny odchodzi od narracyjności i fabularności, ucieka od czystej rozrywki czy pokazania na scenie całej, pełnej opowieści. Szczególną uwagę zwraca się na proces budowania znaczeń, a nie ich rozszyfrowywania. Dlatego kolejną przestrzenią, gdzie twórcy poszukują nowych możliwości jest materiał, nad którym pracują. Często brane są na warsztat teksty i dzieła, które dotąd nie były wystawiane, które uznawane są za

³³ Patrice Pavis, *Teatr eksperymentalny* [w:] tegoż, *Słownik...*, op. cit., s. 515.

³⁴ Warto w tym miejscu zaznaczyć o różnicach kulturowych, historycznych i czasowych opisywanego przez Pavis zabiegu – w Polsce eksperymenty z przestrzenią teatralną nadal są przeprowadzane, nie straciły na swej aktualności i są bardzo popularne.

bardzo trudne do pokazania na scenie lub nawet za niesceniczne, które posłużyć mogą do budowania czegoś odmiennego.

Specyfika teatru eksperymentalnego wypływa także z łączenia sztuk plastycznych, muzyki, tańca, mimów i poezji oraz wykorzystywania dzisiejszych możliwości technicznych, jak choćby filmu czy multimediiów. To, co kiedyś w teatrze było nie do podważenia, dziś jest powszechnie stosowane – teatr eksperymentalny miesza różne gatunki i poetyki, staje się miejscem, gdzie możliwe jest spotkanie różnych kultur czy technik teatralnych.

Eksperymentował na przykład Grotowski – w pracy z aktorem poszukiwał nowych technik gry, eksperymentował również z nowymi sposobami inscenizacji. Celem jego nie był sukces, który przyjść miał wraz z odkryciem, ale sama droga do odkrywania nowych możliwości. Pod koniec swojej pracy oszedł nawet od pokazywania efektów swoich działań publiczności. Taki rodzaj teatru eksperymentalnego nazwiemy *teatrem laboratorium*.

Jerzy Grotowski jest jednym z najciekawszych twórców polskiego dwudziestowiecznego teatru, który zdobył uznanie i popularność na całym świecie głównie za sprawą koncepcji teatru ubogiego, pracy z aktorem oraz działań w zakresie sztuk rytualnych. Na początku swojej drogi, gdy pracował w Opolu w Teatrze 13 Rzędów:

(...) buntował się przeciw tradycyjnej formule widowiska teatralnego, przeciw zakorzenionym opiniom o jego zadaniach. U progu swoich poszukiwań używał terminu „Neo-Teatr”, przy czym odżegnywał się od „bełkotu, eksperymentu dla czystej sztuki, udziwniania dla udziwniania”. Teatr do jakiego dążył miał być „intelektualnym, filozoficznym dialogiem między twórcami spektaklu a widownią”³⁵.

To właśnie wówczas zlikwidowany został tradycyjny podział między sceną a widownią – widzowie stali się odtąd uczestnikami widowiska, a nie tylko biernymi odbiorcami.

Dla Grotowskiego najważniejsza była esencja teatru i to właśnie jej poszukiwał w swoich działaniach. Najpierw pracował w Teatrze Laboratorium, w którym zrealizował światowej sławy spektakle: „Akropolis” w 1962 roku, „Księcia

³⁵Joanna Godlewska, *Najnowsza historia teatru polskiego – wprowadzenie*, Siedmiogród, Wrocław 1999, s. 62.

Niezlomnego” w 1965 i „Apocalypsis cum figuris” w 1968 roku. To również w tym okresie rozwijała się i coraz bardziej popularna stawała się koncepcja teatru ubogiego i оголоzenia wykonawcy w akcie całkowitym. Kolejnym etapem była decyzja o zaniechaniu tworzenia spektakli, Grotowski przeszedł do działań w kręgu parateatru. W 1975 roku został zorganizowany we Wrocławiu Uniwersytet Poszukiwań Teatru Narodów, który skupił największe osobistości współczesnego życia teatralnego: Petera Brooka, Eugenio Barbę, Roberta Chaikina, Barranlta i innych. W tym czasie odbywały się tzw. Ule – działania parateatralne, ale na tym etapie wędrówka Grotowskiego nie zakończyła się. Teatr Źródeł, który stał się kolejnym krokiem na drodze poznania, to okres, w którym razem z kilkusobową grupą reżyser odbywał wyprawy w dalekie zakątki świata. Odwiedził między innymi Haiti, Afrykę, Indie, Meksyk i Białostoczną, gdzie szukał i chciał spotkać prawdziwy, żywy rytuał. O tym okresie poszukiwań Grotowskiego tak pisze Tadeusz Kornaś:

Grotowski jasno określił już wtedy, że podejmując praktyczne prace nad wybranymi technikami dramatycznymi z poszczególnych kultur nie poszukuje początków teatru, ale technik źródłowych, charakterystycznych dla „człowieka stojącego na początku”³⁶.

Gdy rozpoczął się stan wojenny w Polsce, Grotowski wyjechał do Kalifornii, gdzie prowadził Dramat Obiektywny, a później – w Toskanii – Sztuki Rytualne (*Sztuka jako Wehikuł* – określenie, które wprowadził Peter Brook; stało się bardzo popularne). Aktor został zamieniony na Performera, obecność widza została zredukowana do minimum – czasem przygotowane spektakle oglądali tylko nielicznie zaproszeni specjaliści, czasem tylko współpracownicy – jedna, dwie osoby, czasem mogło nie być nikogo. Najważniejszym w tych działaniach był sam działający, który przekroczyć miał swoje granice i zjednoczyć się z energiami świata. Materiałem podstawowym nad którym pracował były pieśni, szczególnie z kultur afro-karaibskich. Ważna była tu precyzja, umiejętności i rzemiosło, a poprzez precyzyjne powtarzanie pieśni możliwe miało stać się przekroczenie samego siebie. Sztuka stawała się wehikulem dla działającego.

Oryginalność Grotowskiego chyba najpełniej wyrazi się w przywołanym cytacie:

³⁶Tadeusz Kornaś, op. cit.

Grot był duchem niespokojnym, przekornym, zbuntowanym, mefistofelejskim, merkurijskim, prometejskim i lucyferycznym. Tym niemniej był nauczycielem odwagi w stawianiu pytań, kwestionowaniu tego, co już osiągnięte, i dążeniu do wzniosłego celu³⁷.

2.5. Teatr awangardowy

Pojęcia *awangardy* używa się dzisiaj w dwojakim znaczeniu. Pierwsze z nich określa sztukę wschodniej i zachodniej Europy od końcowych lat I wojny światowej do połowy lat 20. włącznie, drugie – szersze – oznacza wszelką twórczość nowatorską³⁸. W swojej pracy zajmę się szerszym znaczeniem, w którym do cech charakterystycznych zaliczyć można: dążenie do stałego rozwoju środków artystycznych oraz ciągłe wzbogacanie materiałów i technik – nowość jest dla awangardy wartością bezwzględną. Z powyższymi cechami łączą się kolejne: przewartościowanie tradycji, dystans wobec współczesności, wojowniczość, elitaryzm, bezkompromisowość, policentryzm, interdyscyplinarność, programowość oraz duch rewolty i utopijność³⁹.

Różne zakresy znaczeniowe ma również pojęcie *teatr awangardowy*. Określenie to odnosi się przede wszystkim do postawy twórcy, którą przyjmuje najpierw wobec rzeczywistości pozateatralnej, by potem z tej perspektywy przenieść ją na swoją twórczość. Początkowo terminu tego używano na określenie eksperymentów teatralnych włoskich dadaistów i futurystów, szwajcarskich, niemieckich i francuskich surrealistów oraz niemieckich ekspresjonistów, określano tak również artystów, którzy podejmowali działania zbliżone do wyżej wymienionych w okresie 20-lecia międzywojennego. Po okupacji nazistowskiej i zakończeniu II wojny światowej, znaczenie tego terminu znacznie się różnicowało. Z jednej strony pojęcia *teatr awangardowy* używa się w odniesieniu do zjawisk, które były kontynuacją tych z lat

³⁷Jacek Dobrowolski, *Wspomnienie o Grotowskim*, „Res Publica Nowa” 2005, nr 3 [na:] http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/13586.html?josso_assertion_id=A13668CB0C09B8C6

³⁸Piotr Piotrowski, *Awangarda*, [w:] *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. Krystyna Kubalska-Sulkiewicz (koordynator), Monika Bielska-Lach, Anna Manateuffel-Szarota, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996, s. 27-28.

³⁹Teresa Pękała, *Awangardy, ariergardy* [w:] *O pojęciu sztuki w kulturze współczesnej*, red. Anna Kawalec, Wydawnictwo KUL, Lublin 2010, s. 37.

20. i 30., z drugiej – do szerokich zjawisk teatralnych, podkreślając ich nowatorstwo, oryginalność, odrębność, czasem elitarność czy nawet niezrozumiałość. W drugim ujęciu wymiennie używa się z takimi, również szerokimi, pojęciami, jak: *teatr proszkujący*, *eksperymentalny* lub pojęciami węższymi: *teatr ubogi*, *plastyczny*, *performance*⁴⁰.

Awangardę teatralną charakteryzuje postawa buntownicza – teatr awangardowy pozostaje na marginesie oficjalnego życia teatralnego, dystansuje się w sposób zamierzony wobec teatru instytucjonalnego i co najważniejsze – zupełnie zrywa z tradycją teatralną. Poprzez odrzucenie tradycji i wypracowanych środków teatralnych wytwarza się konieczność nieustannego poszukiwania nowych środków ekspresji oraz przestrzeni i obszarów życia, które wcześniej przez teatr były niezauważane, a przez to niewykorzystywane. Ze względu na ciągłe odrzucanie zastanych i używanych form, metod i środków, awangarda ma charakter zmienny. Jak pisze Małgorzata Leyko, udało się jednak wyróżnić pewne ogólne tendencje przemian spektaklu i jego poszczególnych części. Przede wszystkim w wyniku odrzucenia tradycji teatralnej został zakwestionowany obowiązujący podział na gatunki i techniki teatralne. Dodatkowo granice tego, co dotychczas uznawane było za swoiście teatralne, tj. słowo, gest itp., zostały naruszone, jednocześnie pozwolono na ekspansję innych sztuk, np. plastycznych. Tradycyjny podział między teatrem a rzeczywistością realną został zniesiony, zakwestionowano również przestrzeń odrębności miejsca teatralnego, a aktor przestał przedstawiać zamieniając się raczej w pośrednika w zdarzeniu teatralnym (już nie w przedstawieniu). Jeśli chodzi o sam tekst wykorzystywany w tworzeniu dzieła teatralnego, to struktura fabularna została zniesiona, zaczęła obowiązywać swoboda w odczytywaniu sensów i interpretacji⁴¹.

Gołaczyńska pisze, że z awangardą dziś mamy do czynienia wtedy, gdy twórca przeprowadza eksperymenty oryginalne i nowatorskie⁴². Co ciekawe jako ostatniego za prawdziwego awangardystę wskazuje się Tadeusza Kantora. Nazywa go tak zarówno „Słownik” Pavisa, „Leksykon” Raszewskiej i Sielickiego czy „Słownik współczesny teatru” (Małgorzata Semil, Elżbieta Wysińska).

Tadeusz Kantor podkreślał wagę eksperymentu i namawiał do ryzyka w imię wolności twórczej. Jako człowiek wszechstronnie uzdolniony, próbował łączyć różne

⁴⁰Małgorzata Leyko, *Awangarda teatralna* [w:] *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Od awangardy do postmodernizmu*, pod red. Grzegorza Dziamskiego, Instytut Kultury, Warszawa 1996, s. 77.

⁴¹Ibidem, s. 78-79.

⁴²Magdalena Gołaczyńska, op. cit., s. 20.

rodzaje aktywności artystycznej i życiowej. Z wykształcenia był malarzem. Był również teoretykiem i praktykiem sztuki, jednym z pierwszych twórców happeningu w Polsce, animatorem życia artystycznego, a w teatrze – reżyserem, aktorem, scenografem i autorem teksów. Bardzo często w swoich spektaklach brał bezpośredni udział, czuwał nad przebiegiem akcji, dlatego w jego realizacjach przebrzmiewała autorska wizja, która pełna była odniesień do ikonografii, a także do historii Polski – tej wielokulturowej i skomplikowanej. O ciągłych poszukiwaniach nowych form, eksperymentowaniu i tworzeniu dzieł oryginalnych, pełniejszych, własnych świadczą nie tylko dokonania w przestrzeni teatralnej, ale również dzieła z zakresu malarstwa – asambláže i ambaláže. Kantor inspirował się konceptualizmem, konstruktywizmem, dadaizmem, surrealizmem oraz malarstwem informel.

W swojej pracy twórczej w dziedzinie teatru Tadeusz Kantor przeszedł długą drogę, która zaprowadziła go do Teatru Śmierci. W pierwszych spektaklach zderzał wysublimowane teksty z prymitywnym otoczeniem, z przedmiotami zastanymi w danym momencie („Mątna” 1956). W kolejnym widoczny był ambalaż – zarówno aktorzy, jak i przedmioty zostały pozbawione kształtów i tym samym cech charakterystycznych za pomocą czarnych, plastikowych worków („Cyrk”). Od asamblażu przeszedł Kantor do teatru informel – automatycznego, poddającego się ruchowi materii i przypadkowi, w którym brak indywidualności jest cechą charakterystyczną („Mały dworek” 1961). Kolejnym etapem był teatr zerowy pozbawiony akcji („Wariat i zakonnica” 1963). W 1965 roku Kantor przeprowadził pierwsze happenings („Cricotage”, „Linia podziału”) – jednak i przy tej formie artysta nie pozostał długo. W „Nadobnisiach i koczkodanach” z 1972 roku pobrzmiewały jeszcze elementy happeningu, ale wyraźnie było widać, że i ten etap powoli się kończy. Dalsza droga twórcza zaprowadziła Kantora do Teatru Śmierci („Umarła klasa” 1975, „Wielopole, Wielopole” 1980, „Niech szczerzą artyści” 1985, „Nigdy już tu nie powrócę” 1988 i pośmiertnie wystawione „Dziś są moje urodziny” 1991)⁴³. Spektakle, które powstały w tym nurcie są najbardziej znane i uznawane za najwybitniejsze z całej twórczości Kantora. Krzysztof Pleśniarowicz pisał o tym wielkim artyście:

⁴³Małgorzata Kitowska-Lysiak, *Tadeusz Kantor* [na:] http://www.culture.pl/baza-sztuki-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/tadeusz-kantor

Dialog z awangardą i z samym sobą pojmuję Kantor jako nieustanną reinterpretację jako konieczność „ucieczki przed formą”, która zamyka i ogranicza (...) W jego systemie pojęć konwencja jest „martwą formą” oznacza unieruchomienie, śmierć sztuki⁴⁴.

Dzisiaj nie da się przewidzieć dalszych dróg awangardy. Powodem, dla którego nie jesteśmy w stanie wskazać kierunku w jakim pójdzie awangarda jest jej najważniejsza cecha – ciągłe dążenie do rozwoju i umiłowanie nowości.

⁴⁴Za: Joanna Godlewska, op. cit., s. 59.

Rozdział 3

Osobliwy Teatr Mumerus

Jednym z teatrów, które można określić większością terminów omawianych w drugim rozdziale tej pracy jest krakowski teatr Mumerus. Co sprawia, że jest to teatr szczególnie na artystycznej mapie Krakowa? Dlaczego mój wybór padł właśnie na ten teatr?

3.1. Mumerus jako teatr nieinstytucjonalny

Stowarzyszenie Teatr Mumerus zostało założone przez reżysera Wiesława Hołdysa, który do dnia dzisiejszego pełni funkcję jego prezesa. Teatr Mumerus prawnie działa jako organizacja pozarządowa non-profit, która została zarejestrowana w krakowskim sądzie w 1999 roku. Gmina Kraków przyznała 6 tysięcy złotych na pierwszy projekt – spektakl pt. „Mumerus” miał swoją premierę 6. i 7. listopada 1999 roku. Celem Teatru Mumerus jest *rzeczywiste poszukiwanie nowych form teatralnych, łączenie Teatru z innymi sztukami oraz poszukiwanie nowych przestrzeni społecznych dla istnienia teatru*⁴⁵. Stowarzyszenie współpracuje z grupą muzyczną Wednesday Radio z Wrocławia, angażuje się w międzynarodowe projekty (od 2001 roku bierze udział w międzynarodowym projekcie teatralno-edukacyjnym „Magic-Net” wraz z 16 teatrami z całej Europy w ramach unijnego programu „Kultura 2000”).

Teatr Mumerus nie posiada własnej sceny. Na początku swojej działalności korzystał gościnnie ze sceny Teatru Groteska w Krakowie, swoje sztuki wystawiał również w klubie Podium przy ulicy Brackiej. Teraz prezentuje swoje sztuki w najróżniejszych miejscach począwszy od kameralnych sal teatralnych, zabytkowych piwnic w starej części Krakowa, przez miejsca plenerowe (podwórza, parki, dziedzińce), na nietypowych miejscach, jak nieczynne fabryki czy więzienia, kończąc. Od 2001 roku repertuarowo swoje spektakle wystawia na scenie Teatru Zależnego Politechniki Krakowskiej przy ulicy Kanoniczej w Krakowie. Teatr Zależny stale

⁴⁵Wiesław Hołdys, *Krótko o nas* [na:]

http://www.mumerus.net/index.php?wide=true&page=opis_mumerusa.html

współpracuje z Mumerusem, a scenę teatralną na najstarszej ulicy Krakowa udostępnia dzięki Stowarzyszeniu Teatrów Nieinstytucjonalnych STeN, którego Teatr Mumerus jest członkiem.

Na zespół Mumerusa składają się profesjonaliści, na co dzień pracujący w Krakowie i w innych miastach Polski. Wśród grona współpracowników są nie tylko aktorzy, ale i scenografowie, muzycy, plastycy. Wynagrodzenie za wykonaną pracę dostają na podstawie umowy o dzieło – teatr nie zapewnia ani jednego etatu, zarówno wśród artystów, jak i wśród administracji. Zarząd teatru pełni swoje funkcje honorowo. Wszystkie zyski, choć jest ich niewiele, przeznacza na cele statutowe. Część przychodu pochodzi z biletów, część – z gościnnych występów, za które płaci instytucja zapraszająca oraz z warsztatów dla dzieci i młodzieży, które opłacane są przez organizatorów.

Mumerus nie posiada stałych dochodów, dotacji i grantów, a o środki na realizację projektu musi starać się każdorazowo składając odpowiednie wnioski granatowe w konkursach organizowanych przez władze samorządowe, władze gminy, Ministerstwo Kultury oraz Ministerstwo Pracy i Polityki Społecznej. Do dyspozycji artystów pozostają również fundusze z Unii Europejskiej na międzynarodowe projekty i fundacje współpracy międzypaństwowej. Procedura składania wniosków jest czasochłonna i czasem bywa skomplikowana: *Bardzo łatwo przepaść w konkursie grantowym tylko z powodu błędów formalnych we wniosku. Odrębna opowieść to późniejsze rozliczanie dotacji, z której każdy wydany gorsz musi być udokumentowany i uzasadniony*⁴⁶. Przykładowo w roku 2009 na dwanaście złożonych wniosków, trzy rozpatrzono pozytywnie. Dodatkowym utrudnieniem w ubieganiu się o środki z powyższych instytucji jest inna polityka kulturalna każdej z nich, a wraz ze zmianami na szczeblach kierowniczych, często zmieniają się również reguły, do których należy się dostosować. Nigdy nie ma gwarancji na otrzymanie środków, ale ubiegać się o nie musi każda organizacja pozarządowa, jeśli chce utrzymać ciągłość w działalności artystycznej, również Teatr Mumerus. Warto również zwrócić uwagę na fakt, że Mumerus przyjął politykę jawności – w ramach akcji „Bądź Jawny!” (Forum Organizacji Pozarządowych KLON/JAWOR) publikuje dane dotyczące wydatkowanych środków, zwłaszcza tych, które pozyskał ze źródeł publicznych.

⁴⁶Paweł Stachnik, *Cena niezależności*, „Dziennik Polski” 2009, nr 70 [na:] <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/69775,druk.html>

3.2. Mumerus jako teatr niezależny

Wiesław Hołdys przeszedł ciekawą drogę zawodową. Na początku swojej kariery, po ukończeniu w 1988 roku Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie na Wydziale Reżyserii, Hołdys pracował w teatrze instytucjonalnym, między innymi w Krakowie, Szczecinie, Poznaniu, Kielcach, Opolu, Łodzi, Jeleniej Górze. Spod jego reżyserskiej ręki wyszło blisko czterdzieści przedstawień, głównie na podstawie własnych, autorskich scenariuszy. Wyreżyserował również spektakl dla Teatru Telewizji („Pan Huczek” wg Hannu Mäkelii), pracował za granicą (Portugalia, Holandia, Niemcy). Od roku 1990 był dyrektorem w Teatrze im. Solskiego w Tarnowie. Stanowisko dyrektora piastował przez rok. Jednak po kilkunastu latach pracy w teatrze instytucjonalnym postanowił założyć swój własny, niezależny teatr. Źródłem decyzji o jego utworzeniu było przekonanie, że *istnienie teatru nie jest i nie powinno być oczywistością w życiu społecznym, że teatr dopiero musi znaleźć przestrzeń, teksty, publiczność*⁴⁷. Najważniejszym jednak powodem, dla którego Teatr Mumerus powstał, było niezadowolenie z warunków i stanu, jakie reprezentował polski teatr instytucjonalny. Hołdys w jednym z wywiadów mówił, że sytuacja w polskim teatrze instytucjonalnym końca lat 90 *znudziła go, zniesmaczyła i zbulwersowała*⁴⁸, w innym natomiast, że *instytucja jest ograniczająca, w instytucji wykraczanie poza pewne konwencje jest niemożliwe* i właśnie dlatego zdecydował, że *sam sobie założy teatr i będzie go robił*⁴⁹.

Hołdys wiele razy krytykował teatr instytucjonalny mówiąc, że bywa *zachowawczy i nieruchawy, a dyrektorzy zwykle niechętnie wychodzą poza utarte schematy, boją się awangardowych pomysłów*⁵⁰. Krytycznie wypowiadał się również na temat sytuacji funkcjonowania teatrów instytucjonalnych, ich finansowania i wydawania środków. W rozmowie z Martą Goławską podał przykład, w którym teatr miejski dostając 2,5 milionowe roczne dotacje jest w stanie utrzymać budynek, opłacić administrację, aktorów na etacie i zrealizować kilka spektakli bez scenografii i z idącymi po kosztach kostiumami – o dodatkowych realizacjach, w tym o zrobieniu

⁴⁷Wiesław Hołdys, *Krótko o nas*, op.cit.

⁴⁸Marta Goławska, *Mumerus, czyli fantastyczny zwierz teatralny*, „Teatralia”, Internetowy Magazyn Teatralny, 15 października 2009, Kraków, wywiad przeprowadzony z Wiesławem Hołdysem [na:] http://www.teatralia.com.pl/archiwum/artykuly/pazdziernik_2009/151009_mcfz.php

⁴⁹Katarzyna Dudek, *Przewodnik po teatrach niezależnych Krakowa*, „Didaskalia” 2003, nr 54/55/56, fragmenty [na:] http://www.mumerus.net/external/opis_mumerusa.html

⁵⁰Paweł Stachnik, op. cit.

spektaklu przez reżysera niezależnego, nie mogło być mowy. Mówiąc o różnicach między teatrem instytucjonalnym a niezależnym wydaje się, że Hołdys porusza również bardzo ważną kwestię polityki kulturalnej w naszym kraju. Wielokrotnie bowiem można zauważyć, że niezależne organizacje kulturalne z sezonu na sezon muszą walczyć o środki na dalsze funkcjonowanie. Dochodzi do kuriozalnej sytuacji, w której o fundusze z kasy państwowej czy samorządowej nie ubiegają się tylko teatry non-profit, ale również teatry komercyjne⁵¹. Sprawę komplikuje zatem hybrydowość dzisiejszych teatrów w Polsce, o której w swoim tekście „Pełzająca reforma. Zmagania z polskim ustrojem teatralnym” pisze Paweł Płoski:

(...) hybrydowość – niespójne współistnienie różnych bytów działających w tej samej dziedzinie (...) Polskie sceny konkurują o te same środki⁵².

Owa hybrydowość jest w dużym stopniu wynikiem decentralizacji życia teatralnego, która rozpoczęła się po zmianach wprowadzanych w prawie polskim, dotyczących organizacji życia artystycznego w Polsce po upadku komunizmu⁵³. Zdarzają się teatry współfinansowane i dofinansowywane ze środków publicznych, przekazywane przez jedną instytucję państwową do drugiej, wchłaniane czy w końcu brane na jakiś czas pod opiekę finansową przez państwo w formie grantu lub dotacji na określony czas. Aktorzy grają i w teatrach publicznych, i w niepublicznych, dyrektorzy często zasiadają na swoich stanowiskach w drodze konkursów i przez nominacje, a teatry czysto komercyjne otrzymują od władz miejskich zlecenia na produkcję spektaklu.

Jak już zauważyłam, niezależność od instytucji państwowych i samorządowych, wiąże się z niezależnością finansową, a co za tym idzie z ciągłym procesem zdobywania środków na produkcje i realizowanie spektakli. Sam Hołdys poświęca mnóstwo czasu na sprawy formalno-administracyjne, ale jak podkreśla jest *to cena, jaką zdecydował się płacić za niezależność, którą daje mu własny teatr*, po czym dodaje, że *rzeczy samemu stworzone i przez siebie wypracowane bardziej się szanuje*⁵⁴.

⁵¹O sytuacji finansowania teatrów komercyjnych przez władze miasta pisze Paweł Płoski w swoim tekście *Alternatywy cztery*, op.cit., s. 54.

⁵²Paweł Płoski, *Pełzająca reforma. Zmagania się z polskim ustrojem teatralnym* [w:] *20-lecie. Teatr polski po 1989*, red. Dorota Jarząbek, Marcin Kościelniak, Grzegorz Niziołek, Korporacja Ha!Art, Kraków 2010, s. 403.

⁵³Ibidem.

⁵⁴Paweł Stachnik, op. cit.

W innym miejscu prezes Mumerusa tak mówi o swojej sytuacji:

(...) czasami czuję się jak pozarządowy żebrak, sowizdrzał. Trzeba włączyć się po różnego rodzaju instytucjach i - nazwijmy rzecz po imieniu - jest to zwyczajna zebranina. Człowiek nigdy nie wie, czy te pieniądze dostanie, czy nie. I nie ma w tym żadnych reguł. Polityka kulturalna jest w Polsce taka, że jej po prostu nie ma. Można na przykład robić coś, co zbiera bardzo dobre recenzje, ale nikt tego nie wspiera i nie ma to dalszego ciągu. Tak wygląda sytuacja, jeśli chodzi o poparcie dotacyjne ze strony źródeł publicznych. Dlatego moja sytuacja przypomina sytuację takiego wędrownego sowizdrzała, który musiał chodzić, błagać. Ale tak naprawdę ja się w tym dobrze czuję. Jestem niezależny. Nie mam tutaj nic ani nikogo nad sobą⁵⁵.

Oprócz funduszy pozyskanych samodzielnie i tych na konkretny projekt, pozostaje jeszcze kwestia prywatnych sponsorów. Jednak sytuacja w polskim prawie jest niesprzyjająca dla prywatnych mecenasów, bowiem nie mogą oni odpisać od podatków swojego wsparcia i poprzez ten fakt nie są w stanie zdobyć jakichkolwiek profitów. Co więcej, prywatni sponsorzy raczej nie wspierają małych, niezależnych inicjatyw, wola kierować się w stronę większych, które mają wielotysięczną widownię – ich logotypy i reklamy mogą dotrzeć do większej ilości osób. Jeśli chodzi o Teatr Mumerus to jedynym sponsorem jest krakowska restauracja Chimera, która dostarcza jedzenie i napoje podczas warsztatów czy na bankiety popremierowe.

3.3. Mumerus jako teatr alternatywny

Teatr Wiesława Hołdysa śmiało można nazwać również teatrem alternatywnym. Choć powstał w roku 1999, a więc już po transformacji ustrojowej, nie możemy mówić o nim jako o alternatywnym w dawnym tego słowa znaczeniu. Jednak co ciekawe, Wiesław Hołdys przez wiele lat związany był z niezależnym ruchem teatralnym. Podczas nauki w szkole średniej siedemnastoletni Hołdys założył w Cieszynie

⁵⁵Tomasz Kalita, *Fajnie jest działać niezależnie – rozmowa z Wiesławem Hołdysem* [na:] http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/78175.html?josso_assertion_id=5F8BB69C6F934403

amatorski Teatr Zero, gdzie zrealizował spektakl „Obroty” według poezji Mirona Białoszewskiego. W tym czasie współpracował ze Zbigniewem Machejem i Mariuszem Grzegorzkiem, a teatr ze względu na cenzurę działał pod auspicjami Stowarzyszenia Filmu Etnograficznego. O tamtych czasach tak mówi Hołdys:

W latach siedemdziesiątych, przed Solidarnością, kultura, taka naprawdę dobra, nawet ta mieszcząca się w strukturach oficjalnych, była często "nieoficjalna". Na przykład teatr pełnił funkcje polityczne. Był bardzo ważny. I prawie każdy spektakl był Świętem. Nie było czegoś, co nam narzucano, tzn. był Związek Radziecki, socrealizm, ale to wszystko ludzie odrzucali po prostu, byli przeciwko temu⁵⁶.

Droga, którą rozpoczął Wiesław Hołdys (już w dzieciństwie, w wieku wczesnoszkolnym występował w cieszyńskim teatrze lalek „Skrzatki Cieszyńskie”), zaprowadziła go na Uniwersytet Jagielloński, na studia teatrologiczne, które zakończył tytułem magistra w 1984 roku. Podczas studiów na Uniwersytecie założył studencki Teatr Tarcie przy Teatrze 38 w Krakowie i w grudniu 1978 roku odbyła się premiera spektaklu „+ + +” (Trzema Krzyżkami) Helmuta Kajzara, w tym samym roku Hołdys wziął udział w Krakowskich Reminiscencjach Teatralnych, jego spektakl pokazywany był również na Festiwalu Teatrów Debiutujących START-79 w Szczecinie. W styczniu 1980 roku odbyła się premiera spektaklu „Alicja w Krainie Czarów” według Lewisa Carrolla, a we wrześniu tego samego roku Hołdys współpracował z Living Theater ze Stanów Zjednoczonych podczas warsztatów organizowanych w Krakowie. Ciekawy wydaje się również fakt, że w 1983 roku Hołdys zorganizował sesję poświęconą teatrowi alternatywnemu podczas kolejnej edycji Krakowskich Reminiscencji Teatralnych, a rok później zdobył tytuł magistra broniąc pracę dyplomową, którą napisał na temat alternatywnego Teatru Ósmego Dnia.

Jako student Wydziału Reżyserii na krakowskim PWST założył Teatr Pham, w którym wyreżyserował „Moskwę – Pietuszki” według Wieniedikta Jerofiejewa. Od tej pory realizował spektakle najpierw jako adept sztuki teatralnej, potem – jako zawodowy reżyser. Sytuacja w teatrze instytucjonalnym wymusiła na Hołdysie założenie własnej, niezależnej inicjatywy. Od tamtej pory Teatr Mumerus proponuje widzowi zgoła odmienną estetykę od tej, którą spotkać możemy w teatrach państwowych czy miejskich, która z biegiem lat idzie coraz bardziej w stronę absurdu

⁵⁶Ibidem.

i abstrakcji.

Chodząc na spektakle w różnych polskich miastach, nigdy nie spotkałam się z tak osobliwą estetyką teatralną. Można zatem mówić również o alternatywności tego teatru nie tylko na poziomie organizacyjnym, ale również estetycznym. Programowo Teatr Mumerus nie realizuje żadnych rzeczy *będących przedmiotem wszelakich mód kulturalnych*⁵⁷, odcina się od wszystkiego, co w dzisiejszym czasie popularne i stawia siebie na przeciwległym biegunie tego, co aktualnie dzieje się w teatrze instytucjonalnym. Dzisiejszą sytuację Hołdys kwituje w ten sposób:

Powiem coś, co może zabrzmi trochę okropnie i prowokacyjnie, ale mam takie wrażenie, że wtedy (w latach siedemdziesiątych – przyp. autora), mimo że była cenzura, więcej było wolności – wolności twórczej, tej wewnątrz. (...) To bodaj Zbigniew Maklakiewicz wygłosił teorię, że jakość sztuki, kultury jest odwrotnie proporcjonalna do rzeczywistości życia społeczno-politycznego⁵⁸.

3.4. Mumerus jako teatr offowy

Jak pisałam w drugim rozdziale pracy, pojęcie *off* jest dziś bardzo popularne i często nadużywane w stosunku do zjawisk, które mają miejsce w polskiej przestrzeni artystycznej. Jednak nawet jeśli nie potrafimy precyzyjnie zdefiniować pojęcia *off* lub odnieść angielskiego terminu do rzeczywistości polskiej, intuicyjnie pewne zjawiska kwalifikujemy do tego nurtu. Wśród różnych działalności artystycznych, również Stowarzyszenie Teatr Mumerus, zaliczylibyśmy do nurtu teatru *offowego* – to, co proponuje widzowi, ulokowane jest na peryferiach popularnej i znanej widowni organizacji, w odrębnej estetyce i formie teatralnej.

Wszystkie cechy charakterystyczne teatru *offowego*, które jesteśmy w stanie skonkretyzować⁵⁹, znajdują swoje odbicie w Teatrze Mumerus. Niskobudżetowe spektakle, mała scena niekoniecznie w przygotowanej do tego celu sali teatralnej (Mumerus wystawiał swoje spektakle na dziedzińcach, w pubach, więzieniach), bilety w przystępnej cenie, nienumerowane miejsca. Przy tym wszystkim będąc na

⁵⁷Wiesław Hołdys, *Krótko o nas*, op.cit.

⁵⁸Tomasz Kalita, *Fajnie jest...*, op. cit.

⁵⁹Zob. s. 23-24.

spektaklach Teatru Mumerus czuć atmosferę niezależności, wolności, czegoś, do czego można jedynie dojść zbaczając z jednoznacznej ścieżki szeroko reklamowanych wydarzeń artystycznych w stronę peryferii nie tylko oficjalnego nurtu, ale także intelektualnych upodobań publiczności. To, co w rzeczywistości na ogół odrzucamy z racji niezrozumienia, braku możliwości zdefiniowania, nazwania i opowiedzenia, wszystko, co związane jest z nierealnością, absurdem i niedorzecznością, możemy zobaczyć, przeżyć i zgłębić w Teatrze Mumerus.

3.5. Mumerus jako teatr eksperymentalny

Wiesław Hołdys – reżyser, prezes, scenograf – eksperymentuje w każdej możliwej przestrzeni. Pierwszą, najbardziej widoczną płaszczyzną, jest tworzywo, z którego powstaje dzieło teatralne. Na swój warsztat Wiesław Hołdys bierze głównie dzieła, które wcześniej nie były wystawiane na scenie, dodatkowo wybierając z twórczości artystycznej te na wskroś niedramatyczne. Przykładem może być wspomniany już pierwszy spektakl „Mumerus”, który powstał na kanwach najstarszej polskiej encyklopedii autorstwa księdza Benedykta Chmielowskiego. Dla zobrazowania, jak dalece Hołdys otwiera się na eksperymenty, możemy wymienić kolejne spektakle – „Kabaret wycinków pod wezwaniem wuja Alfreda” (2000 r.), który powstał z inspiracji Hołdysa patafizyką Alfreda Jarry'ego. Scenariusz został napisany przez reżysera na podstawie tekstów tego osobliwego naukowca, dramatu Lidii Amejko pt. „Nondum” i wierszy Zbigniewa Macheja – Hołdys nie zamknął się w jednym temacie, ale otworzył swój umysł na kolejne inspiracje, dając się ponieść tam, gdzie zaniósł go poszukiwania. Kolejną inspiracją było kino, a raczej początki kina i wyprawy w kosmos. Spektakl „Podróż na księżyc” (2002) jest *poświęcony Georgesowi Mélièsowi oraz tym, którzy byli na Księżycu i tym, którzy tego pragnęli: alchemikom, astronomom, magom i szaleńcom* – jak czytamy w informacjach do tego przedstawienia⁶⁰.

⁶⁰Wiesław Hołdys, *Podróż na Księżyc, Sztuka poświęcona Georgesowi Mélièsowi oraz tym, którzy byli na Księżycu i tym, którzy tego pragnęli: alchemikom, astronomom, magom i szaleńcom*, s. 1. Scenariusz

Kolejnym nurtem w sztuce, w którym Hołdys szukał inspiracji jest malarstwo. Zainteresowanie sztukami plastycznymi prawdopodobnie swoje źródła miało już w dzieciństwie, we wczesnej fascynacji Hołdysa teatrem:

Pierwsze moje wspomnienie wiąże się z kolorem. Jako bardzo małe dziecko (miałem trzy lata) widziałem w cieszyńskim teatrze im. A. Mickiewicza spektakl "Jaś i Małgosia". Zapamiętałem stamtąd czerwień obić foteli i grozę, w momencie gdy Baba Jaga chciała żywcem skremować dzieci. To bardzo traumatyzujące wspomnienie⁶¹.

Spektakle, które powstały bezpośrednio na kanwie malarstwa to „Cyrki i ceremonie” (2001) inspirowane obrazami Witolda Wojtkiewicza oraz „Walka karnawału z postem” (2009) – obrazem Pietera Bruegela o tym samym tytule. Ważnymi inspiracjami były też anonimowe teksty, na podstawie których powstał spektakl „Jarmark cudów” (2008) – wśród tekstów na podstawie których powstał scenariusz można wymienić „Komedie rybałtowską” z 1615 roku, „Lament chłopski na te lata” z XVII wieku, „Mrancyję” dramat sprzed 1633 czy „Tragedyję żebraczą”, która powstała prawdopodobnie przed 1551 rokiem. Do tego spektaklu Hołdys wykorzystał również protokoły postępowań sądowych w sprawach o czary z XVII-XVIII wieku i twórczość Józefa Baki czy „Domek mojego dziadka” Ignacego Chodźki z 1903.

Należy wspomnieć również o inspiracjach czerpanych z prozy. Spektakl „Laputa&Lagado” z 2005 roku powstał na podstawie trzeciej, najmniej znanej, części opowieści o Guliwerze Jonathana Swifta, natomiast przedstawienie „Dr K. Hommage a Franz Kafka” (2006) jest kolażem inspirowanym krótkimi utworami Franza Kafki. Ostatnia premiera w Mumerusie miała miejsce w 29 czerwca 2013 roku i było to przedstawienie na podstawie prozy Brunona Schulza.

Takie różnorodne inspiracje wiążą się z upodobaniem Hołdysa do łączenia wielu sztuk w jednym miejscu. Widać wyraźnie, jak potrafi łączyć zarówno malarstwo, muzykę, teatr, film. Jego spektakle są bardzo plastyczne i zarazem muzyczne, ale również na wskroś teatralne. Każdy element tej układanki, który składa się na całość przedstawienia, jest dla reżysera równie ważny co pozostałe. Muzyczność u Hołdysa wydaje się być kolejnym równie ważnym co aktor – elementem składowym

udostępniony dzięki uprzejmości Reżysera.

⁶¹Wypowiedź dla *Wiadomości na kolanie / Zprávy na koleně*, Biuletyn XI Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego Na Granicy, Cieszyn / Český Tešín, 26.05.2000 [na:] <http://www.mumerus.net/index.php?action=zespol>

przedstawienia. Zaryzykowałabym nawet stwierdzenie, że muzyka jest jednym z aktorów – nie dodatkiem, czy elementem tworzenia nastroju, obrazowania danej sytuacji, ale pełnoprawnym uczestnikiem tego, co dzieje się na scenie.

Hołdys łączy w swoich spektaklach również wiele estetyk – spotkać możemy zarówno kabaret, średniowieczny moralitet, balet, cyrk, widać nawiązania do kina niemego czy tradycji jarmarczno-iluzorycznego widowiska, reżyser wykorzystuje również konwencję czarnego teatru. W jego spektaklach widać również upodobanie do kolaży dzieł artystycznych, wielość odwołań w jednym spektaklu jest nie do spisania po jednorazowej wizycie w tym teatrze. Hołdys łączy również humor, metafizykę, groteskę, makabryzm, oniryzm, realizm. Widownia śmieje się, przeraża, odczuwa grozę, staje razem z aktorami wobec pytań egzystencjalnych, gdy na scenie padają pytania o istnienie Boga, miejsce człowieka w świecie, prawa nim rządzące, czy w końcu o śmierć. Spektakle Hołdysa wywołują gamę odczuć – od śmiechu, poprzez zamyślenie, do strachu, grozy i przerażenia ukrytego pod maską kabaretu, gry czy zabawy. Aby stworzyć tak osobliwy teatr potrzeba nie lada wyobraźni, otwartości i talentu.

Kolejną płaszczyzną, na której Wiesław przeprowadza eksperymenty jest przestrzeń. Wystawiał swoje sztuki we wielu niekonwencjonalnych miejscach, jak choćby na dziedzińcach, w pubach, kawiarniach, ogrodach Wilii Decjusza czy w zniszczonym Dworcu Fredey w Beńkowej Wiszni na Ukrainie. Szczególne miejsce zajmują dziedzińce i podwórza:

Mają one w sobie coś fascynującego i prowokującego do działań teatralnych. To specyficzna przestrzeń: z jednej strony otwarta, pod gołym niebem i słysząc dźwięki z zewnątrz, a z drugiej – zamknięta, bo ma ściany, które ją ograniczają. Ciekawym wyzwaniem jest dla nas wkomponowanie się w naturalną przestrzeń dźwiękową miasta⁶².

Zresztą dla mnie i dla całego zespołu Mumerusa zawsze ważne jest poszukiwanie różnych przestrzeni teatralnych, takich jak choćby dziedzińce, nieczynne fabryki. Graliśmy nawet na zboczu góry nad Atlantykiem⁶³.

⁶²Marta Goławska, *Mumerus, czyli...*, op. cit.

⁶³Ibidem.

3.6. Mumerus jako teatr awangardowy

Stowarzyszenie Teatr Mumerus jawnie i otwarcie wyraża swoje cele mówiąc, że *programowo realizuje tylko rzeczy nowe, ryzykowne - starając się w ten sposób nawiązać do tradycji awangardy teatralnej*⁶⁴. Jak już wspomniałam w drugim rozdziale tej pracy, nowość jest dla awangardy wartością bezwzględną i bez rewidowania, poszukiwania i ciągłego stawiania siebie w obliczu nieznanego i nowego, o awangardzie nie może być mowy. Mumerus jest teatrem poszukującym, który nie zna granic na drogach ku nowości. Dla Hołdysa wszystko może stać się tekstem, a każdą tradycję literacko-teatralną jest w stanie połączyć i pokazać go widzowi na scenie. Świat, który widzimy w piwnicy przy Kanoniczej nie przypomina niczego, co wcześniej moglibyśmy zobaczyć. Połączenie wielości estetyk i dzieł w jednym przedstawieniu zbliża ten teatr w stronę surrealizmu. Często spektakle Hołdysa są niezrozumiałe, nie da się ich opowiedzieć czy jasno sklasyfikować – na tym polega oryginalność jego teatru. Świadczyć o tym mogą recenzje, które pojawiają się w prasie i internecie.

Stowarzyszenie Teatr Mumerus dystansuje się w sposób zamierzony wobec teatru instytucjonalnego:

Mumerusa założyłem ze znajomymi dziesięć lat temu, kiedy po równych dziesięciu latach pracy w teatrze instytucjonalnym – jako reżyser, a także przez rok jako dyrektor teatru w Tarnowie – doszedłem do wniosku, że sytuacja w kulturze, w teatrze, dochodzi do pewnego kresu, do granicy, której nie będę w stanie przekroczyć. To, co chciałem robić, czyli spektakle oryginalne, w jakiś sposób awangardowe, a przede wszystkim nie podlegające modom kulturowym, trudno było zrealizować w teatrach instytucjonalnych. Zaczęła obowiązywać "zasada formatu": jest ustalona forma spektaklu, treść także jest mniej więcej ustalona (można ją określić za Witkacym "bebechowością") i wszyscy to powielają. A powielanie czegokolwiek kompletnie mnie nie interesuje⁶⁵.

Odrzucając to, co proponował teatr instytucjonalny, postawił sobie za zadanie poszukiwanie wciąż nowych przestrzeni, środków ekspresji, form, obszarów życia i sztuki, które wcześniej były niezauważane, pomijane i marginalizowane, by w nich i poprzez nie tworzyć teatr oryginalny, niebanalny i przede wszystkim nowy. Te poszukiwania wiążą się z ciągłym eksperymentowaniem na różnych płaszczyznach,

⁶⁴Wiesław Hołdys, *Krótko o nas* [na:] <http://www.mumerus.net/index.php?action=onas>

⁶⁵Tomasz Kalita, *Fajnie jest...*, op.cit.

o których pisałam w poprzednim podrozdziale.

Mumerus szuka nowych przestrzeni dla teatru również w dziedzinach życia społecznego – oprócz wystawiania sztuk repertuarowych na scenie przy Kanoniczej, możemy spotkać Hołdysa i grupę jego współpracowników na warsztatach dla dzieci i młodzieży, w szpitalach oraz ośrodkach wychowawczych.

Jak już wspomniałam, Tadeusz Kantor jest uznawany za ostatniego prawdziwego awangardzistę. Co ciekawe, w recenzjach, które pojawiają się po spektaklach Teatru Mumerus, możemy spotkać odwołania do Kantora:

W jego (Wiesława Hołdysa – przyp. autora) twórczości bardzo wyraźne są odniesienia zarówno do działalności Tadeusza Kantora, jak też buntowniczego teatru ulicy, który swoje apogeum miał na przełomie lat 60 i 70. Nie ma w tym żadnej sprzeczności albowiem sam Kantor - który sławę zdobył właśnie w tym okresie – był dopełnieniem prądów artystycznych lat 60. W swojej twórczości Hołdys nie wpada jednak w pułapkę naśladownictwa ale w pełni świadomie współpracuje z teatrami zagranicznymi, pozwalająca na dystans do własnych działań. Moim prywatnym zdaniem – prawdziwą wartość artystyczną tworzy dopiero zestaw sztuk Hołdysa – tworzących osobisty świat reżysera - opisany szczególnym – a bardzo osobistym językiem narracji⁶⁶.

czy kolejne:

Nie ma teatru Kantora bez Kantora – to tautologia, którą za życia Mistrz na wiele sposobów rozpracowywał na scenie, a jego wierni podawali sobie trwożnie z ust do ust. I rzeczywiście nie ma, ale jakaś mgiełka snuje się po Kanoniczej i osiada po piwnicach w sąsiedztwie Cricoteki, bo można tam nieraz usłyszeć gwar minionych ludzi, którzy z namaszczeniem odprawiają swoje małe ceremonie, wyznają swoje dziwaczne prawdy wiary, rozwiązują tajemnice i rzetelnie realizują swe efemeryczne żywoty.

Mówię o teatrze Mumerus, w którym być może nie przystoi zbyt wnikliwie dopatrywać się rysów Cricotu, spoczywającego dziś wśród pamiątek dawnych istnień. Gdyby zresztą się upierać, że twórca Mumerusa, spogląda na świat podobnie jak Kantor, to trzeba natychmiast zrobić zastrzeżenie, że wizja Hołdysa bywa złośliwa, niepokojąca, groteskowa, melancholijna, ale nie tragiczna. Ośmieliłabym się twierdzić, że Mumerus jest antytezą tragizmu, że go przedrzeźnia i zaklina w absurd. W coś drobnego. Na

⁶⁶ Artur Łoboda, [krakow.zaprasza.net \[na:\] http://www.mumerus.net/external/opis_mumerusa.html](http://www.mumerus.net/external/opis_mumerusa.html)

przykład – śladem Kafki – w małego owada, co wreszcie zdycha i można go wyrzucić do śmieci.

Mumerus nie stwarza, jak to czynił Cricot, własnych światów, lecz odkrywa fascynujące obszary na mapie kultury i po swojemu oprowadza po nich widza⁶⁷.

Hołdys poszukuje inspiracji niebanalnych, oryginalnych, niezwykłych. Szczególnym umiłowaniem darzy reżyser literaturę staropolską, zwłaszcza ze średniowiecza i z baroku, prawdopodobnie dlatego, że to właśnie w tekstach z tamtego okresu Hołdys może znaleźć szczególnie współistniejący świat nadprzyrodzony ze światem ludzkim. Fascynuje się też tekstami surrealistów i całą awangardą modernizmu. W tekstach sowizdrzałskich widzi literaturę awangardową, dostrzega to, co może nie być w pełni oczywiste:

Sowizdrzałowie, czyli literatura plebejska, była tak naprawdę literaturą awangardową. Więc strasznie wiele można znaleźć podobieństw – w tekstach, w sposobie obrazowania, w sposobie metaforyki – między literaturą sowizdrzałską a awangardą modernizmu. Siedemnastowieczny sowizdrzałski tekst pod zaskakującym tytułem "Upity odszedł od siebie", w którym tytułowy bohater otrzymuje zaproszenie na własny pogrzeb, był już zapowiedzią dwudziestowiecznego teatru absurdu. I właściwie obojętne, czy zajmujemy się dwudziestowiecznym nadrealizmem francuskim czy też twórczością Franza Kafki, ciągle jest to literatura, która, przez swoją przekorę, trafia wprost do widza⁶⁸.

⁶⁷Magdalena Pabisiak, „*DR K. HOMMAGE A FRANZ KAFKA*” - *kolaz teatralny*, portal interia.pl, 1.12.2009 [na:] <http://fakty.interia.pl/kultura/news-dr-k-hommage-a-franz-kafka-kolaz-teatralny,nId,871327>

⁶⁸Tomasz Kalita, op.cit.

Rozdział 4

Inspiracje Wiesława Hołdysa

4.1. INSPIRACJE – nauka i dzieła pseudonaukowe: encyklopedie, bestiariusze

4.1.1. „Mumerus”

„Mumerus” to pierwszy spektakl zrealizowany przez Wiesława Hołdysa w 1999 roku jako wydarzenie inaugurujące powstanie i założenie Stowarzyszenia Teatr Mumerus. Od tego spektaklu zresztą Teatr wziął swoją nazwę, w nim również wyraźnie widać cechy charakterystyczne przedstawień Hołdysa. Czy już wtedy, poczynając od dnia premiery – 6 października, reżyser zbliżył się do realizacji celu, jaki sobie postawił? Czy udało mu się znaleźć nowe formy teatralne? Czy połączył teatr z innymi sztukami?

Na samym początku należy zwrócić szczególną uwagę na materiał, który stał się inspiracją dla reżysera – spektakl „Mumerus” to adaptacja pierwszej polskiej encyklopedii autorstwa księdza Benedykta Chmielowskiego pt. „Nowe Ateny”. W tym XVIII-wiecznym tekście Hołdys dostrzegł potencjał, który stał się inspiracją do poszukiwania formy teatralnej dla dzieła naukowego – przyznać należy, że już przy pierwszym spektaklu realizowanym pod szyldem Teatr Mumerus reżyser postawił sobie nie lada wyzwanie. Jaki był powód, by zaryzykować wystawienie na wskroś niedramatycznego tekstu na scenie? W korespondencji Hołdysa czytamy:

Bo nikt przedtem (chyba) czegoś takiego nie robił, (...) księgi spisane przez Benedykta Chmielowskiego są fascynującym obrazem ludzkiej świadomości i podświadomości (...) Zdecydowanie warto to dzieło rozpowszechnić, jako że jest staropolską literacką perełką - kompletnie lekceważoną i niedocenianą⁶⁹.

⁶⁹Korespondencja Wiesława Hołdysa, Archiwum Stowarzyszenia Teatr Mumerus, materiały udostępnione

Hołdysa fascynuje zatem przede wszystkim ludzka wyobraźnia, która czerpie zarówno z zasobów świadomości, jak i podświadomości. Pokłady kreatywności, jakie nosi w sobie człowiek, mogą zaowocować niesamowitymi koncepcjami, wynalazkami, dziełami i tekstami. W tym przypadku powstały „Nowe Ateny”, o których Hołdys mówi:

fascynująca książka jest zapisem wiedzy XVIII-wiecznego kanonika, opartej głównie na różnego rodzaju przesadach, wierzeniach, wyczytanych i zasłyszanych, sprawdzonych i niesprawdzonych faktach. Mnóstwo rzeczy znalazł kanonik w różnych ówczesnych mądrych księgach, a czego nie wyczytał - to wymyślił⁷⁰.

Materiał, na którego podstawie powstał spektakl, jest zaskakujący i niestandardowy. Wiemy już, dlaczego Hołdys postanowił wystawić na scenie encyklopedię sprzed pięciu wieków, wiemy również, co najbardziej w tym tekście skusiło reżysera, sprawiając że chciał bliżej przyjrzeć się temu dziełu. Rodzi się jednak pytanie, co dokładnie pokazał widzom. I jak to zrobił. Scenariusz odpowiada nam na te pytania:

Trawestując powiedzenie Witkacego o spektaklu jako mózgu wariata na scenie od razu przyznaję, że celem autora niniejszego scenariusza było przedstawienie „zawartości mózgu” człowieka XVII- czy XVIII-wiecznego; człowieka ukształtowanego przez wiarę w czary, wszechobecny lęk przed diabłem, a jednocześnie ciekawość i chęć empirycznego poznania świata - choćby po to, aby zweryfikować wiadomości z różnych starożytnych i średniowiecznych ksiąg⁷¹.

Dalej poznajemy szczegóły dotyczące samej realizacji przedstawienia:

dzięki uprzejmości Reżysera.

⁷⁰ Marta Goławska, *Mumerus, czyli ...*, op. cit.

⁷¹ Wiesław Hołdys, *M U M E R U S. Spektakl inspirowany "Nowymi Atenami" BENEDYKTA CHMIEŁOWSKIEGO czyli pierwszą polską encyklopedią*, s. 1. Scenariusz udostępniony dzięki uprzejmości Reżysera. Wszystkie scenariusze do spektakli są autorstwa Wiesława Hołdysa.

Miejszem akcji powinien być irracjonalny i otwarty na wyobraźnię mózg ludzki wyobrażony jako połączenie Biblioteki, Alchemicznego Laboratorium i Panoptikum⁷².

Połączenie tych trzech, jak bardzo różnych, przestrzeni pokaże nam całość złożoności ludzkiego mózgu, wskaże obszary, które mogą się uzupełniać i pomagać we wzajemnym odkrywaniu, ale mogą również wykluczać się i przeczyć sobie nawzajem. Biblioteka – bez żadnych wątpliwości związana z wiedzą, racjonalizmem, sprawdzonymi faktami – jednym słowem – kojarzona jest z mądrością. Laboratorium to miejsce poszukiwań, prób odpowiedzenia na nurtujące pytania i problemy, przestrzeń związana z porażkami, z powtarzalnością pewnych czynności, które doprowadzić mają do konkretnego celu. To miejsce niewątpliwie związane z ciekawością, determinacją, pychą, w końcu laboratorium to miejsce badań nad różną materią, a więc penetracja nie tylko natury świata, ale również natury człowieka. I ostatnia przestrzeń – Panoptikum, które jest zbiorem rzeczy iście osobliwych.

Łącząc tekst pisany przed pięcioma wiekami z własną wyobraźnią i wizją, Wiesław Hołdys chce przenieść widza w przestrzeń nieoczywistą – w przestrzeń myśli, odczuć, konotacji, skojarzeń, wiedzy nabytej i intuicji, wyobrażeń, marzeń i dążeń. Do świadomości i podświadomości jednocześnie. Próba przeniesienia na scenę wydarzeń do mózgu człowieka, łatwo może zaprowadzić widza do dalszej wędrówki – do własnej wyobraźni. Jeśli uczony parę wieków temu dał wodzić się swoim myślom i nie uważane było to za coś niepotrzebnego, zbędnego czy śmiesznego, tak i dzisiaj widz może z większą odwagą zajrzeć do własnej głowy. Mała, ciemna sala teatralna, miejsca na widowni w zupełnym mroku niewątpliwie sprzyjają temu przedsięwzięciu.

Jak reżyser próbuje nas przeprowadzić do innego świata? Widać to głównie w historii (jeśli tak można nazwać oglądane po kolei sceny), w warstwie tekstowej. Na początku poznajemy księdza Benedykta, który trzymając w rękach *Słońce* i *Księżyc*⁷³ wchodzi powoli na scenę badając przy tym pewność podłogi. To zachowanie może wskazywać na fakt, że teren nie jest do końca rozpoznany przez głównego bohatera, ksiądz wkraczając w ten świat wkracza w nieznane i zachowuje się w sposób asekuracyjny. Po wejściu w tę rzeczywistość, pierwsze, co robi Benedykt, to poprzez proste doświadczenie udowadnia, że ziemia jest nieruchoma obalając tym samym teorię

⁷²Ibidem, s. 1.

⁷³Ibidem, s. 1.

Kopernika. Posłużył mu do tego kamień, który podrzucony – spadł w tym samym miejscu. Stało się to dowodem na nieruchomość świata. Odrzucenie na samym początku jednej z najważniejszych teorii naukowych staje się symbolicznym odrzuceniem nauki, wiedzy i racjonalizmu. Z odrzuceniem *absurdalnej, fałszywej, heretyckiej i Literze Pańskiej przeciwnej teorii*⁷⁴ otwiera się inny świat. Odtąd na scenie będą działały się mniej lub bardziej niesamowite wydarzenia – „drzwi” irracjonalnej części mózgu zostały otwarte.

Spod stołu, gdzie – jak dowiadujemy się ze scenariusza – mieści się Panoptikum, wychodzą postaci: Pierwszy i Drugi. Rozpoczyna się „BANKIET MIESZKAŃCÓW PANOPTIKUM CZYLI MAŁEGO ŚWIATA WIELKIE CUDĄ”⁷⁵. Scenariusz mówi o Kobiecie, która najpierw z kryształową kulą, potem w ciemnych okularach porusza się niczym wahadło (co kojarzyć może się widzowi z upływającym czasem), powracać będzie w późniejszych scenach spektaklu przybierając różne role. Tymczasem na scenie przy muzyce odbywa się rodzaj tańca fantastycznych figur. W kolejnych scenach zaprezentowane jest Archiwum, na które składają się różnorodne relikwie, poczynając od tych najważniejszych, bo pochodzących od Chrystusa (koszulka i pieluchy z czasów niemowlęstwa, płaszcz z Ogrójca, gwoździe z krzyża – *nomen omen* cudownie rozmnożone przez samego Zbawiciela), poprzez mleko Najświętszej Panienki, którym karmiła Jezusa (teraz dostępne jest w małych buteleczkach na terenie kilkunastu miejscowości w całym kraju), kończąc na relikwiach świętych, jak na przykład fragment szczęki z zębem Św. Marty. W następnej kolejności poznajemy osobliwy Zwierzyniec, który jak się okazuje nie jest zamieszkały jedynie przez zwierzęta nam znane, jak pies, mysz, słoń czy małpa, ale również przez takie stworzenia, jak: Psigłów, Sphinx czy tytułowy Mumerus.

W dalszych scenach pojawia się Kobieta, stając się to Czarownicą, to w innym miejscu Ewą. Dowiadujemy się o rozmaitych miksturach mających albo zwabić diabła albo pomóc w trudnych sytuacjach, jak na przykład: przywrócenie młodości czy wzbudzenie w kimś miłosnych amorów. Na scenie zostają pokazane różne postaci diabła oraz opowieści na temat form, które szatan może przybrać, aby skusić nawet świętego. Poznajemy również cechy charakterystyczne człowieka opętanego, ale zaraz potem podawane są widzowi remedia na taki stan rzeczy. W przedostatniej scenie

⁷⁴Ibidem, s. 1.

⁷⁵Ibidem, s. 1.

usłyszeć można o Lampie Ludzkiego Życia – Kobieta opowiada Benedyktowi, by zaraz potem porwać go do tańca:

Kiedy ostatnie człeka umierającego ustaną siły, a duchy żywotne gasną i Lampa też w momencie skonania palenia swego czyni termin⁷⁶.

Pierwszy i Drugi tańczą wraz z nimi, po czym Kobieta gasi lampę i odchodzi. Życie skończyło się, a znakiem owego końca jest ciemność. Gasząc Lampę stała się Kobieta wysłannikiem śmierci – czy była nią od początku?

Co jednak zaskakujące – scenariusz mówi o scenie następnej. Tym razem sam Benedykt siedzi przy stole i czyta fragmenty z „Nowych Aten”. Ale jak to? Czyżby poprzednia śmierć była tylko symboliczna? Tymczasowa? A może było to tylko przebudzeniem się ze snu? Rzeczywistość, która została pokazana widzowi stanęła pod znakiem zapytania. Okazuje się zatem, że świat, który widzowie mogli oglądać istniał – jeśli nie w rzeczywistości realnej, to przecież w głowie Benedykta. Prawdopodobnie każdy z widzów odczytał końcówkę tego spektaklu na swój własny sposób. Niewątpliwym jest, że Hołdys dotknął tutaj ważnego zagadnienia śmierci (co zresztą będzie pojawiało się w jego późniejszych spektaklach).

Scenografia u Hołdysa zawsze pełniła i pełni bardzo ważną funkcję – reżyser tak potrafi stworzyć przestrzeń na scenie, że przenosi nas z jednego świata do drugiego, często nawet w zupełnie inny wymiar. Dekoracje, kostiumy i rekwizyty to u Hołdysa bardzo ważne części przedstawienia, każdy element z przemyślaną konstrukcją, budową i miejscem na scenie, wraz z innymi tworzy integralną całość kreowanego świata. Ponadto Hołdys posiada tę umiejętność, że z przedmiotów codziennego użytku potrafi wydobyć zupełnie inny wymiar i zastosowanie. Dodając do jednego sprzętu rzeczy czy inne – wydawać by się mogło – niepotrzebne elementy sprawia, że jedna dekoracja spełnia w przedstawieniu różne funkcje. Przykładem takiego wykorzystania prostego sprzętu do różnych funkcji w tym spektaklu jest stół, który zdaje się być centralnym elementem wokół którego miały rozgrywać się wydarzenia:

⁷⁶Ibidem, s. 14.

Podstawowym zaś sprzętem w owym Laboratorium jest stół, który w trakcie spektaklu pełnić będzie wiele funkcji: od konfesjonału po – za przeproszeniem – klozetu⁷⁷.

I rzeczywiście – drewniany stół był zarówno miejscem nauki, jak i miejscem wykonywania eksperymentów, stał się również konfesjonalem, w którym opętany człowiek mógł powrócić do świata boskiego, stał się również gilotyną dla heretyka. Stół – jako element centralny w każdym domu, jako miejsce spotkań, pogłębiania wiedzy, rozmów, wzajemnych inspiracji, rozwiązywania problemów, w końcu spełniania podstawowej potrzeby człowieka, jaką jest zaspokojenie łaknienia – tutaj pełni dodatkowo kilkanaście innych funkcji. Staje się również miejscem na zaspokojenie głodu nie tylko fizycznego, ale także duchowego – umysłu, wyobraźni i duszy spragnionej nowości i wyrwania się z codziennego, zrutynizowanego świata. Cała scenografia Doroty Morawetz została dopracowana do najmniejszego szczegółu, a o tym, jak ważną funkcję spełniła, może świadczyć wspomnienie o niej w recenzji po premierze:

(...) solidna, lecz pojemna znaczeniowo, oprócz spełnienia funkcji technicznej, jest również komentarzem do dzieła Chmielowskiego. Juta, na którą naszyto liczne kieszenie pozwala, niezależnie od ich absurdałności, dowolnie segregować symbole epoki od sznurkowej dyscypliny, po wieniec czosnku, chroniący przed Złym⁷⁸.

I kolejna:

(...) prosta scenografia nie stawiająca sztywnych granic między stołem a... stosem lub dybami⁷⁹.

Ważna jest oczywiście również muzyka, którą przygotowali Muarycy J. Kin, Mikołaj Szoltyśka i Marcin Stabrowski *wprost stworzona dla pragnących transu magów*⁸⁰. Na uwagę zasługują również aktorzy, którzy wykazali się nie tylko wielkimi

⁷⁷Ibidem, s. 1.

⁷⁸Pola Sobaś, *Mumerus, jaki był, każdy widział* [w:] *Wiadomości na kolanie / Zprávy na koleně*, Biuletyn XI Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego Na Granicy, Cieszyn / Český Tesin, 26.05.2000 [na:] http://www.mumerus.net/external/mumerus_spektakl.html

⁷⁹Ibidem.

⁸⁰Ibidem.

umiejętnościami utrzymując dynamikę spektaklu, ale również wzbudzili podziw swoją kondycją wśród widzów:

Przede wszystkim jednak zapada w pamięć gra młodych aktorów ocierająca się wręcz o popis gimnastyczny⁸¹.

Kolejną nieoczywistością był fakt, że spektakl został zrealizowany z okazji 254 rocznicy wydania pierwszego tomu „Nowych Aten”. Przyzwyczajeni jesteśmy przecież do wspominania ważnych zdarzeń obchodząc okrągłe rocznice; tutaj – po 254 latach Hołdys przypomina wydanie książki, którą:

ksiądz kanonik Benedykt Chmielowski siedząc w domu swoim w lesie Firlejowskim postanowił spisać to, co inni we wszystkich księgach zapisali, od początku Świata, na wiosnę przez Boga stworzonego. Oczywiście z przyczyn praktycznych: aby polski szlachcic, ksiądz albo i mieszczanin nie musiał wielkich przewracać woluminów i skupować bibliotek⁸².

Tą informacją Wiesław Hołdys wychodzi poza ramy schematycznego myślenia, pokazuje jak łatwo można wyjść spoza przyjętych norm i sprawić, by zwykły dzień stał się bardziej niezwykły, a przede wszystkim nieoczywisty. Tym zabiegiem gra również z widzami zapraszając ich na obchody wydania książki, która dziś uznana jest za *przykład ciemnoty i zacofania*⁸³. Dodatkowo to wydarzenie będziemy obchodzić w teatrze – miejscu, z którym kojarzy nam się kultura wysoka, *katharsis*, wzrost, otwieranie siebie na sztukę, a więc wszystko, co jest zaprzeczeniem owej ciemnoty i zacofania.

Zarówno tekst Chmielowskiego, jak i spektakl „Mumerus”, są próbą zderzenia rzeczywistości z nierzeczywistością, próbą oswojenia wyobrażeń, niewiedzy, które często są wypierane ze świadomości człowieka jako coś nieznanego, a zatem budzącego

⁸¹Ibidem.

⁸²Opis spektaklu „Mumerus” na stronie internetowej Teatru Mumerus: http://www.mumerus.net/external/mumerus_spektakl.html. Strona internetowa jest swoistym wirtualnym archiwum działalności Teatru, gdzie opisy, uwagi i wypowiedzi, wybrane fragmenty recenzji oraz grafiki (często będące inspiracją dla reżysera lub w jakiś sposób powiązane z danym przedstawieniem) i zdjęcia są zamieszczane przez Wiesława Hołdysa.

⁸³Ibidem.

strach i lęk. To, co pokazuje Wiesław Hołdys na scenie to nic innego, jak:

Czary, magia, osobliwi ludzie, relikwie, tajemniczy zwierzyniec, demony... i co czynić,
aby jaje latało po powietrzu, a także chmurę gradową odwrócić...
czyli MUMERUS (...) ⁸⁴.

– czyli wszystko to, co zawsze budziło ciekawość u ludzi. Świat nierzeczywisty, wyobrażony, świat związany z magią, demonami, czarami, ale również z wiedzą, a z drugiej strony – niewiedzą. Szukanie odpowiedzi i rozwiązań na nurtujące, czasem błahe, pytania i problemy należy przecież do natury człowieka. Pociągają nas również osobliwi ludzie i zjawiska, których często nie możemy sobie wytłumaczyć lub zrozumieć sposobu ich działania. Od zawsze człowiek próbował pomóc sobie różnorodnymi eliksirami, miksturami, w późniejszym czasie – również relikwiami, w wielu przypadkach wierząc, że staną się one rozwiązaniem na ówczesne kłopoty i bolączki.

Podsumowując, na scenie widzimy irracjonalny mózg człowieka, a idąc dalej – irracjonalny mózg samego reżysera. Bowiem tekst Chmielowskiego to tylko baza do przedstawienia. Reżyser przetrawestował „Nowe Ateny” w swoim umyśle przepuszczając tekst przez swoją wrażliwość, wiedzę, wyobrażenia, intuicję i podświadomość. Zarówno jeden – urodzony w 1700 roku, jak i drugi – urodzony w 1958 roku, dają nam możliwość zajrzenia do świata, który na co dzień odsuwamy, czasem boimy się do niego zajrzeć – świat podświadomości i intuicji. Droga docierania do głębokich i skrytych pokładów tej przestrzeni, którą zaproponował Hołdys, poprzez komizm, groteskę i humor stała się łatwiejsza do przejścia.

Na koniec warto postawić pytanie, czy udało się udowodnić reżyserowi, że owa księga, *zupełnie niesłusznie* – jak twierdzi Hołdys, została dziś uznana za *przykład ciemnoty i zacofania* ⁸⁵? Pomimo wątpliwości co do pomysłu samego przedsięwzięcia, czytamy o powodzeniu tego konceptu:

Wystawianie encyklopedii na scenie wydaje się równie sensowne, jak ekranizacja książki telefonicznej. Jednak Stowarzyszenie Teatr Mumerus podjęło taką próbę – i to na sposób komediowy. Warto obejrzeć to przedstawienie – dla zabawy, bo rzeczywiście

⁸⁴Ibidem.

⁸⁵Ibidem.

jest śmieszne, i dla zastanowienia – nie powiemy dlaczego⁸⁶.

Podsumowaniem na wydźwięk i odbiór spektaklu „Mumerus” niech pozostanie fragment recenzji, która ukazała się dziesięć dni po premierze w Galicyjskim Tygodniku Informacyjnym TEMI:

Czytelna i logiczna konstrukcja, bardzo dobre i równe aktorstwo, kontrapunktująca i pulsująca muzyka. A wszystko osiągnięte prostymi, ale celnymi środkami. Wreszcie pewna szczypta ironii, drwiny, która powoduje, że ten niby odległy świat pełen zabobonów, głupoty, zacofania wydaje się być tuż obok, zupełnie blisko⁸⁷.



88

⁸⁶Co jest grane, „Gazeta Wyborcza – Kraków” z dn. 4.02.2000 r. [na:] http://www.mumerus.net/external/mumerus_spektakl.html

⁸⁷TC, „Temi”, z dn. 17 XI 1999 [na:] http://www.mumerus.net/external/mumerus_spektakl.html

⁸⁸Archiwum Teatru Mumerus. Zdjęcia udostępnione dzięki uprzejmości Wiesława Hołdysa.



89



90

4.1.2. „Ampuć czyli Zoologia fantastyczna”

Po dziesięciu latach od premiery pierwszego spektaklu „Mumerus”, Wiesław Hołdys po raz kolejny sięgnął w swoich poszukiwaniach nad materią do spektaklu do dzieła napisanego w formie encyklopedii, zaliczanego do pseudonaukowego nurtu. Tym razem na swój warsztat reżyser wziął dzieło pt.: „Zoologia fantastyczna uzupełniona”, którego autorem jest Jan Gondowicz – krytyk literacki, tłumacz i wydawca. Ten wyjątkowy bestiariusz jest kontynuacją idei Jorge Luisa Borgesa, który w 1967 roku we współpracy z Margaritą Guerrero wydał „Księgę istot zmyślonych”. Pierwsze polskie wydanie jego dzieła ukazało się 1983 roku pod tytułem „Zoologia fantastyczna”, a Jan Gondowicz idąc drogą Borgesa stworzył książkę zawierającą opisy ponad setki fantastycznych zwierząt, bestii i stworzeń, lecz bliższych naszym polskim realiom. Znajdziemy w niej opisy między innymi: przyklejaków zatykających, chrynczałków, wgryzków przedstawionych w formie dokumentów etnograficznych czy parodii badań naukowych. Inspirując się leksykonem Gondowicza, Wiesław Hołdys wrócił pośrednio do swojej pierwszej inspiracji – księdza Benedykta Chmielowskiego – w „Zoologii

⁸⁹Ibidem.

⁹⁰Ibidem.

fantastycznej” pojawiają się bowiem niektóre opisane przez kanonika kreatury.

Wisława Szymborska w „Lekturach nadobowiązkowych” o bestiariuszu Gondowicza pisze:

Znakomity Jorge Borges opublikował kiedyś encyklopedię istot fantastycznych. (...) Książka Jana Gondowicza uzupełnia ten zwierzynek o kreacje bardziej lokalne, nierzadko zapomniane, powyszukiwane z bajek, opowieści podróżniczych i średniowiecznych leksykonów – a także o koncepty stosunkowo świeżej daty, czysto literackiego pochodzenia. (...) Myślę, że obaj panowie cudownie się bawili przy robocie. Ja przy czytaniu także, choć z domieszką żalu, że wszystkie te straszdyła, tak ongiś pełne czarodziejskich mocy, teraz już tylko na bardzo małych dzieciach potrafią jeszcze robić właściwe wrażenie⁹¹.

Czy rzeczywiście treści odnoszące się do wyobraźni i wrażliwości człowieka potrafią robić wrażenie tylko na małych dzieciach, a więc ludziach nieskażonych jeszcze coraz bardziej popkulturową cywilizacją, pełną pseudonaukowej i pseudokulturowej treści? Wiesław Hołdys zachłysnął się tekstem Gondowicza i postanowił fantastyczny świat zoologiczny przenieść na deski teatru. Czy udało mu się zaabsorbować dorosłych widzów tak innym od naszego światem? Po jakie środki musiał sięgnąć, by spektakl mógł spełnić zadanie i by – przede wszystkim – mógł się udać? Nie ukrywajmy bowiem – tak, jak w przypadku „Nowych Aten”, tak i tutaj wystawienie na deskach teatru tekstu napisanego językiem naukowym w formie encyklopedii, było nie lada przedsięwzięciem i wyzwaniem. Budziło kontrowersje i wątpliwości wśród widzów, czego głosem niech będzie fragment recenzji Magdaleny Wróbel:

Pomysł to zaiste karkołomny, by spróbować przenieść na teatralne deski treść swoistej encyklopedii, bestiariusza zwierząt fantastycznych. Bo niby jak? Jak długo aktor na scenie może podawać definicje wymyślonych stworzeń, by widz nie poczuł się totalnie znudzony i w dodatku dobrze się bawił? I to bez realistycznego ich ukazywania w postaci marionetek, kukieł czy innych lalek? O nie, właśnie tego rodzaju odtwarzania

⁹¹ Wisława Szymborska, *Monstrum* [w:] *też*, *Lektury nadobowiązkowe*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996, s. 235.

twórca pragnął uniknąć. No więc ile? 15, 20 minut? Okazuje się, że dzięki talentowi reżysera i aktorów całkiem długo – ponad godzinę!⁹²

Rzeczywiście – w spektaklu na próżno szukać przeniesienia fantastycznych stworzeń w formy kukiełek, lalek czy przebranych aktorów. Tutaj – aby spektakl przedstawiał coś więcej niż zwykłe pokazanie wymyślonych cudaków – potrzebne były zupełnie inne środki. Reżyser, który nigdy w swoich spektaklach nie idzie drogą dosłowności i prostego obrazowania, wykorzystał w głównej mierze dwie materie – język i przedmioty – rekwizyty.

Na początku przedstawienia reżyser stawia widza przed sceną skąpaną w mroku, na której znajdują się dwa krzesła, sponad których *wyrastają owalne przedmioty domowe, np. talerze czy też miski albo nawet lejki. Na scenie kompletnie bez sensu stoi kontrabas*⁹³. Kobieta i Mężczyzna – grane kolejno przed Anną Lenczewską i Robertą Żurką – są jedynymi ludzkimi postaciami podczas całego spektaklu. I choć aktorów jest tylko dwóch, to podczas trwania przedstawienia widz pozna jeszcze mnóstwo innych postaci, które – niedostrzegalne gołym okiem są na scenie przy Kanoniczej pełnoprawnymi bohaterami wieczoru. Coraz to nowsze i coraz to bardziej nieprawdopodobne zwierzątka, żyjątka i potwory będą kolejno powoływane do życia poprzez działania ludzi, by z czasem przejąć kontrolę nad sytuacją rozgrywającą się na scenie. Już od samego początku aktorzy są w pewien sposób odczłowieczeni – Kobieta i Mężczyzna ubrani są w czarne kostiumy, twarze mają pomalowane na białą, z których kontrastem odcinają się czarne usta zwracając i przyciągając uwagę widza. Poprzez jednakową konwencję kostiumu postaci te są do siebie bardzo podobne, są niczym dwie połówki jednego organizmu. Zachowują się podobnie, odpowiadają sobie nawzajem ciałem i gestami na zachowania i ruchy, mają do dyspozycji podobne sprzęty, przedmioty, rekwizyty. Komunikują się w bardzo specyficzny sposób, dialogują ze sobą chociaż wypowiadają kwestie tylko czysto encyklopedyczne. Z czasem przekonamy się, że to właśnie usta są głównym narzędziem, postać Kobiety i Mężczyzny zostanie zdegradowana tylko do twarzy, w której narząd mowy będzie pełnił rolę nadrzędną, bo twórczą. Widz dostrzeże emocje, mimikę, ruchy, ale na scenie panować będzie głównie

⁹²Magdalena Wróbel, *Ampuć czyli Zoologia fantastyczna*, „Modny Kraków – miesięcznik społeczno – kulturalny” 2010, nr 2 [na:] <http://www.mumerus.net/index.php?zone=glozna&showpage=4>

⁹³Wiesław Hołdys, *Ampuć czyli Zoologia fantastyczna wg Jana Gondowicza*, s. 1. Scenariusz do spektaklu udostępniony dzięki uprzejmości Reżysera.

słowo – wypowiedane, a przez to stające się realnością. Dzięki mowie bowiem możliwe jest powołanie do życia świata, który istnieje w tylko ludzkiej wyobraźni. Czy widz przyjmie ten świat i zechce go poznać – to już zależy od niego.

Najbardziej bliźniaczym sprzętem, który łączy dwie ludzkie postaci są krzesła, które ze względu na swoją rozbudowaną konstrukcję pełnić będą rozmaite funkcje. Za nimi aktorzy będą chować się przed cudakami, z nich wydobywać się będą również kolejne stworzenia, krzesła będą stawały się w końcu rodzajem *surrealistycznych ołtarzyków* – jak określa je w scenariuszu reżyser⁹⁴ – budowanych w trakcie przez Kobietę i Mężczyznę, być może w celu stworzenia przestrzeni świętej, która chronić ma ludzi przed światem, do którego nie należą i nigdy należeć nie będą. Gdy światła zgasną, na krzesłach zawisną zapalone świece niczym kaganki rozświetlające mrok – chciałoby się powiedzieć – nie tylko sali, ale również ludzkiej wyobraźni. Zastane na scenie, powszechnie znane i używane w codziennych czynnościach, przedmioty (krzesła, tłuczki, sztucce, szczotki) staną się narzędziami wykorzystywanymi w zaskakujący sposób do zupełnie innych zadań. Do rzeczywistości na scenie nic ze świata ludzkiego nie ma prawa się dostać, nawet definicja i zastosowanie prostego wałka czy łyżki. Nagle cały świat wokół staje się nieoczywisty, nieznany i nowy.

Dorośle i racjonalne wytłumaczenia, przestają być zadowalające. Widz traci w pewnym momencie poczucie równowagi. Patrzy podejrzliwie, na każdy przedmiot znajdujący się na scenie. Przypominają się zabawy Marcela Duchampa, który nigdy nie nazywał wiatru – „wiatrem”, ale zawsze mówił o nim: „ten, który wieje”⁹⁵.

W czasie trwania spektaklu okaże się, że większość z cudacznych stworzeń ożywionych dzięki wyobraźni Wiesława Hołdysa może zamieszkiwać zakamarki domów, mieszkań (miejsca pod łóżkiem, w szufladach, w kątach czy na półkach to ulubione miejsca), w rurach, kanałach ściekowych czy w końcu w tylko w naszej wyobraźni. Owe stworzenia choć są niewielkich rozmiarów – jak dowiemy się z opisów – niejednokrotnie budzić będą lęk, przerażenie i zniesmaczenie u widzów. Ogromną rolę odgrywają tutaj aktorzy, chwaleni obficie w recenzjach:

⁹⁴ Ibidem, s. 10.

⁹⁵ Olga Śmiechowicz, *Przygarnij Ampucia czyli bestiariusz Mumerusa*, „Gazeta Literacka <<Migotania>>” 2012 nr 1 [na:] <http://www.mumerus.net/index.php?zone=spektakle&showpage=13>

Gra aktorów jest bowiem tak sugestywna, że w pewnym momencie zaczyna nas aż swędzieć skóra od ugryzień jednego z nich i przypominamy sobie mgliście, że innego widzieliśmy wczoraj pod kanapą w salonie...⁹⁶

Pisząc o materii słowa i przedmiotów nie sposób nie wspomnieć o warstwie dźwiękowej i muzycznej, która u Hołdysa zawsze będzie odgrywała bardzo ważną rolę, a niejednokrotnie stanie się współbohaterem tego, co dzieje się na scenie. W tym spektaklu możemy usłyszeć przeróżne dźwięki, które wydobywane są z przedmiotów ogrywanych przez aktorów. Szmary, szelesty, szemrania, piski, skrzypnięcia – z jednej strony; z drugiej – fragmenty dzieł muzycznych. Usłyszeć możemy poloneza As-dur Chopina, smętną dumkę, powtarzającą się frazę z czeskiej orkiestry dętej⁹⁷. Osobnym tematem pozostaje kontrabas *stojący zupełnie bez sensu*⁹⁸ przez cały czas trwania spektaklu. Mniej więcej w środku przedstawienia wchodzi na scenę Michał Braszak (muzyk od pewnego już czasu współpracujący z Hołdysem), wygrywa na kontrabasie fragment muzyczny, po czym schodzi ze sceny, by za chwilę powtórzyć tę czynność. Ubrany jest na czarno, ale współcześnie – modne spodnie i wyprasowana koszula – wygląda tak, jakby przyszedł obejrzeć spektakl. To wejście muzyka budzi zaskoczenie nie tylko w widzach, ale również w Kobięcie i Mężczyźnie, którzy nagle objawiają się widzom jako Demony Ładu (na materiale, który Kobieta ubiera na siebie widnieje napis identyfikujący te postaci). Pewne jest, że instrument ożywa. Być może na zbyt krótko, bo muzyka wygrywana przez Braszaka trwa dosłownie kilkanaście sekund. Jednak u Hołdysa nie ma miejsca na przypadki. Co może oznaczać ten gest? Być może świat – pomimo tego, co dzieje się na scenie – wciąż w innym wymiarze istnieje taki, jaki widzowie zostawili przed wejściem na Kanoniczą? Ale muzyk jest przecież postacią obcą, przychodzi z zewnątrz, nawet nie z widowni – wchodzi i wychodzi przez drzwi, szczególnie je za sobą zamykając. Może zatem jest to postać z jeszcze innej rzeczywistości, nam niedostępnej? Wszak muzyka wyraża harmonię świata, a wśród dźwięków nieokrzęsanych, dziwnych, męczących, wydobywających się z *offu*, ten strumień żywej i prawdziwej muzyki wyrywa nas zarówno z rzeczywistości stworzonej przez Kobiętę i Mężczyznę, by za chwilę do nich powrócić.

⁹⁶Magdalena Wróbel, *Ampuś czyli Zoologia fantastyczna...*, op. cit.

⁹⁷Wiesław Hołdys, *Ampuś czyli...*, op. cit., s. 3-5.

⁹⁸Ibidem, s. 1.

Niewątpliwie jest, że poprzez słowo, proste przedmioty, muzykę i umiejętności aktorskie, reżyserowi udało się stworzyć na scenie coś niepowtarzalnego. Oddaję głos krytykom:

Wiesław Hołdys w XXI wieku zrobił coś, co świecie jaskrawej popkultury wydawało się niemożliwe - zmusił widza do wyobrażenia sobie wszystkiego, do wymyślenia po swojemu całego roju nieistniejących stworzeń⁹⁹.

Jeżeli ktoś poszukuje teatru, w którym myśli się o słowie, jako o materii, z której można budować, na przekór zwulgaryzowanej, obowiązującej nas rzeczywistości, mam nadzieję, że spotka swojego białego królika, który go zawiedzie prosto pod szatnię Mumerusa¹⁰⁰.

Szukający odniesień do tego, co znane i oswojone, powinni się zadowolić stwierdzeniem, że można odnaleźć w nim pewne punkty styeczne z teatrem Tadeusza Kantora. Wnikliwy widz zda sobie jednak sprawę, że to tylko luźne asocjacje, które wskazują na pewien sposób myślenia o teatrze, nie warunkują one jednak żadnych cytatów estetycznych. W końcu, to chyba o to chodzi w teatrze, by mając do dyspozycji dwa krzesła, czarną materię, parę metrów kwadratowych sceny - przypomnieć sobie i siedzącej po drugiej stronie widowni, że prawdziwy, ciekawy teatr, nie potrzebuje przerysowanych efektów, ogłuszającej muzyki i nazwisk znanych z seriali¹⁰¹.

Mumerus nigdy nie podpowiada. Aktorzy zespołu snują swoją historię, nie przejmując się, rozumiemy, czy nie rozumiemy, znajdziemy, czy nie znajdziemy właściwy klucz. Prowokują pojawianie się w naszych myślach coraz częstszych znaków zapytania¹⁰².

⁹⁹ Anna Kowalska, *Czarno-biała kakofonia absurdu, czyli ampuć*, Portal MM Moje Miasto – Kraków [na:] <http://www.mumerus.net/index.php?zone=spektakle&showpage=13>

¹⁰⁰ Olga Śmiechowicz, *Przygarnij Ampucia...*, op.cit.

¹⁰¹ Ibidem.

¹⁰² Ibidem.



103



104

¹⁰³ <http://www.mumerus.net/index.php?action=spektakle>, autor fotografii: Artur Łoboda.

¹⁰⁴ Ibidem, autor fotografii: Tomasz Korczyński.

4.2. INPIRACJE – film: początki kinematografii

4.2.1. „Podróż na Księżyc”

Kolejną nieoczywistą inspiracją dla Wiesława Hołdysa były początki kinematografii, precyzyjniej rzecz ujmując – pierwszy film science fiction autorstwa Georges Méliesa z 1902 roku pt. „Podróż na księżyc”. O samym filmie reżyser mówi:

(...) jeden z najpiękniejszych wynalazków, jakie człowiek wymyślił dla realizacji marzeń. Piękne i cudowne są początki kinematografu, jakieś sto lat temu, tuż po pokazach wynalazku braci *Lumière* w Salonie Indyjskim w Paryżu, kiedy kino, jak małe dziecko, dziwiło się samemu sobie, szukając właściwych dla siebie form wyrazu. A przede wszystkim nie gadało¹⁰⁵.

Skąd wzięła się ta inspiracja? Narodziła się ona z wielkiej fascynacji Hołdysa ludzką wyobraźnią i możliwościami umysłu, które są przez wyobraźnię stymulowane. Przedstawienie pod tym samym tytułem „Podróż na księżyc” jest swoistym hołdem złożonym ludzkiej pomysłowości. Czytamy bowiem, że spektakl jest *poświęcony Georgesowi Méliesowi oraz tym, którzy byli na Księżycu i tym, którzy tego pragnęli: alchemikom, astronomom, magom i szaleńcom*¹⁰⁶ – zatem wszystkim tym, którzy podążając za pragnieniami i marzeniami, nie bali się wyruszyć w kosmiczne wyprawy. Jakie były to podróże? Jednych pragnienia popchnęły do wykorzystania najnowszych możliwości technicznych i stworzenie kinematografii, innych – w stronę nauki i alchemicznych poszukiwań, jeszcze innych – literalnie w kosmos, pozostałych – w głąb własnej wyobraźni.

Wydaje się, że najbardziej spektakularną podróż odbyli Amerykanie w 1969 roku, bowiem dnia 20 lipca tegoż roku wylądowali na Księżycu. Ale to nie Neilowi Armstrongowi przynależy w mniemaniu Hołdysa pierwszeństwo w zdobyciu srebrnego globu. Podróż na Księżyc, jak zauważa Hołdys, zaczęła się 1800 lat temu w starożytnym Rzymie. Odbył ją jako pierwszy w swojej wyobraźni Lukian z Samosaty, później była ona kontynuowana przez wieki przez różnorodne umysły. Jak już wspomniałam „przemierzali” ją naukowcy, artyści, a także... szaleńcy. Hołdys

¹⁰⁵Wiesław Hołdys, *Krótkie usprawiedliwienie* [na:]

<http://www.mumerus.net/index.php?wide=true&page=spektakle.html>

¹⁰⁶Wiesław Hołdys, *Podróż na Księżyc...*, op. cit.

żadnej z tych podróży nie wartościuje i nie wystawia na piedestał jako osiągnięcie najważniejsze, jednak dla niego samego ciekawe i ekscytujące były te, które odbyły się w ludzkiej imaginacji, nie zaś te rzeczywiste. W „Krótkim usprawiedliwieniu” przedstawia jedną z nich zaznaczając subiektywność swoich poglądów i jednocześnie pokazując zgoła odmienny punkt widzenia:

(...) ciekawsza jest ilustracja przedstawiająca barona Münchhausena mknącego w kierunku Księżyca na czubku tureckiej fasoli od fotografii zakutanych w szczelne kombinezony amerykańskich kosmonautów. W tym wypadku wyobraźnia odniosła triumf nad empirią. Zresztą, być może to kwestia gustu...¹⁰⁷

Hołdys bardzo dużo inspiracji czerpie od tych ludzi, którzy pomimo przeciwności i trudności zdecydowali się wyruszyć w swój własny podbój kosmosu. Jednak, jak sam Hołdys mówi, *zasadniczą inspiracją był film* i to początki kinematografii chciał pokazać w swoim spektaklu:

Chciałbym uchwycić atmosferę początków kina. Szczególnie ważny jest dla mnie moment, w którym z jarmarcznego widowiska rodzą się seanse magii¹⁰⁸.

Spektakl podzielił reżyser na trzy części oraz powołał pięcioro bohaterów, którzy w zależności od obrazów odgrywanych na scenie przybierali różne postaci. Luna-Kobieta – jest uosobieniem Księżyca, poruszała się podczas spektaklu z nieodłączną maską. Profesor Hallucini – iluzjonista wędrujący po ludzkich bytach, który prawdopodobnie zawarł pakt z Mefistofelem, albowiem owocem układu jest diabelski wynalazek: *mała czarna skrzyneczka z oczami obiektywów (świeącymi niby oczy diabła w ciemności) i tajemniczą korbką* (kinematograf)¹⁰⁹. Warto wspomnieć, że Hallucini kiedyś wcielił się w postać Georgesa Méliesa, co zobaczyć możemy na scenie. Dalej pojawia się Alcofribas (Alchemik) – człowiek o niepohamowanej żądzy poznania i konstruowania, w drugiej części występujący jako Szalony Wynalazca. Następnie Parafagamus (Zakapturzony) – będący cieniem i odbiciem Alchemika i w końcu Hermes Trismegistos – *stworzony na obraz i podobieństwo jarmarcznych*

¹⁰⁷Wiesław Hołdys, *Krótkie usprawiedliwienie...*, op. cit.

¹⁰⁸Ibidem.

¹⁰⁹Wiesław Hołdys, *Podróż na Księżyc...*, s. 1.

*iluzjonistów*¹¹⁰. Ten ostatni często bywał w podejrzanych miejscach, jak gospody, pracownie alchemiczne, gabinety cudów na dnie oceanu, krążył również w kosmosie i jako pierwszy był na Księżycu w skórze Cyrana de Bergerac'a.

Głównym bohaterem pierwszej części jest Księżyc – Luna, która zostaje wywołana przez profesora *pałeczką zwieńczoną gwiazdką*¹¹¹. Pojawia się z maską w kształcie księżyca, z którą – jak wiemy ze scenariusza – nie rozstaje się ani na moment. Z dialogów prowadzonych między bohaterami, jak również z wypowiedzi Luny, dowiadujemy się o jej charakterze. Jest to *planeta groźnego żywiołu wód, zniszczenia i powodzi*¹¹². Dziećmi Luny są Listonosze, Magowie, Akrobaci (ponieważ potrafią chodzić głową w dół) oraz Gracze, którzy zostali opętani przez szatana demonami hazard. Jak widać, są to same postaci wątpliwej reputacji. Księżyc szczególnie upodobał sobie Szatan, jak twierdzi Inkwizytor (jedna z licznie pojawiających się w spektaklu dodatkowych person), a Luna, w ramach dowodu na ciągłe obserwowanie wrażliwości ludzkiej przez diabła, nakłuwła wizerunek Zakapturzonego szpilką, a ten odczuwając ból mówi:

Z powodu swej chorej wyobraźni nieszczęsny człowiek uczynił ze swych oczu oczy bazyliuszka, które zatruwają lustra księżyca i gwiazd. Stąd pochodzi zepsucie przejmowane przez Księżyc, zakażany przez wyobraźnię człowieka¹¹³.

Z jednej strony jest więc Księżyc daleką krainą, pełną podejrzanych mocy, która oddziałuje na ludzki umysł; z drugiej – to człowiek poprzez swoje wyobrażenia, przypuszczenia i próby odpowiedzi na nurtujące go pytania – tłumaczy sobie na różne sposoby „nieosiągalne” i „niepoznane” wypaczając prawdziwy charakter natury.

Siły magiczne pociągają człowieka – kolejny obraz spektaklu będzie właśnie o tych, których siły magnetyzowały na tyle mocno, że dotarli na Księżyc. Poznajemy kolejne postaci, które opowiadają, jak dostały się na tę groźną planetę. Postać z Nosem użyła do tego celu kryształowego statku, który posiada dwadzieścia boków, a poruszany jest przy pomocy energii zagęszczonego światła; Cyrano de Bergerac¹¹⁴ natarł swe ciało byczym mózgiem, podrzucał żelazną kulę, odpalił tysiące fajerwerków, a do tego

¹¹⁰ Ibidem, s. 1.

¹¹¹ Ibidem.

¹¹² Ibidem, s. 3.

¹¹³ Ibidem, s. 4.

¹¹⁴ Jest autorem powieści fantastycznej *Tamten świat* (wydanie polskie 1956) opowiadającej o podróży do państw Księżyca i Słońca.

spotkał na Księżycu Selenitów, którzy mówią dwoma językami, a po śmierci przyjaciele zjadają nieboszczyka. Wśród tych osobliwych bohaterów pojawia się również Pan Twardowski z kogutem pod pachą wygłaszając niczym filozoficzną prawdę takie oto zdanie:

Każde zwierciadło jest rodzajem księgi, i to olbrzymiej, liczącej krocie, tysiące kart malowanych, do której ciągle przybywają nowe – cała sztuka umieć otworzyć tę księgę. Nie chodzi tu o taflę szklaną, ale o treści w niej zawarte (...) Każdy wie, że zwierciadło odbija wszystko, co się w nim dzieje, ale nie każdy wie, że zatrzymuje w sobie te wszystkie obrazy, jak miliardy odbić fotograficznych¹¹⁵.

Jeśli Księżyc jest zwierciadłem dla Ziemi, staje się niemym obserwatorem zdarzeń i zachowań ludzkich, rejestruje i przechowuje to, co uda mu się uchwycić. Czy zatem po dotarciu na srebrny glob moglibyśmy zobaczyć na nim i z niego więcej? A może wystarczy samo patrzenie w jego stronę, by oderwać się od ziemskiego myślenia i z dystansu – nie tylko czasowo-przestrzennego – zobaczyć to, co dotąd niedostrzegalne? Wszak *odległość to puste słowo, odległość nie istnieje*¹¹⁶.

I choć w tej części spektaklu reżyser zaprowadził nas w głąb mitów ludzkości i wyobrażeń o księżycu, to treści, jakie włożył w usta bohaterów wydają się nad wyraz uniwersalne, a przez to bliskie nam – ludziom XXI wieku, którzy pomimo nieporównywalnie większej wiedzy i możliwości, często pozwalają sobie samym i sobie nawzajem na – z jednej strony fałszowanie rzeczywistości i naginanie jej pod własne potrzeby, z drugiej – odrzucanie odkryć naukowych i podążanie za intuicją i głęboko skrywanymi pragnieniami.

W drugiej części zatytułowanej: „Podróż na Księżyc czyli rok 1902”, Hołdys tym razem przenosi widzów do początków XX wieku, gdzie Hallucini'ego przemienia w George'isa Meliesa i zaopatruje go w ową tajemniczą skrzyneczkę z wysuwającym obiektywem. Widz jeszcze w pierwszej części poznaje kinematograf – jego budowę i działanie, by w drugiej mógł być świadkiem przygotowań do wylotu – budowy statku, wystrzału, podróży przez kosmos. A wszystko to nadzorowane przez samego Méliasa,

¹¹⁵ Wiesław Hołdys, *Podróż na Księżyc...*, s. 6.

¹¹⁶ Ibidem, s. 8.

który rejestrować będzie swoją wizję wylotu na Księżyc. Widz z rzeczywistości teatralnej przeniesiony został do rzeczywistości filmowej. Jednym z ciekawszych zabiegów, jakie przeprowadził Hołdys było zastosowanie techniki kina niemego – dialogi między postaciami dokonują się poprzez pokazywane przez Dziewczynę tabliczki z napisami (postaci poruszają tylko ustami). W tej scenie rozmawiają tylko Hallucini jako Méliès – czyli reżyser filmu, a pod koniec również Dziewczyna jako postać pełniąca w filmie funkcje techniczne.

W kolejnej scenie „OBLICZE KSIĘŻYCA” Hołdys idzie jeszcze o krok dalej i na ekranie widzowie mogą oglądać oryginalne kadry z filmu Méliésa z 1902 roku: *potężną kolubrynę skierowaną na Księżyc, pocisk księżycowy, uśmiechniętą twarz Księżycy*¹¹⁷. Kolejnym obrazem filmowym przedstawiającym wbijający się pocisk w oko Księżycza Hołdys przenosi widzów na powrót z filmu do rzeczywistości teatralnej – aktorka grająca Lunę krzyczy i trzyma się za oko. Przyznać należy, że Hołdys z niezwykłą swobodą i naturalnością przeprowadza widza między sztukami: teatralną i filmową rekonstruując przy tym prace nad pierwszymi filmami. Kolejna scena zatytułowana „NA SREBRNYM GLOBIE” odbywa się z zupełnej ciszy, która wynika tym razem z obecności w kosmosie, gdzie fale dźwiękowe się nie rozchodzą. Oglądamy aktorów, którzy wbijają flagi w księżycowy grunt, bezgłośnie śpiewają hymny swoich państw, robią fotografie czy w końcu rozmawiają ze sobą (za pomocą napisów), a w tle niezauważeni przez astronautów, Selenici wykonują różnorodne czynności, by na koniec odlecieć kosmicznym wehikułem i pozostawić astronautów na srebrnym globie.

Bezpośrednią formą hołdu dla Méliésa są wyświetlane kadry z filmu i inspirowane nim sceniczne obrazy. W tworzeniu poetyckiej aury niedosłownych, acz czytelnych nawiązań, spora zasługa scenografa Jana Polewki i Doroty Morawetz - autorki tworzących delikatny pastisz filmowych pierwowzorów "astralnych" kostiumów¹¹⁸.

Trzecia część zaskakuje z kilku powodów. Czytamy w didaskaliach:

¹¹⁷ Ibidem, s. 10.

¹¹⁸ Marek Mikos, *Bez skafandra na Księżyc*, „Gazeta Wyborcza” z dn. 22 XI 2002 [na:] http://www.mumerus.net/external/podroz_na_ksiezyc.html

Na ekranie widzimy lot i pierwsze kroki człowieka na Księżycu.

Jest lipiec roku 1969.

Ktoś jednak coś pomylił i do zdjęć przedstawiających autentyczne ujarzmienie Księżycy powklejał zdjęcia przedstawiające sowieckie czołgi na ulicach czeskiej Pragi, demonstracje przeciwko wojnie w Wietnamie, a także zdjęcie głodnego, murzyńskiego dziecka.

Pokaz kończy się obrazem odcisku stopy człowieka na Księżycu¹¹⁹.

Po pierwsze więc Hołdys kontynuując podróż w czasie przenosi widza do roku 1969. Po drugie równoległe do zdobycia Księżycy pokazuje widzowi inne wydarzenia z tego okresu: wkroczenie wojsk Układu Warszawskiego do Czechosłowacji, wojnę w Wietnamie, problemy żywnościowe w Afryce. Pokaz zdjęć kończy słynnym obrazem z pierwszego lotu na Księżyc – stopa odcisnięta na powierzchni Księżycy jest niewątpliwym wyczynem ludzkości. Jak jednak w odniesieniu do poprzednich obrazów zakwalifikować wydarzenie z 20 lipca 1969 roku? Marek Mikos z *Gazety Wyborczej* pisze:

Do faktycznego lądowania człowieka na Księżycu, którego dokonali Amerykanie, odnosi się Hołdys w tym spektaklu tak samo jak do wynalezienia dźwięku w kinie. To żaden "wielki krok w dziejach ludzkości", ale wulgarny epizod, który nie posuwa niczego naprzód, i pozorny argument za tezą, że wszystko da się racjonalnie wytłumaczyć, udowodnić i zamknąć w słowach i liczbach. A tak nie jest - twierdzi twórca *Mumerusa* i kłania się w pas Mélièsowi, który przypominał ludziom, że dla artysty najciekawsze jest zawsze to, co uda się wypatrzeć po drugiej stronie lustra¹²⁰.

Po pokazie obrazów na ekranie Hołdys wraca do astronautów na scenie i pokazuje ich już po powrocie na Ziemię. Wylądowali oni na dnie Oceanu Spokojnego i mogłoby się wydawać, że na tym reżyser zakończy spektakl. Ale widz znający przedstawienia Teatru Mumerus mógł spodziewać się czegoś więcej – ci, którzy owego *więcej* się spodziewali widzą na scenie pojawiających się Hippisów, którzy trzymają w rękach ryby. Mają one oznaczać faunę na dnie Oceanu, ale może też stają się

¹¹⁹ Wiesław Hołdys, *Podróż na Księżyc...*, s. 12.

¹²⁰ Marek Mikos, *Bez skafandra na Księżyc...*, op. cit.

symbolami nowego życia? Są też tryby i trybiki różnorodnej maści, w tym części zegarków, *wszyscy w transie niekończącego się tańca*, do którego porwani zostali również astronauta. Rakieta, którą przylecieli astronauta Dzieci-Kwiaty przemalowują w kolorowe graffiti, „pacyfy”, *zdobią go napisami w rodzaju „Make Love not War”*, po czym znikają biorąc ze sobą kosmonautów¹²¹. Zaskakujące i zastanawiające – Hołdys raz jeszcze wraca do lat 60., tym razem z innym obrazem – czyżby sugerował jakąś drogę, przesłanie? W spektaklach tego teatru widz nigdy nie ma podanego gotowego rozwiązania, a siłą każdego z spektaklu jest to, że otwiera widza na różne interpretacje, konotacje i skojarzenia. Interpretacja obrazów pokazywanych na scenie może pójść w dowolnym kierunku, dla każdego widza może znaczyć coś zupełnie innego.

I choć pod koniec tej kosmicznej rewii widzimy na ekranie amerykańskiego astronautę na Księżycu i prawdziwe oblicze Srebrnego Globu, nie ma wątpliwości: ciekawsza była wizja Méliesa i tych wszystkich, którzy swą podróż na Księżyc odbywali w wyobraźni. I to wydaje mi się najcenniejszą refleksją po obejrzeniu tego spektaklu, który, także dzięki piątce, wcielających się w kilka postaci, aktorów (Katarzyna Gładyszek, Elwira Romańczuk, Jacek Milczanowski, Marcin Popczyński i Robert Żurek) ogląda się nieźle, choć nie zawsze wiadomo, co autor chciał przez to powiedzieć". W scenografii maga Jana Polewki i w kostiumach Doroty Morawetz "Podróż na Księżyc" Wiesława Hołdysa jest jeszcze jednym spełnieniem marzenia. Podróżą do krainy niemożliwości¹²².

Przedostatnia scena to taniec bez muzyki wokół Luni, która wcześniej nakręciła zegarek – kolejny znak, który odsyła nas do kategorii czasu. Z jednej strony reżyser poprowadził widzów przez wieki, z drugiej – czas w tej podróży – podróży w głąb wyobraźni – nie ma przecież znaczenia. Dodajmy jeszcze zdanie kończące spektakl: *Człowiek w kinematografie i na Księżycu, gdy się zestarzeje, nie umiera, a tylko niby dym rozplywa się w powietrzu. Au revoir!*¹²³ Hermes Trismegistos wychodzi z tabliczką, na której widnieje napis: FIN, a po drugiej stronie jest tylko czern. To ostatni rekwizyt, który bezpośrednio odwołuje widzów do sztuki filmowej.

¹²¹ Wiesław Hołdys, *Podróż na Księżyc...*, s. 12.

¹²² Magdalena Huzarska, *Podróż do krainy niemożliwości*, „Gazeta Krakowska” z dn. 22.11.2002 [na:] http://www.mumerus.net/external/podroz_na_ksiezyc.html

¹²³ Wiesław Hołdys, *PODRÓŻ NA KSIĘŻYC...*, s. 13.

Warto jeszcze na koniec zwrócić uwagę na jeden zabieg. Postaci w głównej mierze porozumiewają się w języku polskim, jednak od czasu do czasu w usta bohaterów Hołdys wkłada teksty w różnych językach: włoskim, niemieckim, angielskim, rosyjskim, czeskim a nawet łacińskim. Taki zabieg sprawia, że przedstawiony na scenie świat staje się z jednej strony jeszcze bardziej dziwny, z drugiej – pokazuje uniwersalność pragnień i dążeń. Jednocześnie widz zdaje sobie sprawę, że różnorodność językowa nie stanowi przeszkody, by rozumieć to, co wydarza się na scenie. Reżyser po raz kolejny pokazuje, że język w teatrze schodzi na dalszy plan, a ważniejsze są obrazy i praca z wyobraźnią. I tak, jak w pierwszych filmach fascynowało Hołdysa to, że kino *nie gada*, tak również spektakle Teatru Mumerus *nie gadają*, tylko pokazują.

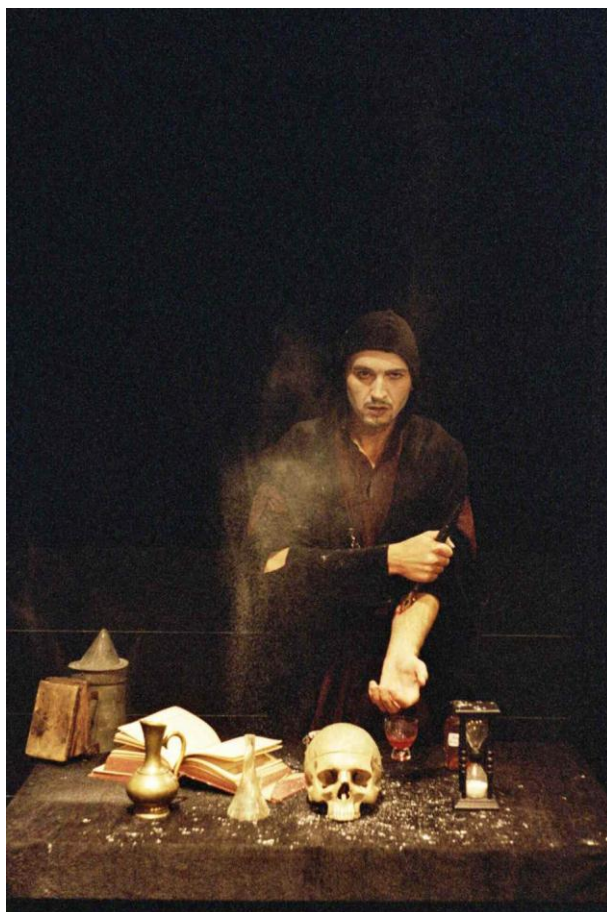
W tym teatrze, który głosi wielkość niemego filmu, niewiele jest słów, zresztą spora ich część pojawia się w napisach wędrujących po scenie wraz z aktorami. Hołdys oddaje magię tamtego kina - filmowe triki, których odkrywcą był pierwszy czarodziej ekranu, znajdują swoje komiczne teatralne odpowiedniki¹²⁴.

Na koniec pozwolę sobie na porównanie Georgesa Méliesa i Wiesława Hołdysa cytując zdanie reżysera na temat pierwszego twórcy filmowych dzieł sztuki:

(...) legenda – Georges Méliès. Był on iluzjonistą – a także pierwszym twórcą filmowych fantazji (...). Podejrzewam Méliesa o tajemne związki z duchami alchemików, gdyż tak jak oni szukał kamienia filozoficznego zdolnego przemienić materię papieru, tkaniny, drewna i celuloide w złoto iluzji¹²⁵.

¹²⁴ Marek Mikos, *Bez skafandra na Księżyc...*

¹²⁵ Wiesław Hołdys, *Krótkie usprawiedliwienie...*, op. cit.



*Alchemik*¹²⁶



*Luna i zdjęcie*¹²⁷

¹²⁶ Archiwum Teatr Mumerus, udostępnione dzięki uprzejmości Wiesława Hołdysa. Autor fotografii i podpisu: Wiesław Hołdys.

¹²⁷ Ibidem. Autor fotografii i podpisu: Wiesław Hołdys.

4.3. INSPIRACJE – malarstwo: obrazy na płótnie i desce

4.3.1. „Cyrki i ceremonie”

Spektakl „Cyrki i ceremonie”, którego premiera odbyła się 8 grudnia 2007 roku powstał z inspiracji malarstwem Witolda Wojtkiewicza. To kolejna niedramatyczna materia, którą Wiesław Hołdys bierze na swój warsztat i pokazuje na scenie. Gest ten rodzi kolejną nieoczywistość, kolejne zaskoczenie, kolejne pytania. Jak i co musiał zrobić reżyser, aby płótna mogły stać się teatralnym widowiskiem? O ile spektakle na podstawie encyklopedii i bestiariusza, czy te inspirowane początkami kinematografii pokazują obrazy, które zrodziły się w wyobraźni reżysera, o tyle w „Cyrkach i ceremoniach” Hołdys przenosi gotowe dzieła Wojtkiewicza na deski sceniczne prawie w skali 1:1. Do obrazów dodaje prozę Romana Jaworskiego – bliskiego przyjaciela Witolda Wojtkiewicza, która staje się z jednej strony komentarzem do dzieł malarskich, z drugiej – uzupełnieniem, dopowiedzeniem, ciągiem dalszym historii namalowanej ręką malarza.

Na samym początku warto pokrótce przedstawić obydwu artystów, na podstawie twórczości których powstał spektakl. Witold Wojtkiewicz, który zmarł w wieku zaledwie 29 lat w 1909 roku był wybitnym twórcą Młodej Polski – malarzem, rysownikiem i ilustratorem. Reprezentował nurt symbolizmu i wczesnego ekspresjonizmu, w nim dostrzega się również prekursora takich nurtów polskiej sztuki XX wieku, jak: nadrealizm badający podświadomość czy wyrafinowany estetyzm¹²⁸. W jego licznych dziełach widoczna jest groteska zabarwiona ironią oraz perspektywa autoironii. Artysta łączy pierwiastek tragiczny z dystansem, który często przybiera formy prześmiewcze, a forma groteski jest w jego dziełach nad wyraz widoczna – napiętnował w swoich obrazach najbardziej bolesne i uniwersalne problemy ludzkie, poczynając od miłości, macierzyństwa, poprzez cierpienie, kończąc na samotności i rozpacz. Jego obrazy na ogół przedstawiają postaci podobne do lalek i do marionet – *Wojtkiewicz penetrował sferę z pogranicza świata rzeczywistego i świata sztuki – sferę*

¹²⁸ Irena Kossowska, *Witold Wojtkiewicz*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, czerwiec 2002 [na:] http://www.culture.pl/baza-sztuki-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/witold-wojtkiewicz

*cyrku, teatru i jarmarku*¹²⁹, uchwycone z pozoru w ruchu, w połowie wykonywanych czynności, jednak pełne stagnacji, niemocy, nie-życia. Jerzy Ficowski pisze o tych postaciach:

Ludzie wcieleni w lalki, lalki wcielone w ludzi spotykają się w ucieczce od siebie samych na tym pograniczu bytów i znaczeń, gdzie nic nie jest na pewno, ale wszystko zagrożone jest niebytem lub zastygnięciem w nieodmiennym kształcie na zawsze. (...) Zabawki próbują żyć samopas i gubią się w obcym sobie biotopie jałowej jawy rządzonej instynktem samostraceńczym świata. Dwa skrajne żywioły – zabawa i smutek – splatają się nierozłącznie. Para tych przeciwieństw występuje nie na przemian, jak w świecie nie zagrożonego dzieciństwa – ale jednocześnie, tworząc wewnętrznie rozdartą jedność. Jest w tym jeden z licznych symptomów zasady kontrastu, jakim rządzi się sztuka Wojtkiewicza i jakiemu podlegało jego życie wewnętrzne. (...) Człowiek bawiący się – HOMO LUDENS – i Człowiek smucący się – HOMO LUGENSS – to jedna i ta sama osoba. Jedna spółgłoska stanowi różnicę między nosicielami dwóch elementarnych, a odmiennych cech ludzkiej egzystencji, zbratanych boleśnie i nierozzerwalnie w Wojtkiewiczowskiej wizji świata¹³⁰.

Drugi artysta – Roman Jaworski – to dramaturg, publicysta i prozaik, jeden z najważniejszych przedstawicieli modernizmu w Polsce. Jest autorem zbioru opowiadań „Historie maniaków” z ilustracjami Witolda Wojtkiewicza – artystów łączył nie tylko podobny obszar zainteresowań, ale również – wspomniana już – bliska przyjaźń. Ta pierwsza książka wydana w 1910 roku zapowiada charakterystyczne cechy twórczości Jaworskiego – „estetyka brzydoty”, łączenie rzeczywistości realnej i nierealnej z pogranicza halucynacji oraz łączenie groteski z okrucieństwem. Jaworski jest również uznawany za prekursora nurtu groteskowego, katastroficznego oraz ekspresjonistycznego, który rozwijał się i ucieleśniał w dziełach Witkacego oraz Gombrowicza.

Już poprzez krótką charakterystykę twórczości tych dwóch artystów jasno widać, dlaczego ich dzieła tak zainteresowały Wiesława Hołdysa. I nie chodzi tutaj

¹²⁹ Ibidem.

¹³⁰ Jerzy Ficowski, *W sierocińcu świata. Rzecz o Witoldzie Wojtkiewiczu*, Wydawnictwo Ryton, Warszawa 1993. Fragment tekstu Ficowskiego umieszczony na stronie internetowej przez Wiesława Hołdysa do opisu spektaklu w części zatytułowanej *O twórczości Witolda Wojtkiewicza* [na:] http://www.mumerus.net/external/wojtkiewicz_pl.html

tylko o poszukiwaniu nowych i nietypowych form i materii do realizacji w teatrze, które zaprowadziły reżysera do modernizmu, ale także o wyobraźnię i sposób postrzegania rzeczywistości. Zarówno Wojtkiewicz, jak i Jaworski wydają się być bliscy Hołdysowi poprzez balansowanie na granicy rzeczywistości i wyobrażeń – świat, który realnie nie istnieje, a jedynie rodzi się w głowach artystów, poprzez ich wrażliwość i talent rodzi się również dla innych – w formie prozy, malarstwa czy sztuki teatralnej. Po wcześniejszej analizie wybranych spektakli Hołdysa widać jego upodobania do wędrówek w stronę groteski, surrealizmu, do mieszania estetyk, uprzedmiotowienia człowieka i uczłowieczania przedmiotów i lalek. Podobnie, jak w obrazach Wojtkiewicza i w opowiadaniach Jaworskiego, mamy tu do czynienia z uwolnieniem niezwykłych mocy wyobraźni.

Spektakl „Cyrki i ceremonie”, jak sam Hołdys mówi, to:

Świat półcień, grafik i rysunków Wojtkiewicza: ludzie przemieniający się w lalki i lalki transformujące się w ludzi, tajemnicze ceremonie przemieniające się w podejrzone cyrki, powracający wciąż do magicznego kręgu obłąkani, ogrody zarośnięte bujnym, zeschniętym zielskiem, drzewa pełne powieszonych pesymistów, błazni i kapłani, uwięzieni w maskach, cukiernie oferujące trujące ciasta – wszystko to znajduje swoje odbicie w teatrze aktorów, lalek, masek, klaunów i tancerzy. W przedstawieniu pada niewiele słów – wszystkie one pochodzą z tekstów Romana Jaworskiego (...)¹³¹.

Już powyższy opis jest tak plastyczny, jakby Hołdys samymi słowami malował własne obrazy, które poprzez sztukę teatralną uzmysławia na scenie. Czytając scenariusz do tego spektaklu można zauważyć, że słów przeznaczonych dla aktorów jest faktycznie bardzo niewiele, dużą część zajmują obszerne didaskalia, które stają się nie tylko wskazówkami scenicznymi, ale osobną, swoistą opowieścią. Można ją czytać patrząc jedynie na obrazy Wojtkiewicza. Wracając do samego przedstawiania niewątpliwie jednym z ważniejszych elementów będzie kolor i kompozycja – tak, jak w sztuce malarskiej. Na początku scenariusza Hołdys dokładnie opisuje, jak będzie wyglądać scena:

¹³¹ Wiesław Hołdys, *Cyrki i ceremonie według obrazów Witolda Wojtkiewicza i słów Romana Jaworskiego*, s. 1. Scenariusz udostępniony dzięki uprzejmości Reżysera.

Na scenie niesymetrycznie ułożone sztalugi malarskie, przykryte kawałkami materii w jaskrawych, charakterystycznych dla obrazu „Fantazje” kolorach czerwieni i oranżu. W kącie porzucone zabawki: lalki na wózku.

W tyle – za wiecznie otwartymi drzwiami – czarna przestrzeń, w której majaczy jakiś dziwny kształt: ni to szatnia, ni to szubienica (jest to rama z zawieszonymi instrumentami).

Na przodzie sceny klika badyli uschniętego zielska¹³².

Ta scenografia nie zmienia się praktycznie do końca widowiska. Jedyna zmiana, która będzie się odbywać, to pojawiające się kolejne obrazy Wojtkiewicza urzeczywistnione poprzez działania aktorów i animizowane przez nich lalki. Sztalugi malarskie będą służyły jako rekwizyty, materiał przekształci się w monstrualną postać (już w pierwszej scenie) lub będzie pozostawać tłem wydarzeń dziejących się między postaciami i lalkami.

Samo przedstawienie jest zorganizowane w formie sześciu części, każda z nich nazwana jest „Zabawą” z przyporządkowanymi poszczególnymi obrazami Wojtkiewicza i fragmentami prozy Jaworskiego.

I tak „ZABAWA PIERWSZA CZYLI OBŁĘD: CYRK WARIATÓW” odnosi się do obrazu z 1906 roku pod tytułem „Obłęd (Cyrk wariatów)”:



Obłęd – Cyrk Wariatów (1906). - Czuję, że ja nie umiałbym zwariować. - To źle, musisz mieć w razie potrzeby¹³³.

W pierwszej „Zabawie” Wiesław Hołdys powołuje na scenę postać – Fantazję,

¹³² Ibidem, s.1.

¹³³ Przy opisie każdej części spektaklu będę umieszczać obrazy Wojtkiewicza wraz z odpowiadającą fotografią ze spektaklu oraz tekstem komentującym z prozy Jaworskiego. Zestawienie obraz-fotografia oraz fragment prozy jest autorstwa reżysera Wiesława Hołdysa, udostępnione na stronie internetowej Teatru Mumerus: <http://mumerus.net/index.php?zone=spektakle&showpage=17>

wyjętą prosto z obrazu Wojtkiewicza pod tym samym tytułem (obraz w „Zabawie Drugiej”), która stanie się mistrzem ceremonii i cyrków właśnie się rozpoczynających. Fantazja wyłoniła się z owej czarnej przestrzeni, o której Tadeusz Kantor pisał pochylając się nad obrazem „Fantazja”:

Tu są drzwi! Szalenie ważny element w symbolizmie. (...) To, co się dzieje za drzwiami jest o wiele ważniejsze. Istotą tego obrazu jest jakaś sfera, która jest poza naszą widzialnością. To znaczy, że to jest... poza drzwiami. I tam się już nic nie widzi. Tam się przeczuwa. To jest tylko przecucie. Dlatego te obrazy tak szalenie mocno działają¹³⁴.

Fantazja ma dwie twarze – jedną z przodu, drugą z tyłu (w formie maski), w rękach trzyma skrzypce sporządzone ze sztucznych kwiatów, na których grając i dodatkowo uderzając w instrumenty zawieszone na czymś w rodzaju szubienicy – wywołuje i ożywia pozostałe postaci – Młodego, Starego i Dziewczynę. Tworzą oni przedziwny krąg – podążając za Fantazją i jej muzyką kręcą się w kółko do momentu odejścia Fantazji. Postaci zostały nakręcone jakąś przedziwną mocą niczym pozytywka i muszą odegrać teraz swoje role. Pozostawieni samym sobie *czują rodzaj pustki, biorącej się z tego, że zostały wywołane na środek sceny i aby zakłąć ową pustkę, powtarzają jak mantrę dziecinną wyliczankę*¹³⁵, której ciągle recytowanie doprowadza do spowalniania ruchu. Postaci rozlokowują się w kręgu (tak, jak na obrazie) i *bardzo wolno wyciągają z siebie Zabawki-Lalki (będące w tym spektaklu jedną z podstawowych motywów i wykonawców) i zaczynają nimi grać, jak częściami swoich osobowości*¹³⁶. Ta pierwsza scena jest o tyle ważna, że od tego momentu ludzie i lalki będą „nawzajem się przenikać”, grać sobą (nie tylko ludzie lalkami, ale również lalki – ludźmi), z czasem dojdzie do sytuacji, w której aktorzy będą widzami spektaklu odgrywanego przez żyjące już swoim życiem marionety. Ale wróćmy do obrazu „Obłąd”. Wiesław Hołdys dobierając teksty Jaworskiego ożywił postaci występujące na płótnie i poprowadził historię dalej. Wydaje się, że najważniejszym zdaniem, które Hołdys wyczytał w tym obrazie i chciał go przekazać widzowi była kwestia podzielona

¹³⁴ Tadeusz Kantor o obrazie *Fantazja* [w:] *Wielcy malarze, Część 163: Witold Wojtkiewicz*, Wydawnictwo Eaglemoss Polska, 2001. Fragment tekstu Tadeusza Kantora umieszczony na stronie internetowej przez Wiesława Hołdysa do opisu spektaklu w części zatytułowanej *O twórczości Witolda Wojtkiewicza* [na:] http://www.mnumerus.net/external/wojtkiewicz_pl.html

¹³⁵ Wiesław Hołdys, *Cyrki i ceremonie...*, s. 2.

¹³⁶ Ibidem, s. 2.

między dwie lalki (sic!), z których zauważmy – Młody daje porady Staremu – czyżby kolejne odwrócenie tradycyjnego, normalnego świata?

LALKA STAREGO

Czuję, że ja nie umiałbym zwariować.

LALKA MŁODEGO

To źle, musisz umieć w razie potrzeby¹³⁷.

Równie ważnym zabiegiem, jaki Hołdys zaproponował na scenie było ożywienie pomarańczowego płótna, które za pomocą ciała i głosu aktora Roberta Żurka przekształciło się monstrualną lalkę, zajmującą całą przestrzeń sceny. W usta tej postaci reżyser włożył wykład o spersonifikowanej grozie, która przybiera formy to ogromnego cienia, to kurczącego się niepomrotnie, podążającego za bohaterem krok w krok i wyłaniającego się z najbardziej nieoczekiwanych miejsc – zza drzwi, sponad dachów kamienic czy znad nieba rozciągającego się nad miastem. Scena kończy się kwestią Lalki Dziewczyny, która mówi, że jej zadaniem jest śledzenie niebezpieczeństwa i dziwności, gdy pojawiają się kolejne monstra, które nie odstępują person tego świata ani na moment.

„ZABAWA DRUGA CZYLI CZAPKA SZUKA GŁOWY” – obraz „Fantazja” oraz „Medytacje (Popielec)”:



Fantazja (1908). Panowie, groza, całkiem widoczna chodzi po ulicach¹³⁸.

¹³⁷ Ibidem, s. 3.

¹³⁸ <http://mumerus.net/index.php?zone=spektakle&showpage=17>



Medytacje. Popielec (1908). Czapka szuka głowy, a maska szuka twarzy¹³⁹.

W tej scenie słów jest bardzo niewiele. Widz raczej obserwuje to, co się wydarza – na oczach widowni malowane są obrazy. Proces rozpoczyna ponownie Fantazja, która ze swoimi skrzypcami zbudowanymi ze sztucznych kwiatów wygrywa niemą pieśń. W didaskaliach czytamy:

pojawia się pusta rama do obrazu, która szuka miejsca, czyli po prostu dziury w materii – murze, przez którą można by wyjrzeć. Gdy takie miejsce znajdzie – w jej oknie pojawią się twarze lelek, bacznie obserwujących działania Fantazji (...). Obecne za pomarańczową materią sztalugi zaczynają się niepokoić – zaglądną przez nią, wystawiając to bezwstydnie, to groźnie tyczki swoich konstrukcji. W końcu sztalugi pojawiają się na scenie – wnosząc wewnątrz siebie aktorów: Młodego i Starego. Również i pomarańczowa materia zaczyna ożywać: mizdrząc się i strojąc do Dziewczyny, która przymierza ją niczym balową kreację. W Końcu Młody i Stary uwalniają się od owych sztalug, kładąc pomiędzy nimi deskę przykrytą szarokremowym obrusem (co przypomina ołtarz w kościele). Towarzyszy temu coraz szybsza i coraz bardziej dynamiczna muzyka Fantazji (puszczana z offu – przyp. Autora)¹⁴⁰.

Ożywają tutaj już nie tylko lalki z natury swojej martwe, nie tylko postaci z obrazów, na stałe umieszczone na płótnie przez malarza, ale również ramy i sztalugi. Hołdys tchnął w nie pierwiastek życia i odtąd widz może nie tylko obserwować to, co dzieje się na obrazie, ale również sam proces twórczy. Natomiast stworzony przez aktorów stół stanie się miejscem centralnym kolejnego obrazu. Pojawiają się na nim

¹³⁹ <http://mumerus.net/index.php?zone=spektakle&showpage=17>

¹⁴⁰ Wiesław Hołdys, *Cyrki i ceremonie...*, s. 5.

wymyślne, różnorodne nakrycia głowy, które animowane są rękoma aktorów w ten sposób, że stwarzają wrażenie, jakby żyły własnym życiem i same się poruszały. Po odnalezieniu właściwych głów *kompletne już postaci wylaniają się spoza stołu zastygając w pozie melancholijnej zadumy, a może modlitwy*¹⁴¹. Ale nie na długo – znowu pod wpływem muzyki – aktorzy zamieniają się nakryciami głowy trzy razy, za każdym razem zastygając w podobnej pozie.

„ZABAWA TRZECIA CZYLI WESOŁY CYRK PESYMYSTÓW” – obrazy „Cyrk (Przed teatrykiem)” oraz „Pesymiści”:



*Cyrk – Przed teatrykiem (1906 – 1907). ... czyli BALET Z PANTOMIMĄ
W 3 ODMIANACH UŁOŻONY NA UROCZYSTOŚĆ INAUGURACJI
PRZEDŚMIERTNEGO DANCINGA PRZEZ LUCYFERA SZTUKI
TANECHNEJ*¹⁴².

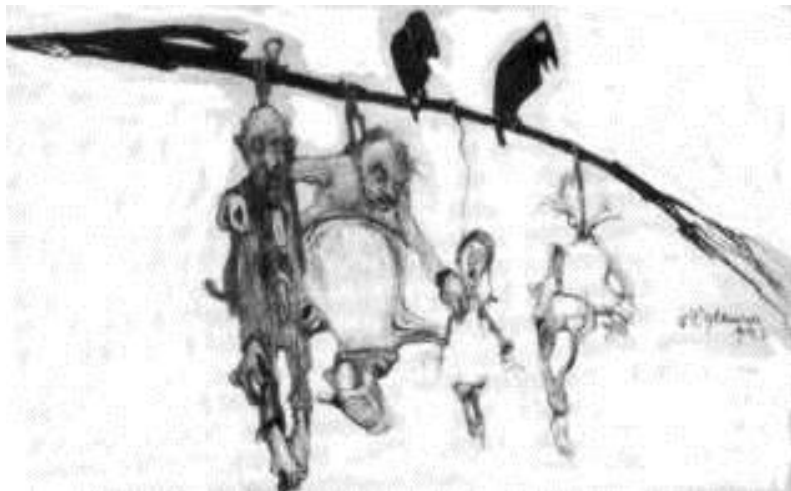
W tej scenie widz informowany jest za pomocą afisza, że oto zaczyna się cyrkowe przedstawienie. Poprzednie działania postaci, trzykrotnie powtarzających te same czynności (cyfra naznaczona wielką symboliką, wyrażającą głównie jedność, całość, świętość) kończy swoiste ceremonie. Przyszedł czas na wydarzenia lżejszego kalibru, bo zarówno na scenie, jak i na widowni atmosfera stawała się gęsta, podniosła, poważna. W tym osobliwym, jak się okaże, cyrku *widzami są lalki, a aktorami ludzie*¹⁴³. Zastosowany tutaj zostanie po raz kolejny zabieg repetycji (również trzykrotnej), dzięki któremu aktorzy w maskach będą zapowiadać kolejne wystąpienia. Komiczne, zabawne, budzące ożywienie na widowni scenki cyrkowe zostaną zakończone niespodziewanie śmiercią samobójczą postaci granych przez aktorów. Mocne,

¹⁴¹ Ibidem, s. 6.

¹⁴² <http://mumerus.net/index.php?zone=spektakle&showpage=17>

¹⁴³ Wiesław Hołdys, *Cyrki i ceremonie...*, s. 7.

zaskakujące, wprowadzające kolejny zgrzyt w tym pozornie przyjemnym, cyrkowym świecie. Jak wytłumaczył to Hołdys w didaskaliach:



Załamani słabym poziomem swojej gry Aktorzy w Maskach, którzy upodobnili się już do marionetek stają za stołem i jeden po drugim zakładają sobie pętle na szyję, wieszając się i powiewając – niby na wietrze – znikają za stołem.

Przyglądają się temu siedzące na stole lalki, ironicznie komentując aktualną kondycję swoich animatorów¹⁴⁴.

Śmierć wybiła się na plan pierwszy. Jednak równie mocne wrażenie, co samounicestwiający gest, wywołały postaci ludzkie, przekształcone w lalki. Hołdys w scenariuszu pisze nie tyle o przekształceniu, co upodobnieniu, a upodobnienie konotuje przecież następujące pojęcia: naśladownictwo, podziw, autorytet – iluż to ludzi upodabnia się do swoich idoli, mentorów, guru? Niepokój budzi również powód samobójczej śmierci – aktorzy odgrywający wyznaczone role nie wykonali swojego zadania wystarczająco dobrze, zawiedli oczekiwania – ale właśnie – kogo? Marionetek? – I gdzie? W cyrku? Swoiste pomieszanie kategorii, estetyk i wartości, które gdzieś głęboko rozbudza skojarzenia z szekspirowskim teatrem świata, w którym my – ludzie, odgrywamy swoje role. Jaką zatem kondycję tak pojętego świata przedstawia nam w tym spektaklu reżyser?

Scena powyższa, jak się okaże, to zapowiedź kolejnych, poruszających iście metafizyczne zagadnienia obrazów. „ZABAWA KOLEJNA: WŁAŚCIEL ŚWIATA” – obraz „Pan Pichoń i właściciel świata”.

¹⁴⁴ Ibidem, s. 9. W scenariuszu do tego spektaklu Wiesław Hołdys umieścił reprodukcje obrazów Witolda Wojtkiewicza.



*Pan Pichoń – Właściciel Świata*¹⁴⁵

Kolejna odsłona „Cyrków i ceremonii” Wiesława Hołdysa pokazuje aktorów, którzy bawią się swoimi lalkami w sposób okrutny – wykręcają ich kończyny, ściskają, szarpią, tarmoszą. Te wcześniej jeszcze „żywe” lalki stają się na oczach widzów zwykłymi zabawkami, które Stary jeżdżąc na małym wózku (który wygląda również, jak z dziecięcej bawialni) obwiesza się nimi i *kreuje się na kształt Lalki właściciela Świata*¹⁴⁶. Po raz kolejny nastąpiła zamiana ról, świat obrócił się już tyle razy, że wydawać by się mogło, iż nie ma już znaczenia kto jest kim, jedynie na plan pierwszy wysuwa się refleksja: nieważne czy w roli lalki, aktora, malarza, czy reżysera – żyjemy w niezrozumiałym dla nas świecie. Niech podsumowaniem tej sceny będą słowa Właściciela Świata, który powie:

Wszystkie skarby oddałem za tę nędzną bryłę, która głupio tańczy i rozbić się nie może. Że was wszystkich nabyć można za tak niską cenę, świadczy jak wielką stanowicie pomyłkę dla waszego stwórcy, wy i cała wasza ziemia. Po co ją nabyłem? Wszak i dla mnie jest to tylko pomyłką, gdyż mnie nawet wyżywić nie może. Zaś pozbyć się dziś – już niemożliwe: poprzez zdobycz moją stałem się nieśmiertelny (...) ¹⁴⁷.

¹⁴⁵ Ibidem, s. 10.

¹⁴⁶ Ibidem.

¹⁴⁷ Ibidem, s. 11.

„ZABAWA KOLEJNA CZYLI PANNA HONORCIA” to fragment spektaklu, do którego w scenariuszu nie ma przypisanego żadnego konkretnego obrazu Wojtkiewicza, a na deskach teatru widzimy scenę zalotów z elementami rubasznymi. W końcu nadchodzi obraz finalny: „ZABAWA KOLEJNA: GROTA PŁOCHEJ CZAROWNICY CZYLI CUKIERNIA CIAST TRUJĄCYCH” mający za podstawę słynny obraz Wojtkiewicza „Grota płoczej czarownicy”.



*GROTA PŁOCHEJ CZAROWNICY ...CZYLI CUKIERNIA CIAST TRUJĄCYCH*¹⁴⁸.

W scenie ostatniej po długiej nieobecności pojawia się Fantazja. W przestrzeni inscenizacyjnej znajduje się rekwizyt – ustrojona żałobnie deska (która przypomina trochę kontuar cukierni), na której pojawiają się formy ciast. Każdy z trzech Aktorów biorących udział w tej scenie odnajduje lalkę – swoje lustrzane odbicie i wkładają je do wnętrza tortu odprawiając przy tym swoisty pochówek, który z czasem przemieni się w pogrzebowy pochód w rytmie czardasza wykonywanego jak pogrzebowy marsz. Po tej zabawie, Aktorzy porzucają lalki w kąt, sami powtórnie zamieniając się w swoje szmaciane odpowiedniki – jeden z nich kołysze się na koniku na biegunach, drugi – chowa się w płótno, trzeci – w płaszcz. Przed sceną finalną widzowie słyszą po raz kolejny wyliczankę z początku spektaklu – ta swoista klamra zapowiada finalizację wydarzeń rozgrywanych na scenie. Słyszymy jeszcze dialog między postaciami, które po próbach zrozumienia życia i świata chcą wpisać życie w matematyczny wzór, który już po kilku wypowiedzianych formułach sięga szczytu absurdu.

¹⁴⁸ <http://mumerus.net/index.php?zone=spektakle&showpage=17>

Cyrk, lalki, pokazy, wyliczanki – niewątpliwie kojarzą się z dzieciństwem – jest to niby beztroski świat, ale jednak nieprawdziwy, kreowany przez dorosłych i prowadzony według ich upodobań. Na pewno sceny te kojarzą się również z ludycznością (zwłaszcza w wykonaniu Hołdysa) – przywołują na myśl jarmarczne średniowieczne przedstawienia, wędrowne trupy przewożące w swoich wozach rekwizyty, stroje, materiały, marionety, które pomagać miały w przedstawianiu rzeczywistości – często tej religijnej, metafizycznej, choć przebranej w kostium śmiechu, rubaszości, dosadności, wyolbrzymienia. Taki moralitetowy sposób przekazywania ważnych kwestii sprawdzał się przecież wśród ludzi. Jeśli przyjrzymy się obrazom Wojtkiewicza i temu, jak owe obrazy przetrawestował Hołdys na scenę, dostrzeżemy już na samym początku, że w tych postaciach nie ma nic z beztroski, radości, zabawy. W zamian za to pojawia się jakieś przedziwne zneruchomienie, lęk, przedziwna konstelacja ludzi i lalek nawzajem się przenikających, nie potrafiących ruszyć z miejsca, bo wyruszyć w podróż się po prostu nie da – żaden kierunek nie wydaje się trafiony, gdy bohaterowie tego przedziwnego cyrku dowiadują się od Właściciela Świata:

Jam Głodny waszej śmierci. Potom Was kupił, by się zabawić, pożywić i cisnąć. Gdy ostatni z was zejdzie nasycon będę! I skończą się męki, może wolny się stanę i śmiertelny¹⁴⁹.



Cyrk II (1907). Zadaniem sztuki jest dotrzeć do istoty ludzi żyjących życiem podwójnym¹⁵⁰.

¹⁴⁹ Wiesław Hołdys, *Cyrki i ceremonie...*, s. 11.

¹⁵⁰ <http://mumerus.net/index.php?zone=spektakle&showpage=17>



Kompozycja – maski (1907). Istnienia naszego nijak pojąć nie możemy¹⁵¹.

Wiesławowi Hołdysowi udało się pokazać postaci z obrazów w taki sposób, w jaki pisał o nich Wiesław Juszczak pochylając się nad twórczością Witolda Wojtkiewicza. Fragment, o którym mówię, jest o tyle ważny, że wybrany przez samego reżysera do opisu tworzonego przez siebie spektaklu. Dlatego pozwolę sobie przytoczyć jego większą część, która niech pozostanie komentarzem do spektaklu „Cyrki i ceremonie”:

postacie więc znieruchomiałe, patetyczne, zamyślane, milczące albo ukazane w chwili, gdy powierzają swym towarzyszom do ucha szeptem wypowiedzane sekrety, prośby, namowy, nalegania, postacie boleśnie uwikłane w konwencjonalny, sztucznie wymowny sceniczny gest, demonstrujący zadumę i żal, strach i rezygnację, rzadziej uniesienie gwałtowne, częściej bierne poddanie się, bierne rozpamiętywanie jakichś zagadkowych, niepojętych powikłań losu - smutne, spętane jednym przeznaczeniem, „nie mające przeznaczeń własnych”, ubrane w tę samą, jednym wyrazem naznaczoną twarz - maskę, pozostawione same sobie marionety i zabawki dziecinne, szmaciane pałuby w obdartych płóciennych strojach, wiejskich lub – z rzadka już teraz – karnawałowych i cyrkowych, w dziwaczne czapki ustrojone kwiatami, w wieńce i girlandy; strojne lalki w brokatowych i aksamitnych kapach, w sukniach z ciężkich jedwabów, haftowanych złotem i naszywanych drogimi kamieniami, w bajecznych płaszczach i mantylach, w dworskich mundurach obficie zdobionych koronkami,

¹⁵¹ Ibidem.

o sztywnych krezach i sutych żabotach, lalki ubrane we wspaniałe korony i diademy, w naszyjniki z pereł i ogromne brosze, lalki w fantastycznych kapeluszach, szeroko rozpościerających wielkie swe ronda, rosnących w górę jak wielopiętrowe wieże i zwieńczonych u szczytu wybuchającą fontanną strusich piór, lub w śnieżnobiałych trykornach przystrojonych ciemnymi skrzydłami ptaków; wreszcie koniki drewniane, zrywające się do galopu z małych platformek na kółkach albo stąpające wprost po ziemi, ubrane równie wspaniale we wzorzyste tkaniny czapraków - koniki, marionety i ubogie, z rupieciarni wyciągnięte kukły (...) ¹⁵².

4.3.2 „Walka Karnawału z Postem”

Zgoła odmiennym, chociaż powstałym z podobnych inspiracji co „Cyrki i ceremonie”, spektaklem jest „Święto Głupców, czyli Walka Karnawału z Postem”. O ile „Cyrki i ceremonie” były impresją teatralną na temat obrazów Witolda Wojtkiewicza, do której Wiesław Hołdys dołączył fragmenty prozy Jaworskiego, o tyle w „Święcie głupców” reżyser przeniósł fragment obrazu na scenę i poruszył postaci w momencie, w którym zastał ich na desce Pietera Bruegela pt. „Walka karnawału z postem”. Podobny zabieg przeprowadził zresztą Lech Majewski w filmie „Młyn i Krzyż”, który na ekran filmowy przeniósł „Drogę Krzyżową” autorstwa tego samego malarza. Tyle, że Majewski poprowadził nas w powolnej narracji przez cały obraz dając możliwość przyjrzenia się dokładnie większości postaci, podczas gdy Hołdys wyjął z malowidła dosłownie kilka person i do nich dopisał charaktery, wypowiedzi, relacje z innymi bohaterami budując spójną i przemyślaną historię, która – jak się okaże – rozbrzmiewa uniwersalnym echem. Oprócz tej głównej malarskiej inspiracji, Wiesław Hołdys sięgnął do średniowiecznej tradycji Święta Głupców – rytuału, który rozpoczynał się na początku karnawału, i który pozwalał przez chwilę żyć na opak. W tym czasie wszystko było dozwolone, nie istniały żadne ograniczenia, na wskroś religijni ludzie dawali upust swoim żądom i pragnieniom w rubasznym zabawach,

¹⁵² Wiesław Juszcak, *Wojtkiewicz i nowa sztuka*, Wydanie II, Wydawnictwo UNIVERSITAS, Kraków 2000, s. 172 -187. Fragment tekstu Wiesława Juszczyka umieszczony na stronie internetowej przez Wiesława Hołdysa do opisu spektaklu w części zatytułowanej *O twórczości Witolda Wojtkiewicza* [na:] http://www.mumerus.net/external/wojtkiewicz_pl.html

pijaństwie, żartach i ogólnej wesołości. O samej inspiracji obrazem namalowanym w 1559 roku Hołdys mówi:

Fascynuje mnie obraz, dzieło plastyczne, jako źródło, początek i inspiracja do powstania spektaklu teatralnego – kiedy wymyślam nowy spektakl, widzę obraz i sytuację, a tekst przychodzi później. Zresztą już wcześniej zrobiliśmy kilka spektakli inspirowanych obrazami. Ten, o którym teraz mówię, przedstawia walkę tłustego Karnawału, uzbrojonego w rożen z nadzianym nań łbem świni, z chudym Postem, którego orężem jest łopata piekarska z dwoma śledziami. Interesuje mnie sam moment przechodzenia karnawału w post i na odwrót. Kiedy ktoś uważnie wpatrzy się w dzieło Bruegela i skoncentruje się na nim, wówczas uda mu się wejść w niego i nawet usłyszeć muzykę graną przez namalowane pędzlem Petera Bruegela postaci. Właściwie Bruegelowi udało się namalować muzykę. My, twórcy spektaklu, staramy się zaś stworzyć własną (...) Podstawową inspiracją dla spektaklu jest obraz – natomiast jeśli chodzi o warstwę tekstową, to posługujemy kolażem z XVI-XVII-wiecznej literatury sowizdrzalskiej¹⁵³.



¹⁵³ Marta Goławska, *Mumerus, czyli fantastyczny zwierz teatralny...*, op. cit.

¹⁵⁴ Pieter Bruegel, *Walka karnawału z postem* [na:] <http://mumerus.net/index.php?zone=spektakle&showpage=14>

Spektakl rozgrywa się w konwencji jarmarcznego teatru wędrownego – nawet miejsce Hołdys wybrał średniowieczne. Podworec Muzeum Etnograficznego w Krakowie idealnie wpasowuje się w klimat ewokowany obrazem. Dzięki takiej przestrzeni widowisko staje się bardziej autentyczne, można pokusić się o stwierdzenie, że reżyser próbuje przenieść widzów sześć wieków wcześniej wprost do wydarzeń zatrzymanych malarską ręką Bruegela. Ponadto rekwizyty – bardzo proste w konstrukcji, wyraziste przez swoje kolory, często ruchome, które z łatwością można byłoby przyporządkować do wyposażenia średniowiecznej wędrownej trupy teatralnej. Większość z nich zresztą bez problemu można odnaleźć na obrazie Bruegela. W spektaklu pojawiają się różnorodne dźwięki – muzyka wydobywała się z przeróżnych przedmiotów, które w rękach aktorów przeobrażały się w niesamowite instrumenty – była więc tzw. „kocia muzyka”, ale nie zabrakło również tej wykonywanej na żywo, improwizowanej przez Michała Braszaka / Szymona Frankowskiego. Na temat muzyki w scenariuszu czytamy:

W spektaklu przeważają dwa rytmy – rytm karnawału i rytm postu.

RYTM POSTU – skrzeczący rytm kołatek obrotowych, dźwięki i świsty strun, pojękiwania drumli i glinianych garnków – a przede wszystkim brzęczenie pszczoł krążących koło ula na głowie Postu.

RYTM KARNAWAŁU – cały czas tętniąca perkusja, dźwięki blach, garnków na głowie i stopach bohaterów¹⁵⁵.

W budowie spektaklu reżyser wykorzystał podział kompozycyjny malowidła. Na pierwszym planie po lewej stronie widzimy grubą postać siedzącą okrakiem na beczce, która trzyma w ręku rożen z nabitym mięsiwem różnego rodzaju. Beczka pchana jest przez ubrane kolorowo postaci, które tworzą wesoły korowód: można bowiem dostrzec barwnie ozdobione stroje, maski, przyprawiane sztuczne nosy, mięsopustne produkty żywnościowe, instrumenty, na ziemi leżą rozrzucone karty i kości. W opozycji do korowodu staje swoisty kondukt żałobny: postaci w pokutnych

¹⁵⁵ Wiesław Hołdys, *Święto Głupców czyli Walka Karnawału z Postem*, s. 2. Scenariusz udostępniony dzięki uprzejmości Reżysera.

strojach, pochylone, ciągną wózek, na którym siedzi osobliwa postać – wychudły asceta. W ręku trzyma piekarską łopatę, a na niej suszone ryby, które w połączeniu z bochnem chleba pod jego stopami tworzą postny jadłospis. Za nim postaci – ubrane schludnie, poważnie, zamiast instrumentów mają kołatki, używane w kościele podczas Triduum Paschalnego. Postaci na pierwszym planie dzielą cały obraz na dwie części – po stronie lewej – Karnawał, po prawej – Post. Między nimi toczy się walka, której widocznymi orężami są: rożen i piekarska łopata. Ten podział stanie się bardziej widoczny, gdy dostrzeżemy dwa główne budynki – karczmę po lewej oraz kościół – po prawej stronie. Ogromna ilość postaci występujących w tej scenie wykonuje przeróżne czynności – ludzie grają, gotują, jedzą, uczestniczą w przeróżnych zabawach, siedzą w karczmie, pracują, wchodzą i wychodzą z kościoła – oprócz bezpośrednio bliskich towarzyszy Karnawału i Postu wydaje się, że pozostałe osoby mogłyby krążyć między jednym, a drugim. Nie sposób dostrzec i opisać tutaj wszystkiego, co namalował Bruegel – mnóstwo symboli i odniesień, których zakwalifikowanie i analiza przyniosłyby niewątpliwie arcyciekawą interpretację malowidła nie są jednak tematem tego rozdziału. I tak, jak na obrazie, tak w przedstawieniu:

Należy pamiętać o zasadzie lustra – to znaczy, że Post odbija Karnawał i odwrotnie. W sensie działań scenicznych znaczy to, że każdemu działaniu Postu bądź Karnawału musi odpowiadać symetrycznie odbite w zwierciadle działanie drugiej strony (choćby było to błazeńskie zwierciadło)¹⁵⁶.

Post, Bigos, Przewodnik, Dziwadło, Karnawał, Babograjek, Mnich i Bas – to właśnie ich wybrał reżyser spośród mnóstwa występujących u niderlandzkiego malarza postaci, ubrał w uszyte przez Elżbietę Rokitę stroje wyjęte niczym z obrazu, a w ich usta włożył kwestie będące kompilacją XVI-, XVII- i XVIII-wiecznych tekstów. Wśród nich występują na przykład rytmiczne rymowanki księdza Józefa Baki ze zbioru „Uwagi o śmierci niechybnej”, utwory Jana Andrzeja Morsztyna „Nagrobek kusiowi” oraz „Na smętną”, fragmenty anonimowych dramatów sowizdrzalskich, jak choćby „Bigos upity odszedł od siebie” czy „Szołtys z klechą”, przysłów i wyliczanek oraz gry karnawałowe. Tak przygotowanych aktorów wprowadził na wspomniane już autentyczne podwórze średniowieczne i poprzez szybko rozgrywające się sceny wciągnął widownię w walkę między Karnawałem i Postem:

¹⁵⁶ Ibidem, s. 2.

Po chwili wychodzą aktorzy – już w strojach. Od razu rozpoznajemy postaci z płótna Petera Bruegela „Walka Karnawału z Postem”. Oczywiście Błazen (Robert Żurek) prowadzi – chociaż bez pochodni, jego atrybutem są kołatki i absurdalny szlauf-trąba wystający mu z ust, jak język. On także zaprasza widzów do podejścia bliżej. Zaczyna się szariwari – kocia muzyka. Jak się okazuje, to grupa Karnawału. Dochodzi do przedstawienia groteskowych uczestników – oczywiście bardzo po sarmacku. Karnawałem (Anna Lenczewska) jest o dziwo kobieta wsadzona w okrągły i nieproporcjonalny do głowy kostium. To ciekawe – Karnawałem nie jest gruby gbur – to kobieta, którą zakryły symbole karnawałowej zabawy. Kontrast między żywą głową o dużych oczach i delikatnym głose, a sztucznym, groteskowym korpusem, mimo swojej ociężałości i „męskości” odkrywa coś najbardziej podstawowego w karnawale – jego erotyczną i niebezpieczną siłę. (...) Następnie wchodzi grupa Postu – dochodzi do jasnej polaryzacji życia scenicznego. Nawet muzyka się ujednoliciła – jest to bojowy rytm, wręcz marsz: raz, dwa, trzy, raz, dwa, trzy.

Grupa Karnawału kpi, bluźni i pijąc wino wyśmiewa chudy Post (Olga Przeklasa). Rzeczywiście, każdy by teraz chciał znaleźć się po stronie Karnawału. Post to także kobieta. Jego towarzysze są pokracznymi i poobijanymi żebrakami, żywiącymi się obwarzankami i śledziami. Po chwili wyodrębni się jednak jeszcze główny bohater, tzn. Gracz (Jan Mancewicz). Jest to student, który rzeczywiście gra z swoim życiem. Za dzbanek wina oddaje duszę szatanowi (ubiera się w niego Bartosz Tryboń – przed chwilą grający Mnicha...). Z pomocą przychodzi Anioł (Beata Kolak) – towarzyszą mu podniosłe, kocie śpiewy aktorów. Gromi szatana, ale człowiek go mało interesuje – za chwilę także dołączy się do karnawałowej zabawy¹⁵⁷.

Warto w tym miejscu zaznaczyć, że widzowie wchodząc na dziedziniec Muzeum Etnograficznego mogli stanąć w dowolnym miejscu, a w czasie spektaklu podążać w dogodnym dla siebie kierunku. Część obchodziła okrąg, który powstał wokół aktorów tak, aby lepiej zobaczyć, co wydarza się w centrum. Część podążała za wykonawcami zgodnie z rytmem spektaklu, jeszcze inni stali w jednym miejscu cały czas. Zupełnie, jak na obrazie Bruegela – nikt nie ustawia, nie nakazuje, nie moralizuje – każdy według swojego uznania po prostu *jest*. Jednak wróćmy to specyficznej

¹⁵⁷ Tomasz Kalita, *Boska walka o kielbasę - o premierze spektaklu „Święto Głupców, czyli walka Karnawału z Postem”*, Portal netbird.pl [na:] <http://mumerus.net/index.php?zone=spektakle&showpage=14>

przestrzeni tego spektaklu – co udało się osiągnąć reżyserowi poprzez umieszczenie go pod gołym niebem? Zarówno widzowie, jak i aktorzy stali się wspólnotą przeżywającą ten sam rytuał. To nie jest teatr dla jednego, dwóch, trzech widzów, to nie jest teatr dla każdego z osobna – to teatr dla grupy, wspólnoty. W takim teatrze zanikają różnice między wszystkimi uczestnikami maskarady. Początkowa bariera między pustą przestrzenią sceniczną a widzami zaczęła być niwelowana przez wyraźną, dosadną, widowiskową, zagarniającą zarówno miejsce, jak i ludzi grę aktorów, by w końcu wciągnąć widzów we wspólną zabawę:

Zgromadzeni na przedstawieniu widzowie zostali pozbawieni przywileju pozostania obserwatorami zmagania. Brak wydzielonej widowni, który początkowo wywoływał konsternację u przybyłych spektatorów, nie bardzo zorientowanych, gdzie mogą stanąć, zmusił ich do stania się uczestnikami ludowych obrzędów. Jak na prawdziwym średniowiecznym jarmarku, przesuwali się oni za Karnawalem – przewodnikiem prześmiewczej procesji, niosącym przed sobą tekturową kielbasę zamiast religijnych sztandarów, otaczali aktorów, mieszała się z nimi. Granica między odgrywającymi swoje role komediantami a widzami nie istniała, wszyscy uczestniczyli w Świącie Głupców niemal na równych prawach. Znakomite kostiumy Elżbiety Rokity i wiernie oddające klimat mięsopustnych zabaw rekwizyty Katarzyny Fijał, wzorowane bardzo wiernie na obrazach Bruegela spowodowały, że zgromadzeni na podwórku Muzeum Etnograficznego widzowie mieli wrażenie, iż naprawdę cofnęli się w czasie do okresu średniowiecza¹⁵⁸.

Reżyser pokazuje świat, w którym miesza się życie przesączone religijnością, myślami o Bogu, ascezie, doskonaleniu siebie w drodze do zbawienia oraz życie pełne doczesnych przyjemności, zabaw, skupione na *tu* i *teraz*. Oprócz dobrej zabawy i widowiskowego przedstawienia, wśród wielu, niekiedy rubasznych i onieśmielających wyliczanek i gier słownych, między głośnymi dźwiękami, ogólnym – pozornym – chaosem, rozbrzmiewają uniwersalne prawdy i problemy ludzkie.

„Święto głupców, czyli walka karnawału z postem” uświadamia na nowo odwieczną prawdę – w człowieku istnieją dwa żywioły. Jeden związany jest z tym, co bliższe

¹⁵⁸ Magdalena Wróbel, *Święto głupców*, „Modny Kraków – magazyn społeczno-kulturalny” 2009, nr 9 [na:] <http://mumerus.net/index.php?zone=spektakle&showpage=14>

natury i pierwotnym instynktom, drugi z tym, co przybliży nas do Boga. Walka tych żywiołów trwa w ludziach niezależnie od tego, czy żyli w czasach średniowiecza, czy są „obywatelami współczesności”¹⁵⁹.

W realnym, codziennym życiu owe prawdy chowają się za ustalony i przyjęty ład świata, za normy i rutyny, w które wpisuje się współczesny człowiek, za wykonywaną pracę, budowane niekiedy z mozołem relacje międzyludzkie, osiąganie kolejnych celów, wyróżnień, awansów. Powolna desakralizacja współczesnego świata jest tego dowodem. Spektakl Hołdysa odrywa nas od tego *naszego świata* i odkrywa, a raczej sami widzowie odkrywają w sobie to, co sami zagłuszają, a czasami nawet odrzucają. Co fascynujące i godne podziwu – cały ten proces dzieje się niepozornie, prawie niezauważony, bo przecież groteska, kontrast, hiperbola, oksymoron – których mnóstwo w przedstawieniu Hołdysa – wybrzmiewają dopiero po upływie jakiegoś czasu. Z drugiej strony istnieją niewątpliwie ludzie, którzy zarówno do istnienia innych światów, metafizyki, sztuki nawet – podchodzą z dystansem, czasem obojętnie czy nawet nie podchodzą w ogóle.

Co jest za plecami starej bijatyki Karnawału z Postem? Wyobraźcie sobie, że zwyczajne życie. Kto ma co jeść, ten je. Kto ma co pić – pije. (...) Słowem – obojętność świat ocalająca. Post Postem, Karnawał Karnawałem, ale przecież trzeba jakoś dociągnąć do jutra, choćby to miało się skończyć męką piekielną... A co z panem w kraciastym kaszkiecie? Nie ma go u Bruegla – był u Hołdysa. Niezamierzenie – lecz jednak. (...) Hołdys odwieczny rytuał, tę jak świat starą historię zwarcia ciała z duchem, obrócił w totalny tingel-tangel, w odpustowość litą, w śmiech bezpretensjonalny, w pocieszną głupotkę. (...)

Do sedna wracając: kiedy wigilijny karp stał się tylko plastrem męczących ości, a jajko święcone - jałowym prologiem przyjemnych kiełbas i procentów? Wiem jedno: nihil novi sub sole. Pana w kraciastym kaszkiecie nie ma u Bruegla tylko dlatego, że w 1559 ludzkość jeszcze nie знаła kraciastych kaszkietów¹⁶⁰.

¹⁵⁹ Ibidem.

¹⁶⁰ Paweł Głowacki, *Pan w kraciastym kaszkiecie*, „Dziennik Polski” 2009 nr 67 online [na:] <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/77145.html>. Paweł Głowacki podczas spektaklu wśród widzów dostrzegł pana w kraciastym kaszkiecie, który stał się motywem wokół którego recenzent zbudował swój tekst.

Spektakl Hołdys zakończył prowokującą do podjęcia pewnego wyzwania przez widzów sceną. Widownia słyszy z ust Karnawału: *gdzieś pachnie pierogami*¹⁶¹, jednak okazuje się, że to tylko jedna sztuka, która wyrosła z murawy. Dowiadujemy się od bruegelowskich postaci o sposobie, który ma wskazać zwycięzcę zagarniającego nagrodę:

MNICH

Lepiej zrobmy tak:

Pieróg będzie tego,

Czyj dziwniejszy będzie sen!

POST

Pójdźmy zatem śnić.

KARNAWAŁ *do widzów*

Pójdźcie z nami śnić¹⁶².

Wiesław Hołdys zaprasza widzów do wkroczenia w świat nierzeczywisty, który można zobaczyć jedynie oczami wyobraźni. Oczywiście jedynie pod warunkiem, że sami ośmielimy się zrobić pierwszy krok i otworzyć na *nowe*. To, co przedstawił reżyser w „Walce Karnawału z Postem”, było jego snem – jednak kto wie, być może sen kogoś z widowni byłby dziwniejszy i komuś innemu przypadłaby przyjemność spożycia pieroga, który nagle wyrósł z ziemi?

¹⁶¹ Wiesław Hołdys, *Święto Głupców...*, s. 23.

¹⁶² Ibidem, s. 23.



163



164

¹⁶³ <http://www.mumerus.net/index.php?zone=spektakle&showpage=14>. Autor fotografii: Artur Łoboda.

¹⁶⁴ Ibidem. Autor fotografii: Wiesław Hołdys. Spektakl wystawiany był również na scenie przy ul. Kanoniczej.

4.4. INSPIRACJE – literatura: opowiadania i powieść

4.4.1. „Dr K. Hommage a Franz Kafka”

Spektaklem „Dr K. Hommage a Franz Kafka” po raz kolejny Wiesław Hołdys zaprasza widzów do świata wyobraźni, tym razem pisarza urodzonego w 1883 roku w Pradze, Franza Kafki. Jest to jeszcze jedno teatralne widowisko, które reżyser stworzył na podstawie niedramatycznego materiału. W scenariuszu artysta wykorzystuje fragmenty prozy Kafki z takich dzieł, jak: „Ameryka”, „Dzienniki”, „Głodomistrz”, „Mała bajka”, „Myśliwy Grakchus”, „Przemiana”, „Stary kawaler Blumfeld”, „Sprawozdanie z Akademii”, „W kolonii karnej”, które:

Nie tworzą (...) jednak spójnej, logicznie rozwijającej się fabuły, bo bynajmniej nie o to twórcom "Dr K." chodzi. Spektakl budowany jest na grze napięć, rytmów i pauz – to ciąg przenikających się wzajemnie nastrojów i fantasmagorii. Głównym bohaterem jest tutaj wyobraźnia pisarza: absurd, humor, tragizm, przypadkowo i chaotycznie posklejane fragmenty świata, nagromadzone i pomieszane wątki, wszystko łączy się ze sobą w sposób niepodlegający żadnym logicznym prawom, a jedyną regułą konstrukcji świata przedstawionego, jest absolutny brak reguł. Rzeczywistość jest tutaj pokazana w przyspieszonym tempie, niczym taśma przewijana na podglądzie – utrwalone na niej wydarzenia i sytuacje nabierają nowego, komicznego charakteru, a postaci są swymi własnymi karykaturami¹⁶⁵.

Recepcja spektaklu w powyższej recenzji jest tożsama ze słowami Wiesława Hołdysa, który mówi, że *występujące w spektaklu postaci (...) i dziejące się sytuacje (...) podlegają ciągłej metamorfozie ukazując świat wyobraźni jednego z najwybitniejszych artystów XX wieku*¹⁶⁶. Nie jest więc to opowieść, historia pokazana na scenie, ale świat wyobraźni i wrażliwości kolejnego artysty, który zainteresował prezesa Teatru Mumerus. Próba pokazania na deskach scenicznych pewnego sposobu postrzegania rzeczywistości i mierzenia się z nią poprzez wyobraźnię jest możliwa nie tylko dzięki samej mistrzowskiej prozie pisarza, ale również, a może w tym przypadku

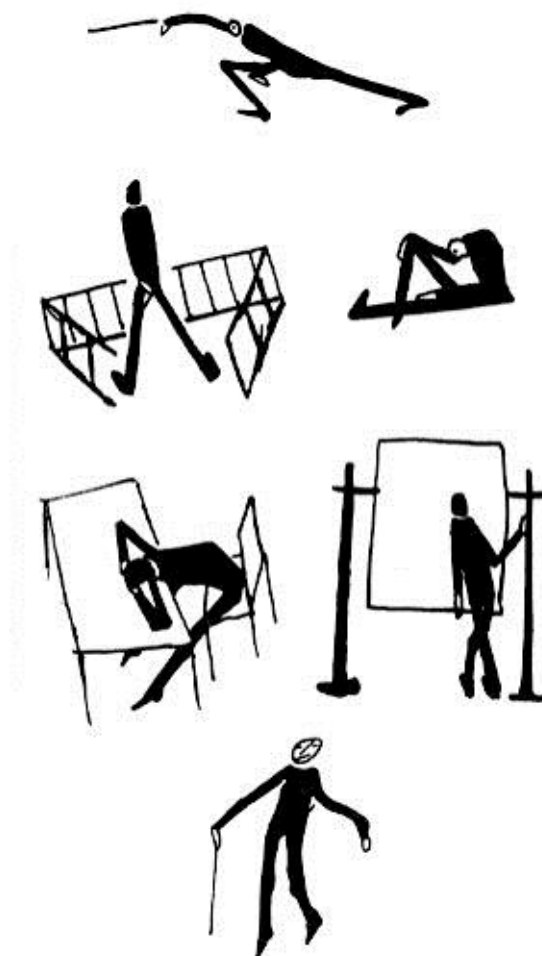
¹⁶⁵ Gabriela Detka, *W klinice Dr K.*, „Nowa siła krytyczna” 20.11. 2006 [na:] <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/31833,druk.html>

¹⁶⁶ Opis spektaklu napisany przez Wiesława Hołdysa [na:] <http://mumerus.net/index.php?zone=spektakle&showpage=16>

przede wszystkim – dzięki talentowi Wiesława Hołdysa. Za tę sceniczną adaptację tekstów Kafki 5 marca 2007 roku reżyser został wyróżniony na II Ogólnopolskim Konkursie organizowanym przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego na teatralną inscenizację dawnych dzieł literatury europejskiej. Widać, że wystawienie na scenie swoistego wewnętrznego świata prozaika, przy odpowiednio zastosowanych środkach teatralnych, owocuje widowiskiem ciekawym, godnym uwagi, dającym do myślenia.

Mała scena przy ulicy Kanoniczej w Krakowie, na której Hołdys wystawił wszystkie swoje spektakle, daje ograniczone możliwości. Jednak tego typu przeszkody są dla reżysera wyzwaniem. W poszukiwaniu odpowiedniej formy dla przedstawienia, Hołdys dochodzi do ciekawych rozwiązań, które sprawiają, że całość widziana z widowni zaskakuje pomysłem, gęstością znaczeń, wielością przekazu. To według mnie jedna z najważniejszych umiejętności Hołdysa. Potrafi on przenieść widza z jednego miejsca w drugie bez wysiłku, bez konieczności tłumaczenia, bez większych zmian w scenografii, bez zbędnych słów. Potrafi tak skonstruować dramaturgię przedstawienia, tak napisać scenariusz i poprowadzić aktorów, że świat na scenie staje się całkowicie podporządkowany autorskiej wizji. W przypadku „Dr K. Hommage a Franz Kafka” widownia jest i na pokładzie statku parowego, i w kolonii karnej, na występach kabaretowych, pokazach Głodomistrza, i w końcu – w mieszkaniu Gregora Samsy czy w Teatrze z Oklahomy. Na początku scenariusza w didaskaliach czytamy konkretne wskazówki dotyczące sceny, które podkreślać mają właściwy charakter przestrzeni tego spektaklu.

Przestrzeń jest połączeniem jarmarcznej strzelnicy, starego magazynu i wnętrza porzuconego na strychu starego kufra. Kilka kufrów, elementy jakiejś dziwnej maszyny, porzucone kukielki... Sceniczny wygląd jest zainspirowany poniższymi rysunkami Kafki:



167

Tak ujęta przestrzeń jest niejednoznaczna, wymyka się racjonalnej wizualizacji, należy za sugestiami wykonawców wkroczyć na poziom wyobraźni skonstruowanej z pamięci obrazów, zapachów, skojarzeń, intuicji. Po skonfrontowaniu swojej wizji na temat opisanej przestrzeni z widokiem sceny i oglądanego spektaklu, nasuwa się jeden wniosek – miejscem akcji tak, jak w przypadku poprzednich spektakli, jest wyobraźnia. Wspominane wcześniej konkretne miejsca (kolonia karna, kabaret, statek parowy, wnętrze mieszkania, etc.) stają się tylko punktami odniesienia do utworów Kafki i pretekstem do pójścia dalej, w głąb, poza. To, co Hołdys chce pokazać w każdym swoim spektaklu, to świat inny niż ten, w którym żyjemy na co dzień; próżno doszukiwać się tu odniesień do rzeczywistości. Dla reżysera kluczowe jest wyjście ze wszystkiego, co jest ukonstytuowane i przyjęte za normę. Ważna jest tutaj scenografia, która pomaga wejść w proponowany wymiar i spojrzeć na zdarzenia sceniczne z innej

¹⁶⁷ Wiesław Hołdys, *DR K. Hommage a Franz Kafka*, s. 1. Scenariusz udostępniony dzięki uprzejmości Reżysera.

perspektywy, a tym samym odczytać spektakl głębiej:

Wszystkie elementy scenografii (oprócz walizek i magla) oraz kostiumy aktorów są utrzymane w biało-czarnej kolorystyce. Ten, dość wymowny zabieg scenografa (Katarzyna Jędrzejczyk), mocno podkreśla charakter spektaklu opartego na grze kontrastów: życia i śmierci, śmiechu i przerażenia, zmysłowej przyjemności i tortur, teatru i rzeczywistości. Rekwizyty wykorzystywane są na wiele sposobów: kufer, który w jednej scenie jest pokojem Dr K., w następnej staje się trumną, szafką, stolikiem. Szczotka na długim kiju może być wiosłem Charonowej łodzi lub w magiczny sposób zmienić się w strzelbę, trąbka zaś staje się lichtarzem dla płonącej świecy. Klatka, w której początkowo więziony jest szympan, przeobraża się w złowrogi aparat do tortur, teatralną estradę – miejsce "występów" wycieńczonego Głodomistrza, czy tramwaj. Z drewnianego magla niczym z drukarskiej prasy, wypływają hasła agitujące do erotycznego wyzwolenia kobiet. Przedmioty wykorzystywane są także jako nośniki konkretnych dźwięków, tworząc surrealistyczną orkiestrę: odgłosy wydawane przez maszynę do pisania równie dobrze sprawdzają się jako stukot kół pociągu, kufer staje się werblem nawołującym na przedstawienie. Całkowita umowność w nadawaniu znaczeń i kreowaniu przestrzeni sprawia, że niewielka scena okazuje się być bardzo pojemna i plastyczna, a kilka prostych rekwizytów fantastycznie pełni rozmaite, także muzyczne, funkcje¹⁶⁸.

Po raz kolejny reżyser wykorzystuje rekwizyty w wielorakim zastosowaniu, również po to, aby stworzyć warstwę dźwiękową do przedstawienia. Muzyka, jak już wspominałam w analizie wcześniejszych spektakli, pełni wyjątkową funkcję – jest bowiem uzupełnieniem świata przedstawianego nam przez reżysera. Niekonwencjonalne, niespotykane, a może inaczej – niezauważane dźwięki wpływają na widza i wymuszają na nim ustosunkowanie się do niecodziennej sytuacji, która zaowocować ma otwarciem się na nowe, dopełnieniem tego, co widzowie oglądają na scenie i przeżywają na co dzień. Przecież nie codziennie słuchamy rytmów wystukiwanych obcasem połączonych z miarowym zamiataniem podłogi.

Bardzo pomysłowa jest scenografia (...). Dzięki wykorzystaniu każdej wolnej przestrzeni, niewielkiej w gruncie rzeczy sceny oraz użyciu w wieloraki sposób licznych rekwizytów możemy oglądać (lub nieraz wyobrazić sobie) statek, maszynę

¹⁶⁸ Gabriela Detka, op. cit.

śmierci czy klatkę z głodomistrzem. Efektowne jest przede wszystkim tworzenie muzyki z pozornie przeciętnych dźwięków. Szuranie miotłą, stukanie obcasem, tworzy z początku kakofonię, z której po chwili tworzy się melodia. To świat dźwięków, rekwizytów i instrumentów oraz postaci-symboli¹⁶⁹.

Lalki, kukielki, maski i manekin są kolejnymi elementami, które tworzą nowy świat, w tym przypadku bardziej realny i rzeczywisty niż ten grany przez aktorów. I tak (już w drugiej scenie) z *kufierka wydobywa się mała laleczka (kukielka)* – dr K. *przygląda się siedzącej przy stole Małpie, Małpa zdejmuje maskę – i okazuje się, że jest ona doktorem K.*¹⁷⁰. W dalszym przebiegu przedstawienia okaże się, że mamy do czynienia z dwoma wcieleniami głównego bohatera – to, co robić będzie Dr K. grany przez aktora, dublowane jest przez jego kukielkowego sobowtóra. Z wykładu, jaki wygłosił reżyser dowiadujemy się, że:

(...) w spektaklu „Dr K. Hommage a Franz Kafka” tytułowa postać – Doktor K. wzorowana na Franzu Kafce, ma swój odpowiednik w lalkowym alter ego – stworzonym na podobieństwo realnego Franza Kafki. Wychodziliśmy bowiem z założenia, że granie wprost, przez żywego aktora, postaci Kafki traciłoby fałszem, natomiast dodanie mu lalkowego sobowtóra ucharakteryzowanego na wzór realnego Kafki stwarza okazję do dodatkowego napięcia biorącego się z dialogu między postaciami¹⁷¹.

Osobnym tematem są maski – jedna małpia, inne stworzone na wzór masek z obrazu Picassa „Panny z Avignon”, które z jednej strony przerażają, z drugiej fascynują. Maska zasłania, ale tworzy przecież również coś nowego. I tak pierwsza w tym spektaklu metamorfoza pokazuje, jak Małpa staje się człowiekiem. Zamiana przebiega sprawnie i szybko. Okazuje się, że stosunkowo łatwo stać się *jednym z nas*. Małpa, na początku siedząca w klatce, *wybitnie zrozpaczona brakiem wolności: szlocha, żmudnie liże orzech kokosowy, szuka pcheł, opukuje ściany klatki*¹⁷². Podchodzi do niej

¹⁶⁹ Magdalena Urbańska, *W świecie Kafkowskich symboli*, Dziennik Teatralny Kraków, 18 IV 2008 [na:] <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/w-swiecie-kafkowskich-symboli.html>

¹⁷⁰ Wiesław Hołdys, *DR K....*, s. 3.

¹⁷¹ Wiesław Hołdys, *Dialog pomiędzy aktorem a lalką w trakcie spektaklu*, wykład wygłoszony przez Reżysera podczas konferencji teatrologicznej pod hasłem: *Teatr lalek wczoraj, dziś i jutro* na międzynarodowym festiwalu teatralnym w Pradze odbywającego się pod hasłem: *Ile twarzy ma lalka?* w dniach 29 kwietnia 2007 – 3 maja 2007. Tekst całości wykładu dostępny na stronie internetowej Teatru Mumerus: http://www.mumerus.net/external/praha_07.html

¹⁷² Wiesław Hołdys, *DR K....* s. 2.

dwoje nadzorców, którzy zaczynają ją przedrzeźniać, a ta w odpowiedzi naśladuje ich ruchy. Pojawiają się napisy:

WOŁONOŚCI NIE CHCIAŁEM. PRAGNAŁĘM TYLKO WYJŚCIA.

Druga strona

ZACZAŁ MI ŚWITAĆ WIELKI CEL – PRZESTANĘ BYĆ MAŁPĄ!

Małpa bierze w rękę fajkę, pociąga wzbudzając tym zachwyt nadzorców...

TAK ŁATWO NAŚLADOWAĆ LUDZI.

Druga strona

NAJWIĘCEJ KŁOPOTU SPRAWIŁO MI PICIE WÓDKI¹⁷³.

Okrzykiem, który wprowadza Małpę w świat ludzi jest jedno proste słowo: „Halo”. Przed zwierzęciem, które przyjęte zostało do grona *myślących*, otwierają się dwie możliwości: albo ogród zoologiczny albo kabaret. Druga opcja wydaje się być bardziej interesująca, co sprawia, że Małpa po krótkiej obserwacji z *zainteresowaniem*, *na które stać może tylko zwierzęta, które udają że są ludźmi* przedstawia swój pokaz, który – jak czytamy w didaskaliach – *jak najprostszymi środkami rozbawi każdego, dlatego że jest beczelnie głupi, a jednocześnie w swojej głupocie genialnie prosty*¹⁷⁴. Napis, który pojawia się tuż po pokazie podsumowuje kondycję współczesnego człowieka zamieszkującego Stary Kontynent:

ZDOBYŁEM PRZECIĘTNĄ KULTURĘ EUROPEJCZYKA¹⁷⁵.

Małpa stała się *człowiekiem*: palącym papierosy, pijącym wódkę (choć na przyjmowanie tego trunku ciało reaguje negatywnie), występującym w kabaretach, dostarczającym rozrywkę. Píše na maszynie o swoim teraźniejszym życiu – bankietach, wystąpieniach, przedstawieniach, poznanych ludziach. Wspomina również o wytresowanej szympanscy, z którą oddaje się przyjemnościom w nocy, w dzień zaś nie może patrzeć jej w oczy, zwierzę ma bowiem w spojrzeniu obłęd zahukanego, tresowanego zwierzęcia: *tylko ja sam go dostrzegam i nie mogę go znieść* – pisze

¹⁷³ Ibidem.

¹⁷⁴ Ibidem, s. 3.

¹⁷⁵ Ibidem.

Małpa¹⁷⁶. Czyżby zwierzę stało się bardziej spostrzegawcze od ludzi? Jako osobnik z zewnątrz widzi więcej i zauważa świat rzeczywisty ludzi takim, jakim on jest naprawdę? Pamiętajmy, że w ostatecznym rozrachunku Małpa stanie się doktorem K., który komentować będzie rozgrywające się nadal wydarzenia. Doktor K. będzie również zmuszany przez Męczyduszę – Demona pisania – do ciągłego notowania i opisywania rzeczywistości. W końcu zapisze: *Moje życie się zmniejsza, ciągle zmniejsza*¹⁷⁷, po czym aktor grający doktora K. głosem zniekształconym przez metalowy przedmiot stanie się Gregorem Samsą, a widownia będzie świadkiem metamorfozy bohatera „Przemiany” w robaka. Jak reżyser rozwiązał pokazania na scenie tej historii?

Kłapa kufra odskakuje, widzimy reakcję rodziny na widok Gregora jako robaka. Rodzina reaguje przerażeniem, zrozumiałym – gdyż zobaczyli swojego jedyne go żywiciela w formie robaka. Nigdy zresztą nie zobaczymy Gregora jako robaka, całą przemianę będziemy obserwować poprzez reakcję Rodziny¹⁷⁸.

O ile przemiana Małpy w człowieka została przyjęta z entuzjazmem, o tyle druga metamorfoza, będąca niejako odwróceniem pierwszej, wzbudziła strach, zaskoczenie, powoli cichą zgodę, by w końcu zmęczenie i pragnienie śmierci Gregora doprowadziło do powolnego eliminowania syna i brata z życia rodziny. Jego śmierć przyniosła ulgę wszystkim, codzienność mogła toczyć się dalej swoim rytmem. Ta scena ważna jest dla reżysera również z innego powodu:

(...) prześladowające Gregora Samsę (...) postaci Prokurenta i Lokatorów – lalki – wykreowane były i parodiowane przez aktora grającego owego Samsę w żywym planie. Jedną z ważniejszych dla nas scen była ta, w której Gregor Samsa prosił o litość Prokurenta – lalkę¹⁷⁹.

Takie współistnienie w jednej rzeczywistości lalek i ludzi, wzajemne przenikanie się i metamorfozy przywołują w pamięci inny spektakl Hołdysa - „Cyрки i ceremonie” na podstawie obrazów Witolda Wojtkiewicza. Odczytując przedstawienia Teatru

¹⁷⁶ Ibidem.

¹⁷⁷ Ibidem, s. 9.

¹⁷⁸ Ibidem, s. 11.

¹⁷⁹ Wiesław Hołdys, *Dialog pomiędzy aktorem...*, op. cit.

Mumerus jako metafory, po raz kolejny rodzą się pytania o kondycję ludzi, rządzące światem prawa czy w końcu o wolność i miejsce człowieka w świecie.

Z racji tego, że „Dr K.” jest spektaklem, który powstał jako wyraz uznania dla twórczości Kafki, nie mogło zabraknąć na scenie tej specyficznej atmosfery niepokoju, zagubienia i niewiedzy, która rodzi się podczas czytania jego prozy. Najpełniej objawia się to podczas sceny w kolonii karnej, gdy doktorowi K. pokazywana jest maszyna służąca do tortur. Tutaj, dość że główny bohater naprzemiennie staje się to katem, to ofiarą, nie rozumie dziejącej się sytuacji i sam pyta Oficera Kukielkę (kolejny raz, w którym Kukielka ma decydujący głos i stoi na straży tego świata):

DR K.

A czy skazany w ogóle wie, że został skazany?

OFICER KUKIELKA

Nie. Nie dano mu także żadnej możliwości obrony, gdyż podstawowa zasada brzmi: wina jest zawsze niewątpliwa. Czy wszystko jasne?¹⁸⁰

Podczas przebiegu spektaklu pojawiają się napisy (komentarze lub całe dialogi) na wyciąganych przez aktorów materiałach, które przywołują skojarzenia z filmem niemym. Zabieg ten zastosowany w przypadku metamorfozy Małpy w człowieka pokazuje większą inteligencję i wrażliwość z natury głupszego od ludzi stworzenia – nawet brak znajomości języka ludzkiego nie znaczy w tym kontekście niedoskonałości czy mniejszości. Dosadne rozwiązanie sceny obnaża pozorną wyższość ludzi nad zwierzętami. dopełnieniem takiej kondycji człowieka staje się scena z Głodomistrzem. Odbywają się pokazy niezwykłego wydarzenia – pozbawiony jedzenia na 40 dni mężczyzna prezentuje swój stan, a ludzie licznie przychodzą popatrzeć na atrakcję. Głodomistrz przedstawiony jest za pomocą nieruchomego manekina o wielkich głodnych oczach.

(...) postać Głodomistrza – kukła naturalnej wielkości, która samym swoim istnieniem stawia pod znakiem zapytania egzystencję oglądającej ją i ciągle coś pożerającej gawiedzi¹⁸¹.

¹⁸⁰ Wiesław Hołdys, *DR K....*, s. 6.

¹⁸¹ Wiesław Hołdys, *Dialog pomiędzy aktorem...*, *op. cit.*

I tak, jak w przypadku sceny z Małpą, tak tutaj pojawiają się napisy na materiałach. Jednak konstrukcja tej sceny jest już odwołaniem wprost do filmu niemego, przez chwilę widz czuje się jak podczas seansu w kinie z początku XX wieku. Ostra, głośna muzyka, wyrazista pantomima, pojawiające się napisane dialogi.

"Dr K." bardzo wiele zawdzięcza estetyce niemego filmu: wspomniane już napisy zapowiadające kolejne epizody, szybkie zmiany miejsca akcji z muzyką w tle, specyficzna, groteskowa pantomima la Charlie Chaplin¹⁸².

Zarówno w prozie Kafki, jak i w przedstawieniu Hołdysa, niezmiennie ważnym zabiegiem jest metamorfoza. Wyczuwamy ciągły ruch, zmianę, zamianę, świat realny w jednym momencie staje się fantastyczny, by równie szybko powrócić do dawnych ram. Najbardziej spektakularne metamorfozy bohaterów tego widowiska to zamiana małpy w człowieka, a pod koniec – zamiana człowieka w owada, robaka. Również wydarzenia ulegają ciągłej transformacji – nie ma miejsca ani czasu na przyzwyczajenie widza do jedności akcji, miejsca, zdarzeń. Taka zmienność i ciągła metamorfizacja zarówno postaci, jak i zdarzeń pokazują spektrum możliwości żonglowania wyobraźnią.

Do tego dochodzi połączenie elementów teatru sytuacji, teatru tańca, teatru lalek, elementy kina niemego, występy pantomimiczne, kabaretowe czy ocierające się o koncerty. Różnorodność, niejednoznaczność, płynność między realnością a fantasmagorią i fantastyką – na tych płaszczyznach Hołdys porusza najcięższego kalibru zagadnienia. Są nimi: kondycja współczesnego człowieka, relacje międzyludzkie, obnaża reguły rządzące światem. Artysta zahacza o temat śmierci, często niezrozumiałej, dochodzącej do granicy bezsensu. Używa przy tym czarnego humoru, groteski, przerysowania, ironii. Tworzy spektakl, który może stać się zarówno rozrywką, jak i – dla bardziej wrażliwego i spostrzegawczego widza – pretekstem do refleksji. W podsumowaniu posłużę się fragmentami recenzji:

Mumerus (...) odkrywa fascynujące obszary na mapie kultury i po swojemu oprowadza po nich widza. Tak też jest w przypadku ekspedycji na terytoria Franza Kafki: biorą z niego właśnie to i tylko tyle, ile żąda ich specyficzna poetyka i wciskają publiczności przy użyciu swoich kuglarskich sztuczek i tandetnych rekwizytów. Jak fachowcy od

¹⁸² Gabriela Detka, op. cit.

reklamy atakują przede wszystkim natarczym obrazem i dźwiękiem, hipnotyzują ruchem, podszywają się pod figury z dziecinnych wspomnień rodem, by wkraść się chyłkiem do umysłów. Jest jakaś żelazna dyscyplina i nieubłagany porządek na dnie ich hałaśliwej naiwności i czujemy, że z niezrozumiałych powodów wszystko tak właśnie działać się musi – aż do końca. Mechanizm został uruchomiony, więc światła migają, muzyka gra, kura wykonuje desperacki taniec w swojej klatce – aż do końca, nie będzie nic więcej.

Niewątpliwie trzeba maestrii, żeby sklecić tak sugestywną i spójną iluzję universum z różnorodnych odpadów oficjalnej rzeczywistości. W „Dr K.” Wiesław Hołdys osiąga ją dzięki zestrojeniu wszystkich elementów sztuki teatralnej i scenicznej poczynając od ogólnej koncepcji spektaklu, a kończąc na najdrobniejszym rekwizycie¹⁸³.

Niewątpliwie najciekawszym pomysłem reżysera i scenarzysty (Wiesław Hołdys), było wydobywanie z tekstów Kafki czarnego, makabrycznego, intensywnego komizmu. Twórcy „Dr K.” udało się wyjść poza standardowe rejestry odczytywania jego prozy, jako nieskończonych labiryntów podświadomości, mrocznych wizji zagłady, dziejowych wyroczni. Spektakl Teatru Mumerus pokazuje, że dzieła Kafki to także niezgłębione pokłady humoru, absurdałnych historii, groteskowych bohaterów i śmiechu rodem z teatru jarmarcznego. Kiczu, który występując w swej jawnej postaci nie irytuje, ale zwyczajnie śmieszy i wzrusza. „Dr K.” – sceniczny chichot, klinika rozpędzonej wyobraźni¹⁸⁴.



*To Aparat, dzięki któremu każdy może poznać swoją winę na własnym ciele*¹⁸⁵

¹⁸³ Magdalena Pabisiak, op.cit.

¹⁸⁴ Gabriela Detka, op. cit.

¹⁸⁵ <http://www.mumerus.net/index.php?zone=spektakle&showpage=16> Autorem komentarzy pod zdjęciami jest Wiesław Hołdys.



*Dr K To Małpa występująca w kabarecie*¹⁸⁶

4.4.2. „Laputa & Lagado według Jonathana Swifta czyli Trzecia podróż Gullivera”

Kolejnym spektaklem, który powstał na kanwie literatury jest „Laputa & Lagado według Jonathana Swifta, czyli trzecia podróż Gullivera”. Tym razem inspiracją jest powieść – najmniej znana, ostatnia część historii o Guliwerze Jonathana Swifta pt.: „Podróże do wielu odległych narodów świata” napisana w XVIII wieku, dzieło będące:

fantastyczno–surrealistycznym opisem czterech wyimaginowanych podróży, w którym – jak pisze Juliusz Kydryński – autor rozprawia się „z całą ludzkością, z samą jej naturą i wszystkimi stworzonymi przez nią instytucjami. Każda epoka – także i nasza – odnajdzie w niesamowitej grotesce Swifta oskarżenie siebie samej, własne swoje rysy i własne zwierciadło”. Niestety, dzieło Swifta adresowane do dorosłych, zostało ocenzurowane oraz okaleczone, po czym pozbawione wszelkich drastyczności i całego

¹⁸⁶ Ibidem.

smaku trafiło do dziecięcego pokoju jako niewinna bajka o ciekawej podróży do krainy Liliputów i krainy Olbrzymów. W niezliczonych adaptacjach dziecięcych pomija się третią podróż zaczynającą się wizytą na Latającej Wyspie Lapucie¹⁸⁷.

Zamierzeniem reżysera jest przedstawienie tej pomijanej, a przez to zapomnianej części historii Gullivera, która zaczyna się na latającej wyspie Lapucie, a kończy w Nieśmiertelnej Krainie. Spektakl, jak mówi reżyser w wywiadzie dla Radia Kraków, *mocno wpisuje się w dzisiejsze czasy, mówi o istocie władzy. Widzimy dzikie, błazeńskie zwierciadło*¹⁸⁸. Jak reżyserowi udało się pokazać na scenie tak obszerny, często trudny temat? Jak udało się wystawić w teatrze powieść? Które fragmenty umieścił w przedstawieniu? Jak rozwiązał sytuację podróży, przemieszczania się, pokazania różnych rozmiarów odwiedzanych przez Guliwera światów? Co stanie się, gdy fantastykę zapisaną prozą ubierzemy w konkret i realnie pokażemy w teatrze? Hołdys mówi:

Nie stworzyliśmy wiernej, podążającej za tekstem adaptacji scenicznej, byłoby to niemożliwe. Skupiliśmy się na obrazach, a także na języku¹⁸⁹.

Zacznijmy zatem od scenografii: Hołdys umieszcza wydarzenia w dokładnie opisanej przez niego przestrzeni.

Sceneria przypomina pokój Podróżnika. A może kogoś, kto podróżuje w wyobraźni. Ważne jest, abyśmy z tej scenerii za dużo o naszym bohaterze nie wiedzieli.

Kilka kufrów i pakunków. Niewielki stół przykryty czarną materią. Na stole kilka przedmiotów. W głębi ekran – na razie zasłonięty czymś, co przypomina mapę.

W spektaklu przedmioty ożyją, kufry i pakunki staną się przestrzeniami, z których wyłonią się kolejne postaci, stół stanie się centralnym miejscem gry, a i ekran odegra swoją rolę, choćby jako płaszczyzna służąca do pokazu cieni i slajdów.

Właściwie jest to porzucona rekwizytornia, magazyn wyobraźni.

¹⁸⁷ Wiesław Hołdys o spektaklu *Laputa & Lagado według Jonathana Swifta, czyli Trzecia podróż Gullivera* [na:] <http://www.mumerus.net/index.php?zone=spektakle&showpage=18>

¹⁸⁸ Justyna Nowicka, wywiad z Wiesławem Hołdysem, Radio Kraków. Nagranie dostępne pod adresem: http://mumerus.net/external/wywiad_z_justyna_nowicka_radio_krakow.mp3

¹⁸⁹ Ibidem.

Wszystko w czarnym pudełku sceny typu black-box.

Spektakl dzieli się na cztery części – podróże. Każdej części odpowiada inna wyliczanka, która powinna od czasu do czasu pojawiać się i pełnić funkcję czegoś, co narzuca rytm i skojarzenia.

Spektakl nie ma wyraźnego prologu ani epilogu. Chodzi mi o wrażenie czegoś, co zostało wyrwane z normalnego rytmu czasu, strzępu, fragmentu.

W spektaklu nigdy nie zobaczymy Gullivera¹⁹⁰.

Po raz kolejny miejscem wydarzeń staje się wyobraźnia. I jak to zwykle w Teatrze Mumerus bywa, również i tutaj kilka rekwizytów i przedmiotów wystarczy, by zbudować wielkie i rozległe światy, sięgające kosmicznych odległości. Scena ubrana jest w wielkie czarne płótna, tworzy rodzaj pudła, w którym odbywać się będą dalekie podróże. Za pomocą umiejętności aktorów, muzyków, operatora światła, nie wyłączając przy tym oczywiście wyobraźni widzów – im bardziej otwarta i rozwinięta tym lepiej – Hołdys potrafi zaprowadzić naprawdę daleko podążając za Gulliverem i odczytując jego podróż głębiej. Rekwizyty i elementy scenografii również w tym spektaklu będą pełnić rozmaite funkcje, z powyższego opisu czytamy, że zwykle kufry i pudełka otworzą przed widzami nowe wymiary – *zmiany przestrzeni są płynne, jedynie symbolicznie zaznaczane: innym nakryciem głowy lub drobnym rekwizytem* – pisze w recenzji Hubert Michalak z Nowej Siły Krytycznej¹⁹¹.

Za realizację ścieżki dźwiękowej tego przedstawienia odpowiedzialna jest Ewa Ryks, która siedząc za kulisami na różnych przedmiotach wygrywa dziwne, czasem niepokojące, czasem irytujące dźwięki: szeleszczenia, trzaski, szумы, drapania. Wykorzystywany jest również rozstrojony instrument strunowy. Na tę swoistą muzykę odpowiadają swoimi działaniami aktorzy:

Chropowatą fakturę muzyczną odbijają aktorzy, wygrywając gładkość wypowiedzanych słów. Sami zresztą, występując na scenie, noszą grzechotki, drumlę, kieliszek z wodą -

¹⁹⁰ Wiesław Hołdys, *Laputa & Lagado według Jonathana Swifta, czyli Trzecia podróż Gulliver*, s. 1. Scenariusz udostępniony dzięki uprzejmości Reżysera.

¹⁹¹ Hubert Michalak, *Gulliver w krainie dźwięku*, „Nowa Siła Krytyczna”, Teatr w Polsce - polski wortal teatralny [na:] <http://www.mumerus.net/index.php?zone=spektakle&showpage=18>

bo wszystko jest muzyką¹⁹².

Odbywa się swoisty dialog między aktorami a muzyką, *tworząc wrażenie napięcia i nieustannej walki o przestrzeń dźwiękową*¹⁹³. Oprócz dźwięków, które podczas działań scenicznych wydobywają aktorzy, niezmiennie ważnym elementem w tej opowieści staje się język i wypowiedane słowa. I tak, już na samym początku, słyszymy jedynie głos narratora-Gullivera, który nie pokaże się widzom podczas tego godzinnego przedstawienia. Przez cały czas będzie tylko głosem, pozostanie nim również po skończonym seansie. Gulliver posługuje się naprzemiennie dwoma językami – polskim i angielskim sam tłumacząc wypowiedane przez siebie kwestie. Czasami będzie posługiwał się językiem mieszkańców odwiedzanych przez niego wysp, jak np. lapucjańskim (stworzonym przez reżysera specjalnie na potrzeby tego spektaklu¹⁹⁴). Inne postaci natomiast będą posługiwały się dodatkowymi wtrętami językowymi: włoskimi, portugalskimi, hiszpańskimi, czeskimi, niemieckimi. Po co taki zabieg? Pojawia się kilka interpretacji zastosowania takiego rozwiązania:

Obecna w każdym spektaklu maszyneria językowa może również służyć czystemu popisowi (...) Gra ze słowem, opanowana w teatrze Mumerus do perfekcji, zaczyna przypominać mechaniczną żonglerkę, która ma wywołać śmiech¹⁹⁵.

- pisze Justyna Stasiowska. Hubert Michalak zwraca natomiast uwagę na coś innego:

Swift w powieści niejednokrotnie przywołuje temat obcości językowej, bariery stwarzanej przez język, nauki obcych słów czy gramatyki. Na tym pomysłe też oparte zostało w dużym stopniu przedstawienie. Sekwencje „rozmów” prowadzonych są w kilku rozpoznawalnych językach (...), niejednokrotnie postaci porozumiewają się tylko przy pomocy sylab czy słów rodem z dziecinniej wyliczanki. Sceny tych rozmów-nierozmów bawią, zastanawiają, brzmią trochę jak egzotyczna (choć jakby skądś

¹⁹² Ibidem.

¹⁹³ Justyna Stasiowska, *Językowe maszyny do bajek*, „Gazeta Teatralna Didaskalia” [na:] <http://www.mumerus.net/index.php?zone=spektakle&showpage=18>

¹⁹⁴ Justyna Nowicka, wywiad z Wiesławem Hołdysem, op. cit. W tworzeniu języka lapucjańskiego, złożonego z dwunastu różnych występujących w spektaklu języków, pomagała pani dr Magdalena Pabisia.

¹⁹⁵ Ibidem.

znana) muzyka. Gdy jednak orientujemy się w ich mechanizmie i sensie wprowadzania, zaczynają irytować. Można odnieść wrażenie, iż gdyby nie te właśnie „gadane” sceny, spektakl nie zamknąłby się nawet w godzinie, że starano się wydłużyć widowisko¹⁹⁶.

Czyżby Hołdys chciał wypełnić spektakl słowami, by nie był on zbyt krótki? Przy tak wypracowanej estetyce, która nadaje Teatrowi Mumerus osobny głos na mapie teatralnej Krakowa, przy dojrzałym, spójnym i klarownym programie realizowanym przez Hołdysa, byłabym daleka od takiego sposobu rozumowania. Celną, według mnie, uwagę na temat tego zabiegu zapisała przywołana już powyżej Justyna Stasiowska wskazując jednak szersze niż poprzednio wytłumaczenie:

Mumerus nieustannie próbuje uczyć krytycznego stosunku do procesu patrzenia i słuchania, szczególnie w odniesieniu do języka, w którym tkwią podstawy politycznej władzy. (...) Często używa się w spektaklu rymowanek dziecięcych, gdzie zestawienie słów ujawnia polityczno-społeczne uwarunkowania stojące za pozornie niewinnymi zdaniami. Znaczenie, jakie przypisujemy słowom, zostaje postawione pod znakiem zapytania. Słyszymy ze sceny mieszkankę słów w różnych językach. (...)

Ich brzmienie wzbudza śmiech, ale również pokazuje, jakie zależności istnieją w samej mowie – brzmienie wielu słów, choć niemal identyczne, w każdym języku ma zupełnie inne znaczenie. Pozorne podobieństwo ukazuje pułapki niezrozumienia¹⁹⁷.

Stasiowska zwraca tutaj uwagę na kilka bardzo istotnych kwestii: głos władzy często jest bełkotem, poskładaniem kilku dobrze brzmiących lub wpadających w ucho słów, zdań czy sentencji, które w gruncie rzeczy nie znaczą nic lub są tak infantylne w swym przekazie, jak dziecięce wyliczanki. Inna kwestia to znaczenie wypowiedzianych, już nie tylko przez władzę, ale i przez nas samych, słów. Czy słowa dzisiaj znaczą to, co kiedyś? Czy znaczenie słów nie jest manipulowane, a różne odcienie znaczeniowe sprawnie wykorzystywane do własnych celów, propagandy? Kolejnym zagadnieniem jest nieporozumienie na płaszczyźnie języka i wypływające z tego tytułu niezrozumienia, nieporozumienia, konflikty. W tym miejscu przypomina mi się wypowiedź Ryszarda Kapuścińskiego, który powiedział:

¹⁹⁶ Hubert Michalak, *Gulliver w krainie dźwięku...*, op. cit.

¹⁹⁷ Justyna Stasiowska, *Językowe maszyny do bajek...*, op.cit.

Moja teoria na temat rodzenia się konfliktów plemiennych, narodowych jest taka: twierdę, że wojna nie zaczyna się 1 września 1939 roku, wojna nie zaczyna się w dniu wybuchu, w momencie, kiedy pada pierwszy strzał. Wojna we współczesnym świecie zaczyna się od zmiany języka w propagandzie¹⁹⁸.

Rymowanki i dziecięce wyliczanki są z jednej strony odbiciem politycznego bełkotu, który powtarzany rytmicznie może wprowadzić społeczeństwo w trans, z drugiej strony pełnią w tym spektaklu funkcje organizujące przebieg wydarzeń. Przedstawienie podzielone jest na cztery części, do każdej przyporządkowana jest inna wyliczanka.

I tak pierwsza część spektaklu, pierwszy obraz, to Latająca Wyspa Laputa – Kraina Bezbronnych Marzycieli, do której dociera Gulliver. Poznaje na niej trzech osobliwych Lapucjaninów, ubranych w źle skrojone stroje z przyszytymi znakami i symbolami astronomicznymi i muzycznymi. Na tej planecie słychać „muzykę sfer”, mieszkańcy są wykształceni na najwyższym poziomie głównie w dziedzinie muzyki, astronomii i matematyki. Jednak z rozmowy prowadzonej przez Gullivera wynika, że nie wykorzystują owej wiedzy do celów praktycznych, posługują się jedynie teorią. Nawet uroda Kobiety i miłość do niej opisywana jest przez jednego z mieszkańców językiem geometryczno-matematycznym – w wyniku tego opisu *powstaje obraz przypominający dzieło kubistyczne lub surrealistyczne, coś na kształt rzeźby Giacomettiego*, jak pisze w didaskaliach reżyser¹⁹⁹. Porozumiewanie się tym językiem we wszystkich sferach życia potwierdza charakter tej krainy – marzycielska bezbronność, w której nawet miłość nie potrafi stać się prawdziwym uczuciem pozostając zaklęta w sformalizowany i wyuczony język.

W tej scenie poznajemy również postać siedzącą tyłem – jest to Majestat - Flandona Gandola – król, który zarządza nie tylko swoją wyspą, ale również poległymi mu terytoriami – krajem Balnibarbów ze stolicą Lagado. Wydaje dekrety i edykty, które docierają do Balnibarbów za pomocą spuszcanych na sznurkach informacji. Zawarte w nich prawa widzowie mogą usłyszeć, bowiem każdy z trzech edyktów jest

¹⁹⁸ Ryszard Kapuściński, *Rwący nurt historii. Zapiski o XX i XXI wieku*, wybór i wstęp: Krystyna Strączek, Wydawnictwa Znak, Kraków 2008, s.64.

¹⁹⁹ Wiesław Hołdys, *Laputa & Lagado...*, s. 3.

odczytywany przez postaci na scenie. Dowiadujemy się między innymi, że gdy mieszkańcy podległego terytorium nie podporządkują się poleceniom Króla, on zatrzyma deszcz i słońce. Absurd, nieprawdopodobieństwo i śmieszność pojawiają się tylko na początku – do momentu, w którym nie przywołamy w pamięci praktyk faraonów związanych z zaćmieniem słońca, które wykorzystywane były do manipulacji ludem. Idąc dalej tym tropem, refleksja nasuwa się sama: czy aby dziś my podobnie nie jesteśmy straszeni i manipulowani przez współczesną władzę? Godny politowania system państwowości praktykowany w krainach odwiedzanych przez Gullivera, zostaje uzupełniony donosem na jednego z mieszkańców podległej krainy:

Donos do Flandola Gandola – Wczoraj Pan Munodi stał na ulicy pod parasolem i nieprawidłowo myślał o majestacie Laputy. Pomyślał też, że lepsza od matematyki jest geometria, a od muzyki sfer – codzienna praktyka. Jego ekskrementy były płynno-zielone, co znaczy, że ma zamiar zamordować Króla Laputy. Systematyk²⁰⁰.

Ważny w tym miejscu jest trzeci edykt, który mówi, że: *Jedynym absolutem jest muzyka sfer i matematyka*²⁰¹. Poznając jednak drugą krainę, którą odwiedza Gulliver, ową stolicę Balnibardów – Lagado, *krainę podległą Lapucie, gdzie ludzie poruszają się szybko, wyglądają dziko*²⁰², widzimy zgoła odmienny kraj – kraj Wynalazców. Ludzie zamieszkujący tę krainę odwiedzili swego czasu Laputę, zdobyli odpowiednią wiedzę i po otrzymaniu pozwolenia przez Majestat założyli Akademię Wynalazców, zwaną również Akademią Systematyków lub Projektorów. W niej ciągle prowadzone są prace nad różnymi wynalazkami, które mają polepszyć życie ludzi. Jest to na przykład odzyskiwanie promieni słonecznych z ogórków, czy próby zredukowania języka dążące do jego eliminacji na rzecz porozumiewania się za pomocą przedmiotów. Wiedzieć bowiem należy, że w owej krainie *musimy milczeć, aby oszczędzać powietrze...Ponieważ wyspa Laputa jest nad nami...*²⁰³ O tej przedziwnej zasadzie, widzowie razem z Gulliverem, dowiadują się za pomocą wyświetlanych napisów, które pokazuje swoisty przewodnik – Pan Munodi. Nawet w oprowadzaniu przybyśza z daleka należy oszczędzać powietrze. W tej scenie widzowie znajdą się również

²⁰⁰ Ibidem, s. 4.

²⁰¹ Ibidem.

²⁰² Ibidem, s. 6.

²⁰³ Ibidem.

w Szkole Projektorów Politycznych, gdzie usłyszą wykład, który poruszy zagadnienie: „Jak poprawić Państwo?”:

Jeżeli partie polityczne są w zbyt wielkim sporze należy stu członków różnych partii ustawić według podobieństwa ich głów i należy przy pomocy piły brzeszczotowej przetrząść im czaszki, tak aby mózg na dwie równe połowy był podzielony...

...po czym zamienia się połowy mózgów, tak aby połówki mózgów oponentów mieściły się w jednej czaszce. Praca ta wymaga pewnej precyzji, ostrej piły i zręcznych rąk operatora, ale jeśli pozostawi się dwie połowy mózgu aby przedyskutowały sprawę wewnątrz jednej czaszki, to wkrótce dojdą do porozumienia i umiaru, tak pożądanego w głowach tych, którzy wyobrażają sobie, że przyszli na świat jedynie po to, aby rządzić²⁰⁴.

Po odwiedzeniu tej krainy, Gulliver udaje się na Wyspę Magików, do Krainy Duchów, Glubbudbrib. W trzecim obrazie reżyser wykorzystuje mnóstwo cytatów z historii sztuki. Do pokazania ich na scenie na początku posłuży się postacią – siedzącym na środku Iluzjonistą – Doktorem Mamadu, który ma moc transformacji oraz przywoływania zmarłych. Pierwsza scena w tym obrazie: „Obiad z duchami” odnosi widzów do mitu o Odyseuszu – a konkretniej do wizyty Odyseusza w Hadesie. W Krainie Umarłych nie wolno spożywać żadnych posiłków, gdyż grozi to zostaniem na wieki po drugiej stronie życia. W didaskaliach czytamy, że przy stole usługują duchy, zjawy, widma i mary. Pochód osobistości zza światów będzie trwał nadal: pojawi się między innymi duch Williama Shakespeara, Cesarza Rudolfa – patrona alchemików, Giordana Bruna czy nawet samego Jonathana Swifta. Przywołane postaci historyczne i odwołanie do mitu zostały uzupełnione muzyką Paganiniego, a przy kolejnych scenach – cytatami: z Michała Anioła (*Najpierw widzimy dwie dłonie – jak zbliżają się do siebie z przeciwległych końców sceny*²⁰⁵) i Goi (*Do Wisielca zbliża się Stara Kobieta mamrocąc pod nosem „Mandragora, mandragora...”*, która wyciąga mu zęba – jest to cytat z jednego ze sztychów Goi²⁰⁶). Ten swoisty pochod zjaw mógł mieć miejsce tylko przy uruchomieniu wyobraźni przez widzów. Scena kończy się obrazem Goi: „Pogrzeb sardyńki”, który Hołdys przeniósł na scenę. Elementem, który odsyła nas do dzieła tego

²⁰⁴ Ibidem, s. 11.

²⁰⁵ Ibidem, s. 13

²⁰⁶ Ibidem, s.14.

hiszpańskiego malarza jest wielki feretron z namalowaną przerażającą, szeroko uśmiechniętą twarzą – wprost z obrazu „Pogrzeb sardynki”.

Ostatnią krainą, którą odwiedza Gulliver jest Luggnagg – Kraina Łagodnych Katów i Biednych Nieśmiertelnych. Tutaj rządzi osobny majestat – tym razem uosobiony w formie bezwiednej kukły, przy której niczym strażnik czuwa zamaskowana postać. Tym sposobem reżyser wraca do tematu władzy i po raz kolejny pokazuje mechanizmy rządzące światem polityki. Posunięte do granic absurdu prawa, nakazy i rozkazy, jak choćby traktowane jako zaszczyt zlizywanie pyłu z podnóżka króla, czy wytarcie ust przed majestatem, które kwalifikują do kary śmierci – na początku śmieszą, by później przerazić i uświadomić potęgę i niebezpieczeństwo posiadania władzy. Gulliver, który rozmawia z królem przez tłumacza, wypowiada wyuczone kwestie, w tym porządku martwota wydobywa się z każdego zakamarka – martwy król, martwe prawa, martwy język. Druga strona tej przedziwnej krainy ukazuje się w momencie wejścia na scenę dwóch monstrualnych, zamaskowanych postaci: Struldbrugów – Nieśmiertelnych. Rodzą się z czerwonym znamieniem na czole, po osiągnięciu siedemdziesięciu lat stają się zrzędlivi, posępni i próżni. Z czasem język, którym się posługują, ulega degradacji do tego stopnia, że porozumiewają się ze sobą za pomocą dziecinnych rymowanek – utrudnieniem jest ciągła zmienność języka śmiertelnych i w takim układzie Struldbrugowie czują się jak obcy we własnym kraju. *Prawo uznaje ich za zmarłych, ich majątek zostaje odebrany, a oni sami utrzymywani są na koszt społeczeństwa w Szpitalu dla Biednych Nieśmiertelnych*²⁰⁷, a jedynym ich pragnieniem jest śmierć.

(...) powstała kraina okazuje się jednak antyutopią – Kraina Nieśmiertelnych jest sferą zniszczenia, stagnacji i cierpienia z powodu niemożności dokonania w niej zmian. Istnienie w niej nie jest stanem śmierci, przez to zakończenia, ale stanem zamknięcia się w ideale, który obumiera²⁰⁸.

Widzowie odbyli z Gulliverem podróż do czterech odległych krain. Wszystko to miało miejsce na małej scenie, którą reżyser wraz z aktorami maksymalnie wykorzystał. Mały, czarny podest, który przedstawiał całą wyspę Laputę, zwinnymi i precyzyjnymi

²⁰⁷ Ibidem, s. 19.

²⁰⁸ Justyna Stasiowska, *Językowe maszyny do bajek...*, op.cit.

ruchami aktorów przekształcił się w różnej wielkości domy mieszkańców Lagado. Prosty zabieg spuszczenia na sznurkach edyktów i nakazów stworzył możliwość podróżowania nie tylko horyzontalnego, ale także wertykalnego. Odpowiednie oświetlenie przeniosło widzów to do Krainy Duchów, to do królewskiej komnaty, w innym miejscu widz stawał się świadkiem poruszającej próby porozumienia się nieśmiertelnych, nieszczęśliwych i zagubionych w tym świecie zwykłych ludzi. O plastyczności tego spektaklu pisze w swojej recenzji Agnieszka Dziedzic:

Niewybaczalnym grzechem byłoby pominięcie kwestii plastyczności spektaklu. Dzięki wprowadzeniu lalek oraz kostiumów wykonanych z miękkich, najczęściej udrapowanych materiałów, spektakl nie tylko cieszy oko, ale przede wszystkim rozbudza wyobraźnię widza. Wyczuwalna jest ogromna wrażliwość reżysera, Wiesława Hołdysa, na budowanie scen niczym malowanie obrazów przez malarza. Obrazów – o przemyślanej kompozycji, pełnych, skończonych, ale jednocześnie dynamicznych. Ponadto uroku i nastrojowości dodaje operowanie światłem, wydobywanie i zatapianie twarzy aktorów w mroku sceny²⁰⁹.

Dominantami kolorystycznymi podczas tego przedstawienia były: czerń, biel i czerwień. Z jednej zatem strony – kontrast, który przenosi w obszary kontrastu życie-śmierć, z drugiej strony kolory symbolizujące władzę, śmierć, życie, początek, koniec, niewinność, wojnę, pokój. Hołdys udowadnia na każdym kroku, że nawet, a może przede wszystkim, za pomocą niewielkiej ilości rekwizytów, komponentów, słów, można niejednokrotnie powiedzieć więcej i dotrzeć do głębszych pokładów ludzkiego umysłu.

²⁰⁹ Agnieszka Dziedzic, *W skali mikro?*, „Teatralia”, Internetowy magazyn teatralny [na:] <http://www.mumerus.net/index.php?zone=spektakle&showpage=18>



*Astronomowie*²¹⁰



*Seans czyli Glubdubdribb*²¹¹

²¹⁰ <http://www.mumerus.net/index.php?zone=spektakle&showpage=18> Autorem podpisów pod zdjęciami jest Wiesław Hołdys.

²¹¹ Ibidem.

Rozdział 5

O Teatrze Mumerus z wewnętrznej perspektywy

Teatr Mumerus tworzy niewielki zespół profesjonalistów, którzy zdecydowali się na wspólną pracę pod egidą Wiesława Hołdysa. Główny trzon zespołu tworzy oczywiście założyciel i reżyser Wiesław Hołdys, który skupił wokół siebie grupę artystów – aktorów, plastyków, muzyków, grafików, scenografów.

Poznając osobiście zarówno samego reżysera, jak również większą część aktualnie współpracujących z Hołdysem artystów, przeprowadziłam mnóstwo rozmów na temat organizacji Teatru, pracy nad spektaklami, wzajemnych inspiracjach, możliwościach i różnorodności, jaką daje praca w tym miejscu. Niewybaczalnym przeoczeniem z mojej strony byłoby nie poprosić ludzi współpracujących z Wiesławem Hołdysem o refleksje na temat Teatru Mumerus.

Zagadnienia, o które pytałam, powstawały w trakcie pisania tej pracy. Analizując, interpretując i podążając śladem Mumerusa, poznając jego złożoność, nietypowość, odkrywając różne światy podczas oglądania przedstawień, zaczęłam zastanawiać się, czym dla artystów pracujących z Hołdysem jest Mumerus, jaki ma wpływ na ich życie zawodowe i/lub prywatne. Pytanie to zadałam w pierwszej kolejności. Interesowało mnie również, jakie zdanie ma każdy z osobna w kwestii: Teatr Mumerus a teatry instytucjonalne – co innego proponuje aktorowi, artyście, ale również widzowi. Pytanie to połączyłam z zagadnieniem pozycji Teatru Mumerus wśród innych niezależnych inicjatyw teatralnych i/lub innych – niekoniecznie sytuujących się w obrębie sztuki sceny. Nie mogłam odmówić sobie również zadania pytania na temat terminologii – z racji tego, że sama borykałam się z pojęciami i terminami, byłam niezmiernie ciekawa, jak opisałiby czy nazwaliby Teatr Mumerus ludzie od lat w nim pracujący lub ci, którzy przygodę z tym miejscem dopiero zaczynają. Jakie określenie według nich najbardziej pasuje do charakteru Teatru, jego działalności? Czy użyliby któregoś z określeń zawartych w tej pracy? Czy dla nich Mumerus jest teatrem nieinstytucjonalnym, niezależnym, alternatywnym, offowym, eksperymentalnym,

awangardowym? Może ktoś z Zespołu nazwałby Teatr kilkoma z powyższych terminów? Może żadnym? Może w końcu znalazłby zupełnie inne określenie?

W tym miejscu muszę wspomnieć, że poprosiłam o wypowiedź każdego z osobna zaznaczając przy tym, że tekst może przybrać swobodną formę. Zdałam sobie bowiem sprawę z tego, że dla każdego, bliższe spotkanie z Teatrem Mumerus, to osobna opowieść, która nie musi mieścić się w ramy ułożonych przeze mnie zagadnień lub po prostu wykroczyć poza nie.

Oddaję zatem głos artystom i współpracownikom. Przy każdym, którego będę cytować poniżej, pozwoliłam sobie krótko zarysować jego osobę – kim jest i przy jakich spektaklach pracował z Wiesławem Hołdysem. Przy tytułach przedstawień podałam w nawiasach rok premiery danego spektaklu. Przy innych niż aktorzy członkach Zespołu podałam funkcję, jaką pełnili przy powstawaniu produkcji zgodną z tym, co zapisał na afiszu reżyser.

Beata Kolak – aktorka, urodzona w 1959 roku. Ukończyła Studium Aktorskie przy Teatrze "Wybrzeże" w Gdańsku.

W Teatrze Mumerus wystąpiła w następujących spektaklach:

- „Ubu według Alfreda Jarry” (2003)
- „Laputa & Lagado według Jonathana Swifta czyli Trzecia podróż Gullivera” (2005)
- „Dr K. Hommage a Franz Kafka” (2006)
- „Jarmark cudów” (2008)
- „Święto Głupców czyli Walka Karnawału z Postem” (2009)
- „Tajemnik” (2012)

Beata Kolak o Teatrze Mumerus:

Prywatnie – szansa na spotkanie ludzi, których lubię, cenię, z którymi chcę przebywać i pracować – w instytucjonalnym teatrze taki komfort jest niemożliwy!

Zawodowo – szansa na pracę, na granie, na mierzenie się z materią tekstową i teatralną, której nie znajdę nigdzie indziej. Ze względu na małą scenę i niskie budżety

premier zawsze wiem, że to będzie praca, w której aktor jest na pierwszym planie. Zatem mam możliwość wykorzystania całej swojej umiejętności, wiedzy i warsztatu.

Myślę, że to, że Mumerusa prowadzi Wiesław, który jest jedynym autorem i reżyserem, nadaje temu teatrowi niepowtarzalny rys i charakter. W takich teatrach jak nasz, najważniejszy jest lider i jego osobowość twórcza. Jak widać przez czternaście lat działalności Mumerusa nasz lider ma jasno sprecyzowany gust teatralny, sprawdzonych aktorów, którzy rozumieją jego język artystyczny i wiernych widzów, do których przemawiają jego koncepcje sceniczne. Nie do przecenienia jest fakt, że ja, jako aktorka – na etapie prób – muszę uruchamiać wyobraźnię bardziej niż by to miało miejsce w innych teatrach. Jest to spowodowane tym, że Wiesław sięga nie po gotowe teksty dramatyczne, ale tworzy własny świat z literatury, czy obrazów.

Teatr nieinstytucjonalny – tak, choćby dlatego, że ma takie, a nie inne finansowanie. Niezależny – tak, bo nikt z zewnątrz nie ingeruje w to, co i jak się tam robi, a jedynym elementem nadrzędnym jest publiczność, która weryfikuje pracę teatru. Alternatywny – tak, bo niewątpliwie Mumerus jest alternatywą dla teatrów instytucjonalnych i grup teatralnych proponujących łatwy, „chwytliwy” repertuar. Offowy – tak, bo działa w pobocznym nurcie kultury Krakowa. Eksperymentalny – tu miałabym wątpliwości, bo eksperyment kojarzy mi się z ekstremalnymi działaniami scenicznymi, podobnie jak teatr awangardowy. Myślę, że można by nazwać go również teatrem autorskim – z wyżej wymienionych względów.

Anna Lenczewska – aktorka, urodzona w 1974 roku. Ukończyła krakowską Państwową Wyższą Szkołę Teatralną im. Ludwika Solskiego na Wydziale Aktorskim.

W Teatrze Mumerus wystąpiła w następujących spektaklach:

- „Podróż na Księżyc” (2002)
- „Ubu według Alfreda Jarry” (2003)
- „Laputa & Lagado według Jonathana Swifta czyli Trzecia podróż Gullivera” (2005)
- „Dr K. Hommage a Franz Kafka” (2006)
- „Jarmark cudów” (2008)

- „Święto Głupców czyli Walka Karnawału z Postem” (2009)
- „Ampuć, czyli zoologia fantastyczna” (2009)
- „Droga do ósmego kwadratu” (2010)
- „Tajemnik” (2012)
- „Niewyczerpany transformista według Brunona Schulza” (2013)

Anna Lenczewska o Teatrze Mumerus:

Prywatnie przyjaźń, ale nie będę się o tym rozpisywać. Zawodowo – bardzo dużo. Gram również w teatrze "tradycyjnym". Praca w Mumerusie pootwieriała w mojej sztuce aktorskiej drzwi, o jakich nie miałam pojęcia. Nauczyła mnie odwagi, elastycznego myślenia i surrealistycznego spojrzenia na realizm postaci. Te wszystkie elementy przeniosłam z Mumerusa do teatru tradycyjnego.

Mumerus daje komfort pracy z ludźmi, z którymi chce się pracować, z ludźmi, z którymi „nadaje się na podobnych falach”. W teatrach instytucjonalnych jest to raczej niemożliwe. Poza tym Mumerus jest absolutnie niezależny pod kątem doboru repertuaru. Większość sztuk, które były i są przez nas wystawiane zostałaby odrzucona w teatrze instytucjonalnym. Daje też wolność myślenia, o której tak często w tym drugim się zapomina.

Sama się nad tym niejednokrotnie zastanawiałam – ciężko Mumerusa „wsadzić do szufladki”. Jednak wydaje mi się, że jeśli już, to można go nazwać teatrem demonów wyobraźni.

Jan Mancewicz – aktor, urodzony w 1972 roku. Ukończył Wydział Aktorski wrocławskiej PWST.

W Teatrze Mumerus wystąpił w następujących spektaklach:

- „Święto Głupców czyli Walka Karnawału z Postem” (2009)
- „Droga do ósmego kwadratu” (2010)
- „Tajemnik” (2012)
- „Niewyczerpany transformista według Brunona Schulza” (2013)

Jan Mancewicz o Teatrze Mumerus:

Prywatnie Teatr Mumerus jest dla mnie grupą przyjaciół. Ta grupa przyjaciół, to nie tylko Koledzy i Koleżanki z teatru, ale też młodzież, z którą prowadzimy wspólne warsztaty oraz wierni widzowie przychodzący na nasze przedstawienia, często po parę razy. Do tej grupy przyjaciół zaliczyłby także aktorów i młodzież z zagranicy, z którymi spotykamy się podczas licznych projektów.

Czym Teatr Mumerus jest zawodowo? Powiem krótko: artystycznym poligonem doświadczalnym, poszukiwaniem nowych środków wyrazu.

Od ośmiu lat nie pracuję już w teatrze instytucjonalnym, straciłem już punkt odniesienia. Ale oczywiście różni się pod wieloma względami, na przykład całą organizacją. Przede wszystkim jest jednak teatrem autorskim, czego nie spotkamy w instytucjach (wyjątkiem byłby tutaj Teatr Witkacego w Zakopanem).

Jeśli chodzi o Teatr Mumerus a inne teatry nieinstytucjonalne, dostrzegam jedną wybijającą się, charakterystyczną cechę, którą nazwałby nonkonformizmem. Inne teatry tego typu starają się pozyskać przychyłność widowni repertuarem ocierającym się o komercję.

Wszystkie wymienione przez Ciebie określenia są mniej lub więcej trafne w charakterystyce Teatru Mumerus. Od siebie dodałbym, co jest bardzo istotne, że Teatr Mumerus jest teatrem w pełni profesjonalnym.

Karol Piotr Zapala – aktor, urodzony w 1981 roku. Ukończył Wydział Lalkarski wrocławskiej PWST.

W Teatrze Mumerus wystąpił w następujących spektaklach:

- „Cyrki i ceremonie według obrazów Witolda Wojtkiewicza” (2007)
- „Jarmark cudów” (2008)
- „Droga do ósmego kwadratu” (2010)
- „Tajemnik” (2012)

Karol Piotr Zapała o Teatrze Mumerus:

Mumerus wszedł w moje życie 6 lat temu.... W lipcu 2007 zostałem zaproszony do spektaklu „Cyrki i ceremonie”... I to było spotkanie z teatrem, którego dotąd nie znałem... Teatr formy? Teatr plastyczny? Teatr zwariowany? Sam nie wiem, jak go nazwać. W każdym razie wszedł w życie i moje życie bardzo polubiło tego Mumerusa. A prywatnie? Pozwolił poznać fajnych ludzi.

Powiedziałbym kilka rzeczy, ale chyba się nie nadają do druku... Cóż owinę nieco w bawełnę... Dzisiejszy polski teatr instytucjonalny najbardziej lubi się poruszać w tematyce rozporka. W Mumerusie tego nie ma. To, co wyróżnia Mumerus najbardziej na poziomie innych nieinstytucjonalnych teatrów, to według mnie (odchodząc na moment od spraw stricte artystycznych) organizacja. Czasem teatry tego typu robią tzw. partyzantkę. W Mumerusie jest profesjonalnie...

Teatr nieinstytucjonalny, niezależny, alternatywny, offowy, eksperymentalny, awangardowy? Hmm... Na pewno teatr niedofinansowany i przez włodarzy miasta niedoceniany... A w działalności artystycznej teatr autorski Wiesława Hołdysa. Inaczej nie umiem tego nazwać. Dlaczego? Kto zna Wiesława, jego spojrzenie na świat, na teatr, wie...

Aleksander Maksymow – stypendysta Gaude Polonia, od lutego 2013 roku w Polsce, na stałe mieszka w Drohobyczu, gdzie gra w tamtejszym Teatrze Alter. Urodzony w 1982 roku, ukończył Ivan Franko Drohobych Pedagogical University na kierunku Management and Marketing. Brał udział w międzynarodowych projektach organizowanych przez Wiesława Hołdysa (Polska-Ukraina).

W Teatrze Mumerus wystąpił w spektaklu, który jest owocem pracy w ramach odbywanego stypendium:

- „Niewyczerpany transformista według Brunona Schulza” (2013) – główna rola

Aleksander Maksymow o Teatrze Mumerus:

Mam bardzo duże szczęście, że mam możliwość współpracować z Teatrem Mumerus. Spektakl „Niewyczerpany transformista” to nie jedyny projekt, który powiązał mnie z tym świetnym, oryginalnym teatrem, który zachowuje swoje tradycje i jest im wierny. Reżyser Wiesław Hołdys stworzył zespół z najlepszych aktorów Krakowa, z którymi miałem szczęście pracować na jednej scenie.

Cieężko mi wskazać teatr, w repertuarze którego można spotkać całkiem różne spektakle, nasycone dogłębnym intelektualnym podtekstem, który zmusza widza do myślenia nad zobaczonym przedstawieniem. Groteskowy humor, balansujący na granicy, nikogo nie zostawi obojętnym, co jest zasługą kreatywnego podejście reżysera do tekstów.

Teatr Mumerus nazwałbym teatrem eksperymentalnym, który szuka siebie, i tym zdobywa coraz większe uznanie i coraz liczniejszą widownię u siebie w Krakowie i za granicą. Podczas pracy nad „Niewyczerpanym Transformistą” dowiedziałem się bardzo dużo o polskiej teatralnej tradycji i mam nadzieję, że tę wiedzę będę mógł wykorzystać w swoim Teatrze Alter w Drohobyczu.

Michał Braszak – kontrabasista i gitarzysta basowy, urodzony w 1976 roku. Ukończył Akademię Muzyczną w Krakowie.

W Teatrze Mumerus pracował przy następujących spektaklach:

- „Święto Głupców czyli Walka Karnawału z Postem” (2009) – improwizacja muzyczna
- „Ampuć, czyli zoologia fantastyczna” (2009) - muzyka
- „Droga do ósmego kwadratu” (2010) - kompozycje
- „Tajemnik” (2012) – opracowanie muzyczne
- „Niewyczerpany transformista według Brunona Schulza” (2013) – opracowanie muzyczne

Michał Braszak o Teatrze Mumerus:

Jak na Kraków, słynący podobno w naszym kraju z miana stolicy kultury i sztuki, teatr Mumerus (jako zbiorowisko ludzi a nie miejsce fizyczne) wyróżnia się zdecydowanie – w moim mniemaniu oczywiście.

To nie tyle teatr, miejsce poszukiwań artystycznych, prób, spektakli... to bardziej stan umysłu, specyficznego podejścia do całej materii szeroko pojętego teatru. Już pierwsza moja rozmowa z Wiesławem przed naszym spotkaniem na scenie szalenie mnie zaintrygowała. Mianowicie, otrzymałem pełną dowolność i swobodę twórczą. Jest to bardzo niezwykle, gdy reżyser daje autorowi muzyki (nieznanemu, z którym wcześniej nie współpracował) tyle swobody. Jednocześnie taka decyzja (niezwykle dla mnie optymistyczna) zasiała pewien rodzaj niepokoju... – „Czy to w ogóle może zadziałać?”... Jak się potem okazało – niepokoju bezpodstawnego.

Pierwszy wspólny spektakl („Walka Karnawału z Postem”) przekonał mnie, że w tym szaleństwie jest metoda. Jednocześnie całe doświadczenie tych kilku lat pracy z Wiesławem zupełnie zmieniło moje podejście do muzyki w teatrze, jej miejsca i siły, jaką ze sobą niesie. Wiesław w pewnym sensie zaraził mnie swoją radykalnością w podejściu do łączenia przestrzeni sceny i przestrzeni muzyki/dźwięku. Według niego obie te materie są ze sobą nierozzerwalnie związane. Scena z aktorem bez muzyki „już gra” – dźwiękowo... wszystkie szmery, kroki, odgłosy... to już muzyka. A co wnosi Mumerus do mojego życia? Prywatnie – raczej niewiele... nie przepadam za wspólnymi spotkaniami "po", bankietami, imprezami... Jestem dzikusem, odludkiem i zdecydowanie wybieram samotność... a o nią w towarzystwie numerusowym raczej ciężko. Za to zawodowo, to już co innego... Nawet długie dyskusje, kłótnie w trakcie lub też po próbach są dla mnie szalenie inspirujące.

Co do różnic: zdecydowanie nie można porównać Mumerusa do tradycyjnego teatru... Wybór tematów, scenariusze Hołdysa, wizja sceny (fizycznej), światła oraz miejsca dźwięku/muzyki w teatrze to zupełnie inna opowieść niż w teatrze instytucjonalnym. Jedyne „Gardzienice” Staniewskiego zbliżają się nieco do Mumerusa... generalnie oczywiście.

Niewiele jest teatrów w Polsce, które proponują widzowi tak abstrakcyjny, odrealniony świat – który przy bliższym poznaniu okazuje się jednak nader prawdziwy i realny. Przez to i straszny momentami... To może trochę absurdałne, ale tak rzeczywiście jest.

Czy Mumerus to teatr offowy? Na pewno tak... Czy niezależny? Repertuarowo/tematycznie na pewno... ale finansowo już ta niezależność się kończy. Dla mnie to jest kontynuacja awangardy teatralnej... spadek po Kantorze poniekąd. To jest czyste wariactwo, szaleństwo, czasem bluźnierstwo (z wyczuciem podane), intrygująco odpychające... a jednak tam się wraca.

Maurycy J. Kin - inżynier dźwięku, muzyk, kompozytor. W 1998 r. uzyskał stopień doktora nauk technicznych.

W Teatrze Mumerus pracował przy następujących spektaklach:

- „Mumerus” (2009) – muzyka i efekty dźwiękowe
- „Kabaret wycinków pod wezwaniem wuja Alfreda” (2000) – muzyka
- „Piekło-niebo, czyli przeraźliwe echo trąby ostatecznej” (2001) – muzyka
- „Podróż na Księżyc” (2002) – projekt dźwięku
- „Ubu według Alfreda Jarry” (2003) – psychoakustyka
- „Laputa & Lagado według Jonathana Swifta czyli Trzecia podróż Gullivera” (2005) – psychoakustyka
- „Ampuć, czyli zoologia fantastyczna” (2009) – psychoakustyka

Maurycy J. Kin o Teatrze Mumerus:

Teatr Mumerus dla mnie to teatr demonów, ciemności, symboli i wyobraźni. I jest tak zarówno w sferze zawodowej (czytaj: nastawienie na kreację w przypadku współpracy), jak i prywatnej (czytaj: pobudza wyobraźnię i pobudza ją na dłużej – jak to powiedział ktoś: „ładuje baterie”). Dzieje się tak wskutek zawodowości całej ekipy Mumerusa. Po prostu każde przedstawienie jest dla mnie przeżyciem, nawet wówczas, gdy brałem w nich czynny udział jako oprawca dźwiękowy i dość dobrze znałem jego treść – z pozycji widza jest to dla mnie zawsze wydarzenie.

Myślę, że w teatrze instytucjonalnym nie byłoby możliwe kreowanie owych demonów, ciemności, symboli i wyobraźni w takim stopniu, jak się to odbywa obecnie. Z mojej

branży (realizacja i reżyseria dźwięku) podam przykład: w obecnych czasach mała wytwórnia płytowa (modne słowo: niezależne wydawnictwo, choć nie lubię tego terminu) może sobie pozwolić na większą ekstrawagancję co do repertuaru, podczas gdy „grube ryby” najczęściej nastawiają się na zysk i nie chcą ryzykować. Oczywiście takie nastawienie ewoluuje i nie zawsze tak musi być, choć w dobie megaliberalnej megakomercjalizacji wiernie chyba oddaje różnice między instytucją a nie-instytucją.

Dla mnie Mumerus jest teatrem **eksperymentalnym** (choć Wiesiek nie lubi tego określenia), gdyż za pomocą tych samych sił i środków wyrażane bywają INNE emocje, a przecież te siły i środki należą raczej do kanonu sztuki teatru i właśnie takie ich użycie świadczy o eksperymentatorstwie w bardzo pozytywnym tego słowa znaczeniu. Offowy raczej nie, bo tendencja offowców to często na siłę eksperymentowanie/szokowanie widza, awangardowy też nie, alternatywny też nie. No i na pewno nieinstytucjonalny (niezależny nie, ponieważ zawsze ktoś/coś od kogoś/czegoś zależy, zresztą patrz: punkt pierwszy odpowiedzi).

Katarzyna Fijał – grafik, urodzona w 1976 roku. Ukończyła Akademię Sztuk Pięknych w Krakowie na Wydziale Grafiki.

W Teatrze Mumerus pracowała przy następujących spektaklach:

- „Dr K. Hommage a Franz Kafka” (2006) – projekty napisów
- „Święto Głupców czyli Walka Karnawału z Postem” (2009) – maski i rekwizyty (na motywach obrazów Petera Bruegela)
- „Tajemnik” (2012) – współpraca scenograficzna
- „Niewyczerpany transformista według Brunona Schulza” (2013) – kostiumy

Katarzyna Fijał o Teatrze Mumerus:

Jako osoba zajmująca się przede wszystkim rysunkiem i grafiką jestem jednostką autonomiczną (a przynajmniej powinnam nią być), co oznacza bycie i tworzenie samodzielne. Jednak teatr (w tym wypadku Mumerus) powoduje kontakt z innymi artystami bądź osobami współtworzącymi zespół, których nie widać na deskach teatru. Od reżysera przez aktorów, muzyków, do osób zajmujących się sprawami

organizacyjnymi (ulotki, plakaty etc.) – mam więc okazję pracy przy powstawaniu wspólnego dzieła od „A” do „Z”. Innymi słowy jestem trybikiem większej maszyny. Mając kontakt przy próbach z osobami z zespołu mogę obserwować i konfrontować naszą złożoną pracę. Jedna myśl, uwaga, bardzo często staje się „drzwiami” do kolejnych pomysłów i rozwiązań. Dla mnie jest to rodzaj nauki, w której posiadam umiejętności poszukiwania inspiracji, co często wykorzystuję w innej sferze sztuki.

Hmmm... Mumerus? – Wiesiu Hołdys, który jest „mózgiem i kręgosłupem”, „lokomotywą” oraz ojcem nas wszystkich. My – „ciałem”, „pociągiem” i jego „dziećmi”. Z racji enigmatyczno-punkowego charakteru... a tak.... właśnie tak myślę o Mumerusie, gdzie nie istnieją żadne pisane reguły, często na przekór wszystkiemu: braku dofinansowania czy modzie i tendencjom, które mają miejsce w instytucjonalnych teatrach, Mumerus prze do przodu otwierając swoją wyobraźnię, sprzeciwiając się tradycyjnej obyczajowości. I nie ważne, czy zaczerpnie ze średniowiecza, czy ze świata współczesnego – pokazuje, że można pomimo wszelkich niedogodności stworzyć coś dla innych. Pewien rodzaj zagadki, enigmy. Przez swoje spektakle krzyczy: Myśl człowieku!!! Wysiłaj swoje komórki!!! Interpretuj!!!

Tadeusz Przybylski – witrażysta, urodzony 1954 roku w Krakowie. Studiował konserwację zabytków na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika w Toruniu.

W Teatrze Mumerus pracował przy następujących spektaklach:

- „Walka karnawału z postem” (2009) – prace stolarskie i ślusarskie
- „Ampuć, czyli zoologia fantastyczna” (2009) – współpraca scenograficzna
- „Droga do ósmego kwadratu” (2010) – technika
- „Tajemnik” (2012) – technika

Tadeusz Przybylski o Teatrze Mumerus:

Bardzo trywialnie: Mumerus to Zespół, czyli ludzie i Zdarzenia, czyli spektakle. Najpierw poznawałem "towarzystwo" ludzi teatru: aktorów, realizatorów. Wynikły z tego interesujące znajomości, przyjaźnie. Okazało się również, że moja wiedza i umiejętności techniczne, pomysły plastyczne bywają przydatne w pracach scenograficznych, rekwizytach, technice teatralnej. Także jest to dla mnie z jednej strony możliwość pracy (też twórczej) w bardzo interesującym zespole połączonej z kontaktem z wybitnymi indywidualnościami, a z drugiej zaś "płodozmianem", i odpoczynkiem od mojej pracy zawodowej – projektowania, renowacji i realizacji witraży. Poza tym oprócz opieki technicznej na wyjazdach zajmuję się dokumentacją fotograficzną warsztatów, prób, spektakli, co pozwala mi na inne oglądanie, przez wizjer, wielu sytuacji.

Z moich, laika, obserwacji Teatr Mumerus daje możliwość zespołowi brać udział w spektaklach nienastawionych wyłącznie na sukces, głównie rozumiany jako kasowy, a co za tym idzie daje możliwość pracy w pewnym komforcie czasowym, artystyczno-emocjonalnym. Sposób przygotowań niektórych realizacji, których początkiem bywają warsztaty teatralne, młodzieżowe, międzynarodowe – współpraca międzynarodowa na pewno nie mieści się w typowym sposobie funkcjonowania teatru. Spektakle grane są też w plenerach, począwszy od wnętrz oryginalnych, poprzez podwórce, parki, krzaki. Z Widownią wędrującą, co często wymaga improwizacji, interakcji z widzami.

Sztuki wystawiane na scenie Mumerusa są głównie adaptacjami prozy, poezji, muzyki, filmu i malarstwa. Bywają kolażem tych sztuk przygotowanym przez Wiesława Hołdysa, szefa i reżysera Teatru Mumerus. Oczywiście z dużym udziałem zespołu. Oparte na dobrym aktorstwie, oprawie muzycznej, plastycznej. Ale w dużej mierze jednak jest to teatr autorski Wieśka. Co do innych określeń to nie pasują mi określenia eksperymentalny, awangardowy. Jest z założenia i przynależności Stowarzyszeniowej nieinstytucjonalny. Zaś repertuar jest na pewno alternatywny do tego, co można zobaczyć na innych afiszach. A poza tym wszystko zależy od definicji.

Agnieszka Dzedzic – urodzona w 1987 roku, absolwentka dramaturgii na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, recenzentka teatralna. Brała udział w warsztatach organizowanych przez Wiesława Hołdysa. Obecnie w zajmuje się promocją Teatru.

W Teatrze Mumerus pracowała przy następujących spektaklach:

- „Tajemnik” (2012) – asystent reżysera
- „Niewyczerpany transformista według Brunona Schulza” (2013) – asystent reżysera

Agnieszka Dzedzic o Teatrze Mumerus:

Teatr Mumerus jest dla mnie przede wszystkim przestrzenią, gdzie mogę zdobyć (i zdobywam) różnorodne doświadczenia. Dzięki pracy przy promocji Teatru i pisaniu wniosków o dofinansowanie zdobyłam konkretne, bardzo przydatne, umiejętności. Z kolei uczestnictwo w warsztatach teatralnych pozwoliło mi zapoznać się z podstawami techniki aktorskiej oraz oswoić z sytuacją występów publicznych. Natomiast asystentura reżyserska była dla mnie dużym doświadczeniem związanym z możliwością poznania poszczególnych etapów powstawania spektaklu: począwszy od zbierania materiałów stanowiących fundament scenariusza, poprzez pracę z aktorami i współpracę z muzykiem czy scenografem, aż po zmierzenie się z kwestiami bardziej technicznymi i organizacyjnymi.

W moim odczuciu różnice między Teatrem Mumerus a teatrami instytucjonalnymi są kolosalne. Przede wszystkim Teatr Mumerus jest kameralnym stowarzyszeniem skupiających profesjonalnych artystów, których łączą podobne obszary zainteresowań, a także idea przyjaźni, otwartości i gotowości na dialog, nie zaś instytucją ukierunkowaną na działalność gospodarczo-komercyjną czy też wpisującą się w obowiązujące trendy światopoglądowe i polityczne. Warto dodać, że jednym z ważnych aspektów działalności Mumerusa jest edukowanie młodzieży poprzez organizację warsztatów teatralnych. Oprócz bezpośrednich efektów takich warsztatów (niebanalna oferta spędzenia czasu wolnego dla młodzieży, nabywanie elementarnych umiejętności teatralnych) Mumerusowi udaje osiągnąć się coś jeszcze. Coś, co nie zawsze udaje się nawet prężnie działającym teatrom instytucjonalnym. Mianowicie – wykształcenie wrażliwości teatralnej u widza.

Z kolei aktorowi Teatr Mumerus oferuje przede wszystkim możliwość rozwoju i aktywnego uczestniczenia w powstawaniu spektaklu. Reżyser Wiesław Hołdys niejednokrotnie podkreśla, że do jego spektakli bardzo dużo wnoszą sami aktorzy, dlatego też chętnie słucha ich propozycji i uwag.

Pozycja Teatru Mumerus wśród innych niezależnych inicjatyw teatralnych jest dosyć specyficzna. Z jednej strony Mumerus działa od 1999 roku i zdążył już wypracować własny styl i język teatralny, dzięki czemu stał się rozpoznawalną marką. Z drugiej strony – nie jest to komercyjna marka ze względów na obszar zainteresowań twórców, który określiłabym raczej jako uniwersalny niż ulegający aktualnym modom.

Wydaje mi się, że Teatr Mumerus trudno zdefiniować tylko jednym terminem. Prawie każde z zaproponowanych przez Ciebie określeń w jakiś sposób oddaje charakter Mumerusa. Jest to teatr nieinstytucjonalny szczególnie, jeśli chodzi o strukturę organizacyjną i kwestię finansowania. Niezależny jest przede wszystkim w swoich wyborach artystycznych. Alternatywny wobec pozostałych teatrów krakowskich. Eksperymentalny w poszukiwaniach twórczych. Nie zgodziłabym się natomiast na określenie awangardowy, ponieważ jest to termin związany z konkretnym momentem historycznym i dziś już chyba jego znaczenie jest zatarte.

Zakończenie

Teatr Mumerus, który stał się przedmiotem niniejszej pracy, na teatralnej mapie Polski istnieje od czternastu lat. Od ponad dekady proponuje widzowi zgoła osobliwe światy – czasem nieodkryte, czasem niezauważane. Zaprasza widzów do podjęcia wyzwania i wędrówki w głąb wyobraźni nie tylko reżysera i zespołu tworzącego ten teatr, ale również do wyobraźni samych widzów.

Próba opisanie Teatru Mumerus w dostępnych dla mnie kategoriach miała pokazać ogromną pojemność, którą tworzy środkami teatralnymi Wiesław Hołdys. Pomimo szerokości działań prowadzonych przez ten Teatr, da się określić go kilkoma terminami, co mam nadzieję, udało mi się udowodnić w trzecim rozdziale tej pracy. Niezależny, nieinstytucjonalny, alternatywny, offowy, eksperymentalny, awangardowy – wszystkie powyższe określenia mniej lub bardziej pasują do charakteru tego Teatru. Za każdym jednak razem, gdy staram się przyporządkować go do jakiegoś nurtu czy tendencji – wymyka się i na niemal każdym kroku, poprzez kolejne spektakle, pokazuje, jak wiele ma jeszcze do odkrycia i do zaoferowania.

Towarzyszy mi nieodparte wrażenie, że zespół wraz z reżyserem otwierając się czternaście lat temu na własną wyobraźnię, nie jest w stanie przewidzieć dalszego rozwoju. Przecież każdym realizowanym spektaklem Hołdys zaprasza do wkraczania w inne światy nie tylko samą widownię, ale również siebie samego i zespół pracujący przy produkcji. Niech dowodem na to stanie się ostatnia premiera, która miała miejsce 29 i 30 czerwca br. Spektakl pt. „Niewyczerpany transformista” jest owocem pracy ze stypendystą Gaude Polonia Aleksandrem Maksymowem pochodzącym z Drohobycza, który miał wziąć udział w warsztatach teatralnych pod opieką Hołdysa. Hołdys do pomocy zaprosił aktorów – Annę Lenczewską i Jana Mancewicza. Podczas pracy warsztatowej okazało się, że świat Schulza (opowiadania Schulza były tematem warsztatów) tak wciągnął cały zespół, że w połączeniu z ich entuzjazmem, chęcią pracy, rozwoju i otwarcia się na nowe odczytanie jego prozy, postanowili przygotować nie pokaz końcowy warsztatów, a repertuarowy spektakl. Od Aleksandra – choć nie jest on zawodowym aktorem – wymagał Hołdys tyle samo, co od Lenczewskiej i Mancewicza, którzy na scenie grają zawodowo już kilkanaście lat. Jak podkreślali twórcy spektaklu, Maksymow rozwijał się z niesamowitą prędkością, a co najważniejsze – przy pracy

charakteryzował się, tak potrzebną artystom, pokorą i otwartością na wszelkie eksperymenty, uwagi i sugestie. Praca trwająca niecałe pół roku przyniosła znakomity spektakl, który po paru dniach doczekał się niezwykle przychylniej recenzji. Poniżej fragment:

Tytułowy bohater (światny Aleksander Maksymow) wydaje się postacią uosabiającą to wszystko, co w prozie Schulza najbardziej nieuchwytnie, nieodgadnione i niedefiniowalne. (...) Hołdys i zjawiskowi aktorzy Mumerusa powiedli nas tam, gdzie rzadko bywamy – do tego wymiaru rzeczywistości, którym jest iluzja, życie na pograniczu jawy i snu. Stworzonemu przez siebie światu – dzięki jego zrytmizowanemu rozszczepianiu – nadali wyjątkowy puls, oddech i melodię. Wyciągnęli z Schulza (scenariusz jest kreacją zbiorową) kilka postaci, parę słów i ułożyli tak, że wyszło coś niewiarygodnie dobrego²¹².

Dlaczego piszę w zakończeniu tej rozprawy o ostatniej premierze? Ponieważ pierwszy raz widzę u Hołdysa półgodzinną pantomimę odgrywaną na zupełnie pustej, czarnej scenie, gdzie tylko minimalne operowanie światłem wyznacza przestrzeń, która wraz z działaniami aktora rozrasta się do ogromnych rozmiarów. Pierwszy raz widzę również sytuację, w której Hołdys wypuszcza na scenę do odgrywania owej pantomimy tylko jednego aktora, który nie posiada żadnego rekwizytu, używa dosłownie kilku słów, a muzykę widzowie słyszą tylko przez moment. Ogołocona scena, ogołocony aktor, który nawet słowem nie może zbudować postaci, zupełna cisza przez prawie trzydzieści minut – do dyspozycji zostaje jedynie ciało. Co ciekawe, owym osamotnionym aktorem jest stypendysta Maksymow pochodzący z Drohobycza, wnoszący nowe, świeże, a przede wszystkim inne spojrzenie na Schulza. Gdy uświadomię sobie, że Aleksander przeszedł w swoim życiu niezliczoną ilość razy ulicą Krokodyli, patrzył na te same witryny sklepowe, być może czuł podobne zapachy czy słyszał podobne dźwięki co Bruno Schulz, a potem sam stanął na scenie, piwnica na Kanoniczej wypełnia się jeszcze bardziej niezwykłą atmosferą. Czy byłoby to możliwe, gdyby nie otwartość przede wszystkim samego Hołdysa?

Praca nad „Niewyczerpanym transformistą” i jej efekt końcowy pokazują, ile

²¹² Alicja Müller, *Wyobraźcie sobie (Niewyczerpany transformista)*, „Teatralia” 2013, nr 66 [na:] http://www.teatralia.com.pl/wyobrazcie-sobie-niewyczerpany-transformista/?fb_action_ids=10200193070724623&fb_action_types=og.likes&fb_source=aggregation&fb_aggregation_id=288381481237582

jeszcze Teatr Mumerus ma w sobie możliwości i potencjału. I choć druga część spektaklu bardziej przypomina wcześniejsze realizacje Hołdysa, na scenie pojawiają się Anna Lenczewska i Jan Mancewicz, jednak scena pozostaje tak naga, jak na początku – jedyne rekwizyty, które się pojawiają to trzy pary nożyczek i dwa rowerowe dzwonki. Jednocześnie Hołdys po raz kolejny trzyma się ustalonych przez siebie zasad – nadal przeciwstawia się wszelkim kulturalnym modom, ciągle szuka nowych form wyrazu, a swoje inspiracje znajduje w tekstach niebanalnych, niescenicznym, wyjątkowych.

Niezwykłość Teatru Mumerus przejawia się dla mnie najsilniej w tym, że analiza siedmiu spektakli, którą przeprowadziłam w tej rozprawie, mogłaby rozrosnąć się do wielkich rozmiarów, a jednocześnie mogłabym nie napisać o tych przedstawieniach ani słowa. Teatr ten odkrywa bowiem wielkie pokłady wszelkich odniesień, skojarzeń, wyobrażeń, spektakle są dla mnie bardzo gęste znaczeniowo, ale jednocześnie przy lekkości i swobodzie działań aktorów na scenie mam nieodparte przekonanie, że Teatr ten po prostu się ogląda. Podczas spektaklu nie ma miejsca na głębokie przemyślenia, analizy, interpretacje, ciężkie odwołania filozoficzne czy metafizyczne. Teatr Mumerus pozwala odkryć nowe światy, często sytuujące się w podświadomości i wyobraźni, pozwala wkroczyć i zobaczyć rzeczywistość inną niż ta oczywista i powszechnie znana. I kto wie, czy po powrocie do codziennego życia zachłystnięcie się światem stworzonym przez Teatr Mumerus nie jest tym, co pozwala na zobaczenie wyjątkowości otaczającej nas rzeczywistości i odkrywania równoległych światów. Zupełnie jak Mumerus – *zwierz osobliwy w Lybii, który łup swój, albo pożywienie, zawsze na jedenaście dzieli części, dziesięć zjada, jedenastą na dalszy czas rezerwuje*²¹³.

²¹³Chmielowski, *Nowe Aten*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1966, s. 281.

Indeks analizowanych spektakli

1. „M U M E R U S. Spektakl inspirowany <<Nowymi Atenami>> BENEDYKTA CHMIELEWSKIEGO czyli pierwszą polską encyklopedią.”

Scenariusz, reżyseria, produkcja: Wiesław Hołdys

Premiera: 6, 7 listopada 1999 r.

Obsada:

Kobieta- Ewa Romaniak

Książdz Benedykt- Mariusz Szaforz

Pierwsza Część Jego Mózgu- Robert Żurek

Druga Część Jego Mózgu- Piotr Rutkowski

Scenografia i kostiumy: Dorota Morawetz

Muzyka i efekty dźwiękowe: Wednesday Radio- Maurycy J. Kin oraz Mikołaj Szoltysek i Marcin Stabrowski

Realizacja nagrań: Małgorzata Teteruk

Choreografia: Piotr Rutkowski

2. „Ampuć czyli Zoologia fantastyczna wg Jana Gondowicza”

Scenariusz, reżyseria i produkcja: Wiesław Hołdys

Premiera: 8, 9 listopada 2009 r.

Obsada:

Ona- Anna Lenczewska

On- Robert Żurek

Muzyka: Michał Braszak

Psychoakustyka: Maurycy J. Kin

Patchwork i grafika: Joanna Gondowicz

Współpraca scenograficzna: Ewa Bujak i Tadeusz Przybylski

Asystent reżysera: Glen Cullen

3. „Podróż na Księżyc. Spektakl poświęcony Georgesowi Mélièsowi oraz tym, którzy byli na Księżycu i tym, którzy tego pragnęli: alchemikom, astronomom, magom i szaleńcom.”

Scenariusz, reżyseria, produkcja: Wiesław Hołdys

Premiery: 26 października 2002 r. oraz 17, 18 listopada 2002 r.

Obsada:

Katarzyna Gładyszek

Elwira Romańczuk/ Anna Lenczewska

Jacek Milczanowski

Marcin Popczyński

Robert Żurek

Scenografia: Jan Polewka

Kostiumy: Dorota Morawetz

Projekt dźwięku: Maurycy J. Kin - Wendesday Radio

Inżynier dźwięku: Małgorzata Teteruk

Asystent: Kinga Piechnik

4. „Cyrki i ceremonie według obrazów Witolda Wojtkiewicza i słów Romana Jaworskiego”

Scenariusz, reżyseria, produkcja: Wiesław Hołdys

Premiera: 8 grudnia 2007 r.

Obsada:

Olga Przekłasa

Karol Zapała

Robert Żurek

Ewa Ryks

Konsultacja malarska i kostiumy: Jan Polewka

Muzyka konkretna: Ewa Ryks

Projekty oraz wykonanie lalek i masek: Katarzyna Jędrzejczyk

Współpraca produkcyjna: Kinga Piechnik, Maria Śmielek, Michał Rdzanek

Kostiumy i prace krawieckie: Beata Bobek i Elżbieta Rokita - PIN art.

Nagrania: Jerzy Zając - Studio 19

5. „Święto Głupców, czyli Walka Karnawału z Postem”

Scenariusz, reżyseria, produkcja: Wiesław Hołdys

Premiera: 25 lipca 2009 r.

Obsada:

Karnawał- Anna Lenczewska

Post- Olga Przekłasa

Babograjek- Beata Kolak

Mnich- Bartosz Tryboń

Bigos- Jan Mancewicz

Przewodnik- Robert Żurek

Dziwadło- Anna Nowicka

Improwizacje muzyczne: Michał Braszak / Szymon Frankowski

Kostiumy (na motywach obrazów Petera Bruegela): Elżbieta Rokita

Maski i rekwizyty (na motywach obrazów Petera Bruegela): Katarzyna Fijał

Współpraca produkcyjna: Maria Śmielek

Prace stolarskie i ślusarskie: Tadeusz Przybylski

Rysunek na plakacie i banerze: Jan Polewka

6. "DR K. Hommage a Franz Kafka"

Scenariusz, reżyseria, produkcja: Wiesław Hołdys

Premiera: listopad 2006 r.

Obsada:

Pani K. – Beata Kolak

Tancerka- Anna Lenczewska

Wymiatacz- Ewa Ryks

Pan Gruby- Marcin Popczyński

Dr K.- Robert Żurek

Projekty lalek: Jan Polewka

Muzyka konkretna: Ewa Ryks

Współpraca scenograficzna: Katarzyna Jędrzejczyk

Projekty napisów: Katarzyna Fijał

Metaloplastyka: Robert Calikowski

7. „Laputa & Lagado według Jonathana Swifta czyli Trzecia podróż Gullivera”

Scenariusz, inscenizacja, reżyseria oraz produkcja: Wiesław Hołdys

Premiera: 6 listopada 2006 r.

Obsada:

Beata Kolak

Anna Lenczewska

Robert Żurek

Paweł Sanakiewicz jako Głos Guliwera

Muzyka Latającej Wyspy: Ewa Ryks

Psychoakustyka: Maurycy J. Kin

Projekty Lalek Struldbuggów: Jan Polewka

Współpraca scenograficzna: Katarzyna Jędrzejczyk

Tłumaczenia na język czeski: Alma Haltof i Zbigniew Machej

Asystent: Michał Rdzanek

Metaloplastyka: Robert Calikowski

Bibliografia:

LITERATURA PODMIOTOWA:

Scenariusze (udostępnione dzięki uprzejmości Wiesława Hołdysa):

1. Wiesław Hołdys, *Ampuć czyli Zoologia fantastyczna*.
2. Wiesław Hołdys, *Cyrki i ceremonie według obrazów Witolda Wojtkiewicza i słów Romana Jaworskiego*.
3. Wiesław Hołdys, *DR K. Hommage a Franz Kafka*.
4. Wiesław Hołdys, *Laputa & Lagado według Jonathana Swifta czyli Trzecia podróż Gullivera*.
5. Wiesław Hołdys, *M U M E R U S. Spektakl inspirowany „Nowymi Atenami” BENEDYKTA CHMIELOWSKIEGO czyli pierwszą polską encyklopedią*.
6. Wiesław Hołdys, *Podróż na Księżyc. Spektakl poświęcony Georgesowi Mélièsowi oraz tym, którzy byli na Księżycu i tym, którzy tego pragnęli: alchemikom, astronomom, magom i szaleńcom*.
7. Wiesław Hołdys, *Święto Głupców czyli Walka Karnawału z Postem*.

Wywiady:

1. Marta Goławska, *Mumerus, czyli fantastyczny zwierz teatralny*, „Teatralia”, 15.10.2010.
2. Tomasz Kalita, *Fajnie jest działać niezależnie – rozmowa z Wiesławem Hołdysem*, Portal netbird.pl, 28.08.2009.
3. Justyna Nowicka, Radio Kraków, wywiad przeprowadzony z Wiesławem Hołdysem.

Źródła on-line:

<http://www.mumerus.net/>

<http://www.teatralia.com.pl/>

<http://www.e-teatr.pl/>

Wypowiedzi Wiesława Hołdysa:

1. Wiesław Hołdys, *Dialog pomiędzy aktorem a lalką w trakcie spektaklu*, wykład ogłoszony przez Reżysera podczas konferencji teatrologicznej pod hasłem: *Teatr lalek wczoraj, dziś i jutro* na międzynarodowym festiwalu teatralnym w Pradze odbywającego się pod hasłem: *Ile twarzy ma lalka?* w dniach 29 kwietnia 2007 – 3 maja 2007.
2. Wiesław Hołdys, *Wypowiedź dla Wiadomości na kolanie / Zprávý na koleně*, Biuletyn XI Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego Na Granicy, Cieszyn / Český Tešín, 26.05.2000.
3. Wiesław Hołdys, *Krótko o nas*.
4. Wiesław Hołdys, *Krótkie usprawiedliwienie*.
5. Wiesław Hołdys, *O twórczości Witolda Wojtkiewicza*

Wszystkie wypowiedzi Wiesława Hołdysa dostępne on-line na stronie internetowej Teatru Mumerus: <http://www.mumerus.net/>

Korespondencja Wiesława Hołdysa, Archiwum Teatr Mumerus, udostępniona dzięki uprzejmości Reżysera.

Zdjęcia ze spektakli dostępne on-line na stronie internetowej Teatru Mumerus: <http://www.mumerus.net/> oraz dzięki uprzejmości Wiesława Hołdysa.

LITERATURA PRZEDMIOTOWA:

Książki:

1. Benedykt Chmielowski, *Nowe Ateny*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966.
2. Joanna Godlewska, *Najnowsza historia teatru polskiego*, Siedmiogród, Wrocław 1999.
3. Magdalena Gołaczyńska, *Mozaika współczesności. Teatr alternatywny w Polsce po roku 1989*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001.
4. Zdzisław Górski, *Refleksje* [w:] *Koniec teatru alternatywnego?*, Materiały z sesji naukowej pod red. Daniela Kalinowskiego, Katedra Filologii Polskiej WSP w Słupsku, Słupsk 1998.
5. Aldona Jawłowska, *Więcej niż teatr*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1988.
6. Elżbieta Kalemba Kasprzak, *Alternatywa dzisiaj: na przykład Teatr Ósmego Dnia...* [w:] *Koniec teatru alternatywnego?*, Materiały z sesji naukowej pod red. Daniela Kalinowskiego, Katedra Filologii Polskiej WSP w Słupsku, Słupsk 1998.
7. Ryszard Kapuściński, *Rwący nurt historii. Zapiski o XX i XXI wieku*, wybór i wstęp: Krystyna Strączek, Wydawnictwa Znak, Kraków 2008.
8. Tadeusz Kornaś, *Między antropologią a polityką. Dwie linie polskiego teatru alternatywnego*. Materiał udostępniony dzięki uprzejmości Tadeusza Kornasia.
9. Paweł Płoski, *Pelzająca reforma. Zmagania się z polskim ustrojem teatralnym* [w:] *20-lecie. Teatr polski po 1989*, red. Dorota Jarząbek, Marcin Kościelniak, Grzegorz Niziołek, Korporacja Ha!Art, Kraków 2010.
10. Teresa Pękała, *Awangardy, ariergardy* [w:] *O pojęciu sztuki w kulturze współczesnej*, red. Anna Kawalec, Wydawnictwo KUL, Lublin 2010.
11. Włodzimierz Szturc, *Alternatywa - ale jaka?* [w:] *Koniec teatru alternatywnego?* Materiały z sesji naukowej pod red. Daniela Kalinowskiego, Katedra Filologii Polskiej WSP w Słupsku, Słupsk 1998.
12. Wisława Szymborska, *Monstrum* [w:] *Lektury nadobowiązkowe*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1966.

Raporty:

1. Paweł Płoski, *Przemiany organizacyjne teatru w Polsce w latach 1989-2009*, Warszawa 2009, Raport opracowany na zlecenie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego jako jeden z Raportów o Stanie Kultury.

Raport dostępny on-line:

http://www.kongreskultury.pl/library/File/RaportTeatr/teatr_raport_w.pelna%281%29.pdf

Słowniki i encyklopedie:

2. *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Od awangardy do postmodernizmu*, pod red. Grzegorza Działmskiego, Instytut Kultury, Warszawa, 1996.
3. Dariusz Kosiński, *Słownik Teatru*, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2006.
4. Patrice Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przełożył, opracował i uzupełnieniami opatrzył Sławomir Świontek, wyd. pierwsze, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1998.
5. *Słownik angielsko-polski z indeksem polsko-angielskim*, pod red. Janet Phillips, Oxford University Press 1997.
6. *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. Krystyna Kubalska-Sulkiewicz (koordynator), Monika Bielska-Łach, Anna Manateuffel-Szarota, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996.
7. *Słownik współczesnego języka polskiego*, red. naukowy prof. dr hab. Bogusław Dunaj, Wydawnictwo WILGA, Warszawa 1999.
8. *Słownik wyrazów obcych*, red. tomu: Elżbieta Sobol, PWN, Warszawa, 1997.

Materiały prasowe i artykuły:

1. Artur Łoboda, krakow.zaprasza.net
2. *Co jest grane*, „Gazeta Wyborcza – Kraków” z dn. 4.02.2000 r.
3. Joanna Derkaczew, *Początek ery teatrów prywatnych*, Kongres Kultury Polskiej.

4. Jacek Dobrowolski, *Wspomnienie o Grotowskim*, „Res Publica Nowa” 2005, nr 3.
5. Katarzyna Dudek, *Przewodnik po teatrach niezależnych Krakowa*, „Didaskalia” 2003, nr 54/55/56.
6. Małgorzata Kitowska-Łysiak, *Tadeusz Kantor*, Portal culture.pl.
7. Irena Kossowska, *Witold Wojtkiewicz*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, czerwiec 2002.
8. Roman Pawłowski, *Teatr mój widzę prywatny*, „Gazeta Wyborcza” z dn. 16 marca 2005.
9. Paweł Płoski, *Alternatywy cztery*, „Teatr” 2008, nr 3.
10. Paweł Stachnik, *Cena niezależności*, „Dziennik Polski” 2009, nr 70.
11. TC, „Temi”, z dn. 17.11.1999.

Źródła on-line:

<http://www.culture.pl/>

<http://www.ochteatr.com.pl/>

<http://www.mumerus.net/>

<http://www.kongreskultury.pl/>

<http://www.e-teatr.pl/>

Recenzje:

1. Gabriela Detka, *W klinice Dr K.*, „Nowa siła krytyczna” 20.11.2006.
2. Agnieszka Dziedzic, *W skali mikro?*, „Teatralia”, 21.04.2009.
3. Paweł Głowacki, *Pan w kraciastym kaszkiecie*, „Dziennik Polski” 2009, nr 67.
4. Magdalena Huzarska, *Podróż do krainy niemożliwości*, „Gazeta Krakowska”, 22.11.2002.
5. Tomasz Kalita, *Boska walka o kielbasę - o premierze spektaklu „Święto Głupców, czyli walka Karnawału z Postem”*, Portal netbird.pl, 11.08.2009.
6. Anna Kowalska, *Czarno-biała kakofonia absurdu, czyli ampuć*, Portal MM Moje Miasto – Kraków, 26.05.2010.

7. Hubert Michalak, *Gulliver w krainie dźwięku*, „Nowa Siła Krytyczna”. 16.02.2009.
8. Alicja Müller, *Wyobraźcie sobie (Niewyczerpany transformista)*, „Teatralia”, 3.07.2013.
9. Magdalena Pabisiak, „*DR K. HOMMAGE A FRANZ KAFKA*” - kolaż teatralny, portal interia.pl, 1.12.2009.
10. Justyna Stasiowska, *Językowe maszyny do bajek*, „Gazeta Teatralna Didaskalia”.
11. Olga Śmiechowicz, *Przygarnij Ampucia czyli bestiariusz Mumerusa*, „Gazeta Literacka <<Migotania>>” 2012, nr 1.
12. Pola Sobaś, *Mumerus, jaki był, każdy widział* [w:] *Wiadomości na kolanie / Zprávy na koleně*, Biuletyn XI Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego Na Granicy, Cieszyn / Český Tesin, 26.05.2000.
13. Magdalena Urbańska, *W świecie Kafkowskich symboli*, „Dziennik Teatralny” Kraków, 18.04.2008.
14. Magdalena Wróbel, *Ampuć czyli Zoologia fantastyczna*, „Modny Kraków – miesięcznik społeczno – kulturalny” 2010, nr 2.
15. Magdalena Wróbel, *Święto głupców*, „Modny Kraków – magazyn społeczno-kulturalny” 2009, nr 9.

Źródła on-line:

<http://www.teatralia.com.pl/>

<http://www.mumerus.net/>

<http://www.e-teatr.pl/>

<http://www.dziennikteatralny.pl/>

<http://fakty.interia.pl/kultura/>