dr Sylwester Łysiak **Załącznik nr 2**

Autoreferat habilitacyjny

Amatorska twórczość teatralna oraz jej znaczenie w rozwoju artystycznym, edukacyjnym, społecznym dzieci, młodzieży i dorosłych

Motywacja podjęcia tematu

Przedmiotem mojego procesu habilitacyjnego jest współczesny teatr amatorski. Przedstawię w nim zagadnienia struktury i funkcjonowania amatorskich zespołów teatralnych, które założyłem i prowadzę jako reżyser i opiekun od ponad trzydziestu pięciu lat. Omówię formy ich działalności artystycznej w postaci prezentowanych spektakli, przedstawień, widowisk oraz moje autorskie propozycje reżysersko-scenograficzne. Szczegółowo przedstawię również analizę zrealizowanego przeze mnie spektaklu, jako mojego szczególnego osiągnięcia artystycznego w dziedzinie teatru. Odniosę się także do recepcji teatru amatorskiego w środowisku społeczno-kulturowym, jak również opiszę ważne funkcje kreujące, wywodzące, samorealizujące, które spełnia teatr niezawodowy, zarówno dla wykonawców jak i odbiorców.

Przedstawiona w autoreferacie moja artystyczno-pedagogiczna i dydaktyczno-naukowa działalność teatralna, dotycząca lat od 1978 do 2017, będzie miała charakter analityczno-opisowy oraz diagnostyczny. Należy ją widzieć jako poszerzenie dotychczasowych badań nad amatorskim ruchem teatralnym, stanowiącym istotny wkład w rozwój polskiego teatru. Tutaj trzeba dodać, iż twórczą działalność teatralną oraz badania naukowe w omawianej dziedzinie prowadzili między innymi: Jędrzej Cierniak[1], Leon Schiller[2], Marian Gawalewicz[3], Marian Mikuta[4], Henryk Tymon Jakubowski[5], Stanisław Iłowski[6], Elżbieta Dąbrowska[7], Maria Barbara Styk[8], Piotr Dahlig[9], Stefan Józef Pastuszka[10], Jan Adamowski[11], Lech Śliwonik[12].

---

[1] J. Cierniak, A. Bień ,*Teatry ludowe w Polsce. Dotychczasowy rozwój ruchu. Możliwości ideowe i organizacyjne na przyszłość*, Warszawa 1928.
[2] L. Schiller, *Droga przez teatr 1924-1939*, oprac. J. Timoszewicz, Warszawa 1983.
[3] M. Gawalewicz *,O teatrze amatorskim kilka licznych uwag skreślonych*, „Echo Muzyczne Teatralne i Artystyczne" 1883, nr 52.
[4] M. Mikuta ,*Szkice o teatrze ludowym*, Kraków 1937.
[5] H. T. Jakubowski *,Amatorski ruch teatralny. Zarys historii 1939-1975*, Warszawa 1987.
[6] S. Iłowski ,*Vademecum teatru amatorskiego*, Warszawa 1987.
[7] E. Dąbrowska ,*Teatr, którego nie znamy. Rzecz o śląskich inscenizacjach obrzędowych*, Opole 1989.
[8] M. B. Styk*, Teatr amatorski w Lublinie i na Lubelszczyźnie w latach 1866-1918*, Lublin 1997.
[9] P. Dahlig ,*Teatr ludowy jako wyraz łączności sztuk*, „Scena" 2008, nr 55.
[10] S. J. Pastuszka ,*Teatr ludowy w II Rzeczypospolitej*, Warszawa-Kielce 1995.
[11] J. Adamowski ,*Współczesny teatr ludowy*, Lublin 2004.
[12] L. Śliwonik *,Wczoraj i dziś teatru ludowego. Fakty. Tendencje. Konteksty*, Warszawa 2009.

W 2011 roku obroniłem na Uniwersytecie Marii-Curie Skłodowskiej w Lublinie rozprawę doktorską na temat współczesnego teatru ludowego. Rok później została wydana na jej podstawie książka pt.: „*Współczesny teatr ludowy. Studium wybranych zespołów z Lubelskiego, Podkarpackiego i Świętokrzyskiego*", poszerzona i uzupełniona o nowe fakty badawcze i artystyczne. Rozwija ona interpretację teatru ludowego dodatkowo o takie składniki sztuki scenicznej jak: scenariusz, akcja, akty mowy, gest i ruch sceniczny, gra aktorska, postaciowanie, rekwizyt, kostium, scenografia, dekoracja, elementy kinezyczno-proksemiczne. Jest próbą spojrzenia na widowisko ludowe poprzez szczegółową analizę struktury teatralno-artystycznej i kulturowo-antropologicznej. W związku z powyższym w moim przewodzie habilitacyjnych chciałbym ukazać, tym razem od strony działań artystycznych, warsztatowych i metodologicznych, zjawisko współczesnego teatru amatorskiego.

Podstawa artystyczno-materiałowa przewodu habilitacyjnego

Jako pracownik artystyczny, specjalista do spraw teatru amatorskiego, ludowego, kultury żywego słowa i animacji kultury jestem założycielem i prowadzę artystycznie od 30 lat przy Tarnobrzeskim Domu Kultury następujące zespoły teatralne: Teatrzyk Dziecięcy „Magik" (dzieci szkół podstawowych), Młodzieżowy Teatr Amatorski (młodzież gimnazjalna i ponadgimnazjalna), Teatr „Czwartek" skupiający dorosłych miłośników działalności teatralnej (studenci, osoby pracujące zawodowo, emeryci i renciści). Wraz z każdą z tych grup zrealizowałem ogółem kilkadziesiąt przedstawień, spektakli, widowisk o różnorodnej tematyce oraz formie i konwencji teatralno-artystycznej. Moim paradygmatem w pracy teatralnej z amatorami jest przede wszystkim realizacja spektakli i przedstawień opartych na adaptacji dawnej i współczesnej literatury polskiej, poszerzonej - w przypadku dzieci – o baśnie i bajki również z literatury obcojęzycznej**. W związku z powyższym zgodnie z art. 16. ust 2. Ustawy z dnia 14 marca 2003 roku o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki, jako tytuł osiągnięcia artystycznego w przewodzie habilitacyjnym wybrałem moją autorską reżyserię spektaklu: „*Moralność pani Dulskiej"* Gabrieli Zapolskiej, zrealizowaną w Tarnobrzeskim Domu Kultury przez Teatr „Czwartek", którego jestem założycielem, reżyserem i opiekunem artystyczno-organizacyjnym.** Premiera spektaklu odbyła się na dużej scenie domu kultury 19 czerwca 2013 roku przed tarnobrzeską publicznością, która szczelnie wypełniła widownię. Wtedy też spektakl został zarejestrowany w technice wideo przez Miejską Telewizję Tarnobrzeg.

* * *

Praca reżyserska nad spektaklem

Wprowadzenie

Wiele doświadczeń reżyserskich nabytych podczas realizacji kilkudziesięciu różnego rodzaju amatorskich przedstawień, spektakli oraz widowisk z dziećmi, młodzieżą i teatrami ludowymi skłoniło mnie do teatralnego uaktywnienia osób dorosłych, które w swoim czasie wolnym mogłyby zająć się swoją artystyczną pasją. I tak powstał w 2012 roku, przy Tarnobrzeskim Domu Kultury, Teatr „Czwartek". W jego skład wchodziło wtedy 9 członków. Obecnie teatr liczy 14 osób w wieku od 18 do 65 lat, w tym 11 kobiet i 3 mężczyzn o zróżnicowanej strukturze społeczno-zawodowej. Jest młodzież studiująca, nauczyciele, urzędnicy samorządowi, pracownicy merytoryczni ośrodka opiekuńczo-wychowawczego, warsztatów terapii zajęciowej, właściciele rodzinnego biznesu, pracownica miejscowego sądu, logopeda oraz jeden emeryt. Spotkania zespołu odbywają się dwa razy w tygodniu. Członkowie teatru amatorskiego swoje działania artystyczno-aktorskie traktują jako pasję, zamiłowanie, działanie z potrzeby serca. Co zresztą mieści się w etymologii słowa „amator" wywodzącej się z łacińskiego „amo, amore", czyli: kochać coś, miłować[13]. W połowie XIX wieku członków takiego teatru określano jeszcze słowami: *miłośnik, lubownik, zwolennik, dyletant* (termin ten nie miał prawie do 1930 roku pejoratywnego i pogardliwego znaczenia) – co oznaczało: zamiłowany w czymś; mający jakieś upodobanie; miłośnik teatru, muzyki, itp.[14]. Termin „teatr amatorski" na stałe zadomowił się w polskiej literaturze w latach dwudziestych XX wieku.

Współcześnie teatr ten możemy zdefiniować jako *„zespół stowarzyszonych ludzi, zazwyczaj posiadających inne, nie związane z teatrem konkretne zawody, którzy po swojej pracy zawodowej, ze względu na zainteresowania i pasję twórczą organizują różne widowiska teatralne, poszukując sposobu artystycznego wyżycia się, samorealizacji, lub spełnienia istotnych dla nich zadań społecznych, bez osiągnięcia jakiegokolwiek dochodu"* [15]. Zatem „teatr amatorski" – przeciwieństwo określenia – „teatr zawodowy" cechuje to, że jest tworzony przez miłośników, sympatyków, pasjonatów sztuki teatralnej, dla których działanie na scenie nie jest głównym zajęciem ani źródłem zarobkowania. Jest otwarty dla wszystkich, a nie tylko dla specjalistów fachowo przygotowanych przez profesjonalne szkoły, czy akademie teatralne.

Wybór repertuaru

Zarówno teatr zawodowy jak i amatorski to sztuka wizualna, która składa się z trzech podstawowych czynników: autora scenariusza, aktorów i publiczności. Natomiast reżyser jest osobą, która między tymi czynnikami pośredniczy. Dlatego wybierając materiał do inscenizacji reżyser musi uwzględnić kilka istotnych warunków: a) możliwości artystyczne zespołu aktorskiego; b) potrzeby środowiska, dla którego przeznaczone jest

[13] M. B. Styk ,op. cit. s. 10.
[14] Zob. ,*Słownik języka polskiego,* red. M. Orgelbrand, Wilno 1861, s. 17.
[15] H. T. Jakubowski ,op. cit. s. 7.

przedstawienie; c) środki techniczne, którymi dysponuje reżyser w teatrze[16]. Dla mnie jako reżysera teatru amatorskiego wiodącym czynnikiem w doborze repertuaru są możliwości artystyczne zespołu aktorskiego, czyli jego poziom i stan przygotowania, liczebność, sprawność wykonawcza, obowiązkowość i zaangażowanie. Przy wyborze repertuaru musiałem uwzględnić również fakt, iż będzie to pierwsza premiera nowo powstałego zespołu teatralnego. W takiej sytuacji, jak twierdzą teoretycy teatru amatorskiego, najlepiej dobrać repertuar oparty na realizacji zbiorowej; wybrać sztukę klasyczną, cenną, aby jej wartości artystyczno-literackie równoważyły ewentualne niedostatki wykonawców. Bowiem wybór utworu krótkiego i błahego, opartego na grze jednostek, stwarza większe trudności sceniczne dla początkujących aktorów[17].

Biorąc wszystkie, powyższe czynniki pod uwagę, jak również tematykę sztuki oraz smak artystyczny i odczucia społeczno-obyczajowe widowni, a także możliwość odniesień do współczesności, wybrałem do realizacji scenicznej dramat Gabrieli Zapolskiej: „*Moralność Pani Dulskiej”*.

Analiza literacko-teatralna wybranej sztuki

Wybrany utwór został ukształtowany w gatunku literackim jako tragifarsa, która dogłębnie poddaje krytyce ówczesne mieszczaństwo przełomu XIX i XX wieku i reprezentowaną przez nie rzeczywistość społeczno-kulturową. Ukazanie moralnej obłudy, fałszu, dwuznaczności pojęć moralnych tej klasy społecznej łączy autorka z modnym w owym czasie w literaturze i teatrze naturalizmem, którego głównymi twórcami i teoretykami byli pisarze: Emil Zola, Gustaw Flaubert, Guy de Maupassant. Kierunek ten w literaturze ukształtował się we Francji w drugiej połowie XIX wieku. Naturaliści dążyli do dużego obiektywizmu w opisywaniu świata. Ograniczali rolę narratora i dopuszczali do głosu bohaterów. W swoich utworach literackich nie komentowali ani zbytnio nie teoretyzowali, starali się natomiast drobiazgowo opisać miejsca akcji, rekwizyty, konkretne wnętrza. „*Powieść miała być dokumentem życia społecznego, w którym są zgromadzone fakty, ukazane objawy i przejawy życia, nie tylko te piękne, ale i brzydkie, nieestetyczne, ukrywane, brutalne*”[18].

Ten nowatorski kierunek szybko zadomowił się także w teatrze, gdzie zaczęto mniejszą uwagę zwracać na fabułę w dramacie, a bardziej skupiać się na pogłębianiu warstwy psychologicznej scenicznych postaci, ukazywaniu dogłębnie ludzkich charakterów. Głównym propagatorem teatru naturalistycznego we Francji był André Antoine, twórca Théâtre Libre w Paryżu. Według tego reżysera i aktora scena jest środowiskiem akcji, na którą składają się wszystkie realnie odtworzone środki wyrazu czyli: rekwizyt, przedmiot, kostium, dekoracja, elementy rytmomimiczne i rytmomelodyczne grających postaci. Aktor jest jednocześnie instrumentem dbającym o ekspresję ruchu, interpretację tekstu, tempo dialogu, czy monologu[19].

Gabriela Zapolska przez trzy lata przebywała w Théâtre Libre. Uczyła się tam zbierania różnego rodzaju materiałów dokumentalnych, obyczajowych z najbliższego środowiska społecznego, co miało później zaowocować w utworach dramatycznych. Jej łatwość i celność

[16] S. Iłowski ,*Vademecum teatru amatorskiego*, Warszawa 1987, s. 113.
[17] Ibidem, s. 124-125.
[18] *Moralność p. Dulskiej G. Zapolskiej*, oprac. A. Popławska, Kraków 2007, s. 106.
[19] Ibidem, s. 107.

obserwacji, krytycyzm, życiowy realizm, zainteresowanie mieszczaństwem, w tym wypadku lwowskim, i umiejętność plastycznego oddania scenek z życia tej sfery w formie literackiej, doprowadziło do powstania w 1906 roku najlepszej sztuki scenicznej pisarki – „*Moralności Pani Dulskiej”*. Jest to dramat ponadczasowy, który ukazuje, również widzom współczesnym, świat pełen alegorii, emocji i prawdy o człowieku. Bowiem egzystencjalny mechanizm ludzkich zachowań etyczno-moralnych pozostaje nadal niezmienny i ciągle aktualny. Stąd właśnie wypływa motywacja wyboru przeze mnie tej sztuki wiele razy już sprawdzonej przez teatry profesjonalne, do wystawienia przez grupę amatorów, która również ją zaakceptowała. Należy teraz tylko zrealizować ją według możliwości artystyczno-logistycznych Teatru „Czwartek”, czyli wybrać wiodącą konwencję i styl przedstawienia, dobrać odpowiednio obsadę aktorską i postarać się wydobyć scenicznie prymarne walory artystyczno-teatralne oraz społeczne scenariusza.

Omówienie problematyki utworu

Na pierwszym spotkaniu, przed próbami czytanymi, następuje omówienie głównej problematyki sztuki scenicznej celem ukierunkowania zespołu aktorskiego i wprowadzenia w zarys tematyczny przyszłej realizacji teatralnej. Gabriela Zapolska swojemu utworowi nadała podtytuł: *tragifarsa kołtuńska*. *Tragifarsa* to gatunek teatralny, w którym elementy satyryczne łączą się problematyką społeczno-moralną o poważnym, a czasem nawet tragicznym wydźwięku[20]. Natomiast: *kołtuneria* to, zgodnie z poglądami autorki, postawa cechująca się wręcz wrogim nastawieniem do zmian i nowinek, a także przywiązaniem do pewnych, znaczących wartości materialnych[21]. Poza tym osoba uważana za kołtuna jest odporna na wiedzę i otaczającą kulturę, jest zarozumiała, zapatrzona w siebie i myśli schematycznie.

Po ówczesnych, teatralnych realizacjach utworu G. Zapolskiej, pojawiło się w literaturze i kulturze obyczajowej nowe określenie mieszczaństwa, a mianowicie – *dulszczyzna*. „*W pojęciu tym, oprócz wymienionych poprzednio destrukcyjnych cech, mieści się jeszcze zanik wartości moralnych, wpływający demoralizująco na otoczenie, obłuda, chciwość, egoizm i okrucieństwa maskowane wygłaszanymi na każdym kroku formułkami i zasadami moralnymi”*[22].

W kontekście wyżej opisanych zjawisk pojawia się w dramacie także bardzo istotny problem uniwersalny, który z przełomu XIX i XX wieku nadal pasuje do współczesnych zachowań tu i teraz początku XXI wieku. Należy do niego zaliczyć od strony socjologicznej wpływ środowiska społecznego i grupy rówieśniczej na sposób postępowania i zachowania oraz uznawane i stosowane zasady etyczno-moralne. Widzimy zatem, iż kształtowanie cech charakteru młodych bohaterów dramatu: Zbyszka, Hesi, Meli, świadomie bądź nieświadomie odbywa się w przeważającej części przez rodzinę i jej najbliższe otoczenie. Podobnie sytuacja wygląda współcześnie. Rodzina nadal pełni ważne funkcje społeczno-wychowawcze w kreowaniu pozytywnych postaw etyczno-moralnych swoich członków.

Intryga sztuki jest czytelna. Otóż obserwujemy jak Zbyszko uwodzi Hankę, niestety przy milczącej aprobacie matki. Następnie przez moment udaje, iż pragnie dziewczynie wszystko

[20] Zob. ,*Słownik wiedzy o teatrze. Od tragedii antycznej do happeningu*, red. M Siwiec, Bielsko-Biała 2007, s. 48.
[21] Zob. ,*Moralność P. Dulskiej…*, op. cit., s. 20.
[22] Ibidem, s. 120.

zrekompensować, ale w rzeczywistości szybko się z afery wycofuje i pozostawia swojej matce tak zwane „załatwienie problemu". Wydźwięk utworu ma jednak charakter pesymistyczny, ponieważ ani zbuntowany przez moment syn Zbyszko, ani delikatna, najmłodsza w rodzinie Dulskich córka Mela nie są w stanie przeciwstawić się wpływom obyczajowym konserwatywnego środowiska.

Gabriela Zapolska zawarła w swojej sztuce trafną syntezę wiodących negatywnych cech ówczesnego mieszczaństwa: zakłamanie, obłudę, gnuśność, specyficzną, zawężoną horyzontami myślowymi moralność. Rodzina Dulskich tworzy zamknięte środowisko bez głębszych uczuć, gdzie chodzi głównie o to aby mieć zabezpieczoną codzienną egzystencję, spokojnie żyć i doczekać starości. Tworzyć z pokolenia na pokolenie, jak mówi Zbyszko, podobne postacie do jego ojca, Felicjana, które sprzeniewierzają się swoim uczuciom pod wpływem lokalnej opinii publicznej. „*Przyjdzie czas, gdy ja będę Felicjanem, będę odbierał czynsze, będę…no…Dulskim, pra-Dulskim, ober-Dulskim, że będę rodził Dulskich, całe legiony Dulskich – będę miał srebrne wesele i porządny nagrobek, z dala od samobójców. I nie będę zielony, ale nalany tłuszczem i nalany teoriami…"*[23]. Taka egzystencja to permanentna wegetacja ciągnąca się przez lata, a nawet i przez pokolenia.

Konkludując można stwierdzić, że główny problem utworu to kryzys moralności mieszczańskiej przełomu XIX i XX wieku, ukazany poprzez kompromitację kołtuństwa rodziny Dulskich, a zwłaszcza przez demaskację postaci tytułowej, czyli Anieli Dulskiej, właścicielki czynszowej kamienicy. Zachodzi zatem pytanie dla reżysera i aktorów Teatru „Czwartek" w jakim kierunku poprowadzić teraźniejszą adaptację i inscenizację oraz czy dawna *dulszczyzna* ma obecnie jakieś konotacje subkulturowe? Myślę, iż współcześnie, w trakcie trwającej nadal transformacji ustrojowej, negatywne cechy dawnego drobnomieszczaństwa dobrze widać w wielu warstwach społeczno-demograficznych. Wyrazistym przykładem mogą być tutaj nowobogackie rodziny, gdzie ich członkowie związani są zazwyczaj umową biznesową gwarantującą im niezmienność stanu dotychczasowego posiadania oraz dziedziczenia na przyszłość majątku i danego statusu społecznego, niż głębszymi więzami uczuciowym.

Dzisiejsza Dulska to setki współczesnych kobiet, które koncentrują się bez reszty na swojej rodzinie – kontrolują, napominają, sterują. I robią to głównie z miłości, a nie dlatego, że lubią rządzić. Skupione są na tym, aby zapewnić najbliższym zdrowie, szczęście, dzieciom dobre wykształcenie, a później dobrze płatną pracę na intratnym stanowisku. Natomiast same wstają rano zmęczone i z westchnieniem wchodzą w swoją codzienną zwyczajność.

Ponadczasowość tej sztuki, jej katastrofizm polega na tym, że od momentu jej powstania właściwie bardzo mało zmieniło się w naszej dzisiejszej obyczajowości. Pozorowane gry przed otaczającą nas rzeczywistością polegające na tym, aby ciemne strony naszego życia nie uzyskały światła dziennego, dbanie tylko o własne interesy, zamykanie się w ścianach własnego mieszkania w bloku, czy już coraz częściej, we własnej willi, relatywizm moralny, brak samokrytycyzmu, dewaluacja ideałów, to właśnie *dulszczyzna* czystej postaci początku XXI wieku. To dla pewnej, nowobogackiej części dzisiejszego społeczeństwa, wiodący teatr życia codziennego, jak twierdzi amerykański socjolog teatru Erwin Goffman[24].

[23] *Moralność pani Dulskiej,* – akt I, scena 12, op. cit. , str. 36.

[24] E. Goffman ,*Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. H. Danter-Śpiewak i P. Śpiewak, Warszawa 2008.

Wybór konwencji teatralnej spektaklu

Po literacko-teatralnej analizie scenariusza, biorąc pod uwagę wyodrębnione, prymarne problemy, które należy ukazać w inscenizacji sztuki, zostaje nakreślona wspólnie z zespołem aktorów, wyjściowa konwencja teatralno-artystyczna spektaklu czyli, za Dariuszem Kosińskim, sposób konstruowania i prezentacji przedstawienia oraz zasady rządzące światem przedstawianym dotyczące charakterystycznych cech twórczości reżysera i aktorów[25]. Patrice Pavis zaś uściśla pojęcie konwencji wprowadzając jej cechy wariantywne, które moim zdaniem, należy mocno wziąć pod uwagę w konstruowaniu spektaklu amatorskiego. Są to: a) konwencja rzeczywistości teatralnej (kody teatralne); b) konwencja odbioru, stosowana dla uzyskania właściwej recepcji przedstawienia, na przykład dobra słyszalność i gestyczna czytelność aktorów[26].

W związku z powyższym przyjęta przeze mnie i zespół wyjściowa konwencja teatralna i adaptacja sztuki G. Zapolskiej zakłada, iż realizujemy dramat zachowując bogactwo i autentyzm języka autorki, strukturę scenariusza, czyli kolejność przedstawiania poszczególnych scenek przy minimalnym skrócie niektórych fragmentów dialogowych. Bardzo śladowe zmiany dokonujemy w warstwie słownej, tylko przy niektórych wyrazach cechujących się archaizmem obyczajowym, czy wyrazach obcojęzycznych, zastępując je współczesnymi, bardziej zrozumiałymi dla zróżnicowanej widowni. Na przykład słowo - *lampartować się* zamieniono na - *bawić się*, a francuskie – *jamais* na – *nigdy*.

Pewne konwencjonalne novum zostało także wprowadzone w elementach dekoratywnych, czyli przy scenografii, kostiumach i rekwizytach. Wynika ono zarówno z mojej wizji reżyserskiej, jak również ze skromnych warunków materialno-technicznych, którymi dysponuje Teatr „Czwartek". W związku z powyższym staramy się tworzyć w naszych działaniach scenicznych formę teatru ubogiego, w którym mniej mamy rozbudowanej dekoracji, a bardziej – idąc za twierdzeniem Jerzego Grotowskiego – skupiamy się na osobowości aktora, ukierunkowaniu jego sił fizycznych i duchowych do artystycznej kreacji roli[27]. Zatem, w omawianej realizacji „*Moralności P. Dulskiej"*, głównym motywem przewodnim w przydziale poszczególnych ról będzie obsadzenie aktorów po tak zwanych „warunkach", czyli najbardziej wierne dopasowanie danego wykonawcy z jego warunkami osobowościowymi, fizjonomicznymi[28] , do literacko-teatralnego pierwowzoru w scenariuszu

Obsada ról

Biorąc pod uwagę powyższe rozważania oraz możliwości aktorsko-wykonawcze i osobowościowe Teatru „Czwartek" zdecydowałem się, przy ogólnej akceptacji zespołu, na następującą obsadę poszczególnych postaci. Rolę **Anieli Dulskiej**, pani domu, powierzyłem kobiecie bardzo dynamicznej, mocno werbalnej, w wieku 49 lat, opiekunce osób niepełnosprawnych w Ośrodku Adopcyjno-Wychowawczym. **Felicjana Dulskiego**, jej męża zagrał 65 letni emeryt, którego na co dzień cechuje spokój i rozwaga. Jako **Zbyszko Dulski**, ich syn, zaprezentował się 30-letni pracownik administracyjny Starostwa

[25] D. Kosiński ,*Słownik teatru*, Kraków 2009.
[26] P. Pavis ,*Słownik terminów teatralnych*, przeł. S. Świontek, Wrocław 2002.
[27] Zob. ,*Danuta Stenka. Filtrując z życiem*, oprac. Ł. Maciejewski, Kraków 2013, s. 97.
[28] Zob. W. Szczuka ,*Kultura gestu scenicznego*, Warszawa 1982, s 4.

Powiatowego otwarty, towarzyski w codziennych kontaktach interpersonalnych, natomiast rolę **Hanki**, służącej Dulskich, kreowała maturzystka Technikum Gastronomicznego o stonowanym, wyważonym charakterze. **Hesię Dulską** - córkę, zagrała uczennica II klasy Liceum Ogólnokształcącego, bystra i konkretna w swoich zachowaniach, a **Melę Dulską** - drugą córkę, uczennica III klasy gimnazjum spokojna, cicha, delikatna. W rolę **Juliasiewiczowej** - radczyni i krewnej Dulskich wcieliła się kobieta w wieku 51 lat, w prywatnej swej naturze sceptyczna i dociekliwa, również opiekunka Ośrodka Adopcyjno-Wychowawczego. Postać **Lokatorki** przypadła w udziale kobiecie w wieku 40 lat, zrównoważonej, logicznej w swoim zachowaniu, pracownicy merytoryczno-artystycznej Warsztatu Terapii Zajęciowej, a rolę **Tadrachowej** - praczki, matki chrzestnej Hanki, kreowała jej koleżanka z pracy w wieku 45 lat, energiczna, dynamiczna z charakteru, zdecydowana.

Wybierając do realizacji scenicznej „*Moralność pani Dulskiej”* udało się obsadzić w rolach wszystkich aktorów – amatorów, bo akurat w tym czasie Teatr „Czwartek” liczył 9 osób. Taki sposób warsztatowo-reżyserskiego postępowania w przypadku działalności z teatrami nieprofesjonalnymi moim zdaniem jest uzasadniony i słuszny, ponieważ nie rodzi rozczarowania i frustracji u uczestników, którzy nie otrzymują żadnej roli, co skutkuje zazwyczaj (a wiem to z autopsji i długoletniej pracy reżyserskiej z grupami amatorskimi) szybką rezygnacją z teatru ze względów ambicjonalnych.

Zatem dobór scenariusza do możliwości wykonawczych i obsadowych zespołu teatru amatorskiego stanowi, w moim przypadku reżyserskim, ważne kryterium jego ostatecznej akceptacji. Drugim równie bardzo istotnym kryterium jest tematyka obyczajowa i wartości artystyczno-społeczne realizowanej sztuki. Przy doborze repertuaru należy mieć ogląd socjologiczno-społeczny najbliższego środowiska, w którym funkcjonuje teatr amatorski. Rozpodobnić zainteresowania, gusta odbiorców, ich percepcję i recepcję proponowanych wartości kultury duchowej.

Teatralne postaciowanie ról

Kiedy już mamy ustaloną, wiodącą konwencję, styl przedstawienia, obsadzone role, rozpoczynamy próby czytane scenariusza G. Zapolskiej, tworząc wspólnie charakterystykę osobowościową i charakterologiczną bohaterów sztuki, które mamy ukazać na scenie. Przy postaciowaniu[29] i budowaniu poszczególnych ról biorę pod uwagę kilka łączących się ze sobą czynników teatralno-dramaturgicznych, takich jak: warstwa psychologiczno-społeczna, cechy charakterologiczne, umiejętność tworzenia postaci scenicznej, gra aktorska ze wszystkimi specyficznymi atrybutami (gest, ruch sceniczny, elementy mimiczne, głosowa realizacja tekstu artystycznego). Bowiem dobre zbudowanie roli scenicznej zaczyna się już na etapie czytania i omawiania scenariusza. Jednocześnie mam na uwadze to, iż pracujemy w teatralnym ruchu amatorskim, gdzie istotną funkcją społeczno-artystyczną jest praca zespołowa i w tym wypadku do zadań reżysera należy wysłuchanie także propozycji członków zespołu odnośnie kreowania poszczególnych ról, działanie w kierunku uruchomienia wyobraźni, pewna stymulacja twórcza oraz pomoc warsztatowa wykonawcom.

[29] Za J. Duvignaud ,*Postaciowanie*, [w:] *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. L. Kolankiewicz, Warszawa 2005.

Omawiamy więc wiodące, prymarne cechy osobowościowe poszczególnych bohaterów, osadzając je wykonawczo na genetycznie wrodzonych predyspozycjach emocjonalno-wolicjonalnych wybranych do danej roli aktorów. Jednak nie czynię to za zbyt szczegółowo. Wychodzę bowiem z założenia, między innymi za Paulem Verhoevenem, współczesnym holenderskim reżyserem, że sama już decyzja obsadowa w dużym stopniu określa charakter postaci. Należy tylko w dalszej pracy poszukać jej rozpiętości i głębi[30]. Dlatego w opisywanej inscenizacji „*Moralności P. Dulskiej"* starałem się obsadzić aktorów - amatorów Teatru „Czwartek" „zgodnie z warunkami", czyli dopasować bohatera literackiego w miarę prawdopodobnie do predyspozycji wizerunkowych wykonawców. W związku z powyższym, aby pomóc uruchomić wyobraźnię aktorów i ułatwić początkowe, kreacyjne wprowadzenie w poszczególne role, zakreśliłem dla każdej postaci dramatu wyjściowe cechy charakterologiczne, oparte na źródłowej analizie literackiej oraz mojej koncepcji i wizji reżyserskiej.

Zatem **Aniela Dulska**, główna bohaterka utworu, to osoba rządząca całym domem i kamienicą. Pilnuje interesów rodzinnych, rozkazuje, dyryguje i wymyśla wszystkim. W swoich działaniach jest jednoznaczna, bez zbędnych dylematów moralnych. Nie interesuje się życiem społeczno-kulturalnym, bo w swoim drobnomieszczańskim zabieganiu twierdzi, iż: *„Ja tam nie mam czasu myśleć…"*[31]. Całkowicie podporządkowała sobie męża i pozostałą rodzinę. Wiodące cechy w osobie Dulskiej, które należy ukazać i wygrać to między innymi: chciwość, pazerność, egoizm, okrucieństwo (w stosunku do Lokatorki i Hanki), obłuda i dwulicowość. Cechuje ją także relatywizm moralny, czyli takie życie na pokaz na zasadzie „co ludzie powiedzą", a więc w domu inaczej, dla ludzi inaczej. Według niej wszystkie brudy należy „prać" w domu. W dynamice postaci Dulska to osoba ruchliwa, witalna, gestyczna. Cała scena jest jej pełna. Wprowadza dużo rytmiczności i ekstrawertyzmu, zarówno w ruchach jak i głosowej realizacji tekstu.

Przeciwieństwem Dulskiej jest jej mąż, **Felicjan**, przedstawiony w sztuce przez G. Zapolską na zasadzie kontrastu z postacią żony. Poza domem pełni funkcję statecznego, zrównoważonego urzędnika, natomiast w domu, zdominowany przez gderliwą żonę – milczy. Nie interesuje się w ogóle rodzinnymi problemami. Wszystkie obowiązki scedował na Dulską bo nie ma prawa głosu, albo tak mu wygodnie. Jest sobą poza domem z kolegami w kawiarni, czytelni. Możliwe, iż postępuje tak dla świętego spokoju. Rozumie to Hesia, która nazywa go „*lelum polelum*" oraz Zbyszko mówiąc: „*Bo ojciec wybrał dogodniejszą drogę. Mama za niego łokciami się przez świat przepycha, a on za nią*"[32].

Cechy, które należy ukazać w scenicznej postaci Dulskiego, to przede wszystkim święty spokój, zrównoważenie, pozorna bierność i obojętność. Rolę powinno się podbudować mocno gestem i rytmomimiką, aż do najważniejszej i jedynej kwestii słownej Felicjana widzianej tutaj jako bunt i protest, a mianowicie: „*A niech was wszystkich diabli* !!!"[33].

Kolejna ważna rola do zagrania spajająca akcję dramatu, jednocześnie mocno skomplikowana w swoim charakterze, to **Zbyszko Dulski**. Jest to inteligentny młodzieniec bacznie obserwujący i kontestujący środowisko, w którym egzystuje. Widzimy go teatralnie

[30] Zob. J. Wróblewski ,*Gwałt na konwencji*, Tygodnik „Polityka" nr 4/2017, s. 82.
[31] Za ,*Moralność P. Dulskiej…,* op. cit. akt I. scena 5, s. 18.
[32] *Moralność P. Dulskiej*…, op. cit. akt II, scena 7, s. 53.
[33] Op. cit. akt II, scena 15, s. 73.

jakby dwu postaciach. W pierwszej to pozorny buntownik brzydzący się kołtunerią, zakłamaniem, dydaktyzmem moralnym. Przeciwstawiając się domowej dulszczyźnie ucieka często do kawiarnianego życia towarzyskiego. Traktuje to jako pewną formę swoistego buntu. Próbuje też krytykować matkę, ale czyni to delikatnie, werbalnie. Drugie jego wcielenie to rezygnacja, akceptacja. Brak mu odwagi ze względu na wygodnictwo, by zerwać ze środowiskiem drobnomieszczańskim i postąpić godnie w stosunku do Hanki. Rozumie to i dlatego mówi: „*Ten kołtun rodzinny weźmie mnie za łeb. […] Przyjdzie czas, gdy ja będę Felicjanem, będę odbierał czynsze, będę…no….Dulskim, pra - Dulskim, ober – Dulskim […], będę nalany tłuszczem i teoriami i będę mówił dużo o Bogu*”[34].

Cechy osobowościowe przy postaciowaniu tej roli układają się nam dualistycznie. W pierwszej odsłonie należy ukazać w grze aktorskiej między innymi: buntowniczość, odwagę, towarzyskość, poczucie humoru, zabawność. To taki *bon vivant*, lekkoduch, *homo viator*, człowiek towarzyski, ciągle w ruchu. Drugą część jego osobowości charakteryzuje cynizm, wisielczy humor, pretensje do losu, tchórzostwo, wygodnictwo oraz częściowo narcyzm i filisterstwo. Ta druga osobowość jednak zwycięża, dlatego odrzuca Hankę, bo nie stać go na bunt i walkę przez całe życie. I na tym polega tragizm postaci. W ruchu Zbyszko jest dynamiczny, wypełnia przestrzeń sceniczną, spaja dialogi; jest rezonerem wygłaszającym opinie, sądy, oceny.

Dalej mamy rolę **Hanki**, która uczestniczy w intrydze dramatu. Jej postać sceniczna rozwija się stopniowo. Na początku cicha, skromna służąca, mówiąca dialektem regionalnym, niewykształcona, naiwna, poganiana przez Dulską i Hesię, a broniona przez Melę. Po uwiedzeniu przez Zbyszka przeżywa tragedię, ale po rozmowie z matką chrzestną, Tadrachową, zaczyna szanować swoją godność kobiety i honor rodziny, mówiąc: „*Daj ta, matka chrzestna, spokój! Ja się sama za moją krzywdę upomnę[…]. Jak kto był bez sumienia nade mną, to i ja nad nim sumienia mieć nie będę*”[35]. Wtedy jej charakter ulega zmianie na bardziej stanowczy. Stawia się Dulskiej, daje warunki pieniężne jako zadośćuczynienie za krzywdę moralną. W ostateczności pokazuje swoją dumę i godność kobiety porzucając z hardo podniesioną głową posadę, co wywołuję u Dulskiej najpierw zdumienie, a później gniew.

Kolejna postać to **Juliasiewiczowa**, spokrewniona z Dulską, inteligentna, towarzyska, światowa, lepiej się ubiera, korzysta z życia i dóbr kultury. Jednocześnie jest sprytna, przebiegła, wyrachowana. Nie obchodzi jej los Lokatorki, czy Hanki. Pomaga Dulskiej zażegnać konflikt w rodzinie przekonując Zbyszka, iż życie bez materialnej pomocy rodziców, z prostą służąco to mezalians szkodliwy dla rodziny i dla niego. W swoim sprycie jest jednocześnie cyniczna, bez wiodących zasad moralnych. Gospodyni domu, wie o tym i dlatego prosi ją o rozwiązanie problemu Zbyszka tymi słowami: „*Radź! Ratuj ty masz doskonały złodziejski spryt – ty coś wymyślisz*”[36]. W działaniu scenicznym postać ruchliwa, dynamiczna, ekstrawertyczna.

Teraz córki Dulskiej: **Hesia** i **Mela**. Jeżeli chodzi o charakterystykę sceniczną **Hesi,** to można stwierdzić, iż jest odbiciem swojej matki. Rozumie zasady egzystencjalne rodziny mieszczańskiej, zgadza się z tym etosem i pragnie podobnie postępować w dorosłym życiu.

[34] Op. cit. akt I, scena 12, s. 36.
[35] Op. cit. akt III, scena 14, s. 98.
[36] Op. cit. akt III, scena 4, s. 81.

Charakterologicznie jest energiczna, konkretna, wesoła. Interesuje się życiem towarzyskim w związku z czym wypytuje brata i kucharkę o ciekawostki miłosne. Lubi ładne stroje, zaczepia na ulicy studentów, kombinuje i podpala cygara ojca. Jednocześnie poniża Hankę ze względu na jej chłopskie pochodzenie, pytając matkę: *„Czy Zbyszko naprawdę się z tym czymś ożeni*? […] *Choćby ze względu na nas. Czy kto porządny później starałby się o mnie albo o Mele*?”[37].

Natomiast **Mela**, to przeciwieństwo siostry: wrażliwa, sentymentalna, uczulona na ludzką krzywdę. W charakterze zbliżona do swojego ojca Felicjana. Współczuje Hance, chce pomóc Zbyszkowi bo w swojej dziewczęcej naiwności myśli, że służąca zostanie jej bratową. Mela rozumie co to jest dobro i zło i dlatego w swoim postępowaniu kieruje się sumieniem nie akceptując zachowania siostry. Mówi zawsze prawdę, na przykład do cioci Juliasiewiczowej o romansie Zbyszka, co doprowadza do wybuchu awantury. W postaci scenicznej jest cicha, skromna w gestach, wycofana z pierwszego planu. Rozumie jednak swoją sytuację w rodzinie, bo mimo zapewnionej dobrej opieki materialnej stwierdza: „*Mam ojca, mamcię, was, chodzę na pensję - jestem prosta, dbają o mnie, dają mi żelazo, nacierają wodą, uczę się wszystkiego, a przecież, przecież, Zbyszko, mnie się zdaje, że mi się dzieje jakaś krzywda – że mnie ktoś więzi, że mi ściśnięto gardło…*”[38]. Jedyna Mela żałuje Hanki, martwi się o nią. W tej postaci jest do wygrania wiele smutku i tragizmu.

Kolejna postać sztuki to **Lokatorka**, kobieta, która usiłowała popełnić samobójstwo ze względu na trudne warunki życiowe. Uległa, skromna, prosi Dulską aby ta nie wyrzucała jej z lokatornego ze względu za zaległości płatnicze. W ich dialogu widać wyraźnie, na tle postaci Anieli Dulskiej pełnej buty, wyższości i nieustępliwości, wycofaną, zamkniętą w sobie, doświadczoną losem lokatorkę. Choć rola Lokatorki jest krótka, ma jedno wejście na scenę, to wiele znaczy w konstrukcji dramatu, bo ukazuje kontrastowo kołtunerię i bezduszną dulszczyznę, w której nie ma miejsca na sentymenty i współczucie.

Ostatnia rola do zagrania to **Tadrachowa**, matka chrzestna Hanki, którą G. Zapolska wprowadza w końcowych scenach dramatu, gdzie następuje finał i rozwiązanie akcji. Jest to kobieta pracująca fizycznie – praczka, ale mająca swój system wartości i tak zwany „chłopski rozum”, który podpowiada jej twardo bronić honoru i dobrego imienia Hanki. Mówi swoim ludowym dialektem, jest prosta w zachowaniu, surowa w gestach a jednocześnie harda i nieustępliwa. Wprowadza na scenę inny świat, witalny, codzienny, co razi przedstawicieli drobnomieszczaństwa.

Kończąc omawianie charakterystyki osobowościowej i charakterologicznej bohaterów sztuki uświadamiamy sobie wspólnie w zespole, iż zbudowanie poszczególnych postaci dramatu zgodnie z założeniem artystyczno-literackim autorki, poszerzonym o indywidualne cechy wykonawców, powinno stworzyć w trakcie realizacji scenicznej, prawdopodobny i uwiarygodniony ich obraz w oczach widzów.

[37] Op. cit. akt III, scena 2, s. 78.
[38] Op. cit. akt II, scena 7, s. 53.

Próby sceniczno-sytuacyjne

Następny etap naszej pracy, po pamięciowym opanowaniu tekstu, to próby sceniczne i realizacyjne, czyli działania dzięki którym scenariusz przybiera kształt teatralnego zdarzenia o charakterze kinezyczno - proksemicznym. Następuje głosowa i pozagłosowa realizacja tekstu oraz pozostałych kodów teatralnych w przestrzeni i czasie przez wykonawców[39].

Działania inscenizacyjne w teatrze amatorskim, podobnie jak w zawodowym, stanowią jeden z podstawowych sposobów opowiadania w teatrze. Inscenizacja jest procesem, w wyniku którego scenariusz przyobleka się w kształt sceniczny. W związku z powyższym na próbach ćwiczymy także emisję głosu, dykcję, kulturę żywego słowa, interpretację tekstu oraz elementy gestyczno-pantomimiczne. Bowiem scena to środowisko akcji, a aktora – także amatora - powinna charakteryzować ekspresja ruchu, umiejętność czytelnej interpretacji tekstu, utrzymanie właściwego tempa dialogu, czy monologu.

Zresztą etymologicznie słowo „aktor"(łac: *agere*, *actor*) to sprawca, wykonawca, osoba działająca, czynnie uczestnicząca w jakichś wydarzeniach: *„artysta grający w sztuce, wcielający się w postać dramatu. Użycza jej głosu, twarzy, gestów i przynajmniej pozorów namiętności*"[40]. Natomiast w definicji słownikowej aktor teatralny to „*osoba zyskująca specyficzną jakość swej całościowej obecności wobec widzów poprzez: a) świadomość gry; b) sposób traktowania przez osoby oglądające; c) odmienne od codziennych techniki cielesne, głosowe, lub zachowania*"[41].

Myśląc zaś ogólnie o sztuce aktorskiej, która wchodzi w skład sztuki scenicznej, należy rozumieć ją, za Józefem Kotarbińskim, jako „*umiejętność wyobrażania życia w działalności człowieka na scenie w dialogach oraz w ruchach i czynnościach, to jest w akcji. Podstawą sztuki aktora jest osobowa zdolność udawania i symulacji. Łączy się ona z popędem do naśladowania natury*"[42]. W naukach teatralno-antropologicznych zdolność taką określa się jako *mimikra* lub *mimetyzm* (*mimesis*) i przynależy, jako instynkt wrodzony, człowiekowi[43].

Również Arystoteles potwierdza, iż „*instynkt naśladowczy jest przyrodzony ludziom od dzieciństwa i tym właśnie różni się od innych zwierząt, że jest istotą najbardziej zdolną do naśladowania. Przez naśladowanie zdobywa podstawy swojej wiedzy, a dzieła sztuk naśladowczych sprawiają mu prawdziwą przyjemność*"[44].

Aktor – amator to według mnie przede wszystkim aktor intuicyjny, który gra emocjami z dużą dozą naturalizmu i własnego manieryzmu. Ma jednocześnie poczucie zmysłu dramaturgicznego i słuchu dialogowego. Umie współpracować w zespole ponieważ spektakl to wypadkowa pracy całej drużyny, gdzie wszyscy się wzajemnie uzupełniają i inspirują do działania. Teatr amatorski nie powinien

[39] Zob. S. Łysiak *,Poetyka i pragmatyka ludowych widowisk teatralnych*, [w] tegoż *,Współczesny teatr ludowy. Studium wybranych zespołów z Lubelskiego, Podkarpackiego i Świętokrzyskiego*, Sandomierz 2012, s. 238-239.

[40] A. Kimon *,Aktor*, [w:] E. M. Nieduziak *,Poszukiwanie tożsamości kulturowej w działaniach teatrów lokalnych*, Sandomierz 2004, s. 38.

[41] *Słownik wiedzy o teatrze*, op. cit., s. 99.

[42] J. Kotarbiński *,Sztuka aktorska*, [w] *,Wprowadzenie do nauki o teatrze*, t. 2. *,O tworzywie i twórcach dzieła teatralnego*, red. J. Degler, Wrocław 1976, s. 203.

[43] Zob. M. Steiner *,Geneza teatru w świetle antropologii kulturowej*, Wrocław 2003 oraz , *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. L. Kolankiewicz, Warszawa 2005.

[44] Arystoteles *,Poetyka,* [w] M. Steiner, op. cit., s. 17.

mieć gwiazd ani przerośniętych osobowości ponieważ z założenia wynika, iż jest to grupa ludzi, których cechuje pasja teatralnej pracy twórczej, przyjaźń i wzajemna współpraca przy budowaniu przedstawienia na równorzędnych warunkach.

Na tym etapie łączymy więc na scenie w działaniu teoretycznie zaprojektowane wyjściowe cechy osobowościowo-charakterologiczne poszczególnych bohaterów sztuki. Dodajemy elementy aktorskie, takie jak: głosowa realizacja tekstu, gest i ruch sceniczny, rytmomimizm. Ustawiamy wykonawców w przestrzeni scenicznej z meblami i rekwizytami, światłem, muzyką tworząc kolejne, następujące po sobie scenki dramatu. Wchodzę wobec tego w moją reżysersko-artystyczną pracę, która urzeczywistni wcześniej założoną koncepcję przedstawienia, konstrukcję wizji scenicznej, czyli plan inscenizacyjny wprowadzany w sposób praktyczny. Należy zatem uruchomić wyobraźnię plastyczną i przestrzenną wykonawców i reżyserować bardziej intuicyjnie, na zasadzie współpracy, niż w pełni realistycznie.

Zazwyczaj trudno ustawić role i sceny aktorom-amatorom dosłownie i szczegółowo. Zgodnie z moim doświadczeniem w pracy w amatorskim ruchu artystycznym postać do zagrania należy budować drogą nieustannych poszukiwań, improwizacji odwołując się często do życiowych i witalnych doświadczeń wykonawcy roli, do ich emocji i motywacji. Aktorzy wraz z reżyserem powinni analizować tekst roli, budowę postaci scenicznej poprzez własne doświadczenia i wyobraźnię. Uczyć się mówić głosem postaci, poruszać jej ciałem, widzieć świat przedstawiany tak jak ona. Istotne jest też, w trakcie prób scenicznych, poszukiwanie wyrazu, prawdy kreowanej roli poprzez wchodzenie w interakcje werbalne i niewerbalne ze scenicznymi partnerami, jak również działanie ze światłem, muzyką, rekwizytami.

Reżyser w teatrze amatorskim to, według mnie, bardziej animator działalności teatralnej. Nie ustawia roli schematycznie. Raczej jego zadaniem powinno być dążenie do zespołowego tworzenia spektaklu, gdzie aktorzy wykorzystują własną wyobraźnię, manieryzm, naturalność, wtedy kreowane postacie wydają się bardziej prawdopodobne w odbiorze. Wobec tego jakość przedstawienia staram się budować w oparciu o proces twórczy, wchodzenie artystyczno-pedagogiczne w temat sztuki, bez zbytniego oglądania się na spektakularny efekt. Bowiem wszystko co prawdziwe przyciąga ludzi, a szczególnie w ruchu amatorskim cenny jest autentyzm, szczerość gry, weryfikowany przez widownię, która te elementy docenia wypełniając ściśle widownię w trakcie występów Teatru „Czwartek".

W mojej pracy reżyserskiej opieram się również na doświadczeniu artystycznym wielkich teoretyków i praktyków teatru profesjonalnego, między innymi na metodzie Konstantego Stanisławskiego, który na przełomie XIX i XX wieku stworzył zbiór zasad postępowania scenicznego. Jego podstawa uczenia gry aktorskiej jest aktualna do dzisiaj. Tworząc spektakl w trakcie prób dużo doradzał i podpowiadał metodologicznie swoim aktorom. Twierdził, iż aby dobrze zagrać rolę należy przeżyć ją dokładnie i starać się wyrazić później budowaną postać po swojemu, w sposób naturalny, bez zbytnich sztuczności. Nadrzędną zasadą metody Stanisławskiego było dążenie do osiągnięcia na scenie prawdy uczuć i zachowań postaci[45].

Odwołuję się także do metod pracy Juliusza Osterwy wielkiego aktora, reżysera i twórcy przedwojennego Teatru „Reduta", który jako reżyser nie ganił aktorów, natomiast pokazywał sposoby gry, wyłapywał błędy gestyczne i dykcyjne, analizował, przekonywał

[45] Zob. R. Polański ,*Roman - autobiografia*, tłum. K i P Szymanowscy, Warszawa 1989, s. 141.

i wskazywał jak mają wykonawcy zagrać. Nie uważał aktorów za mechaniczne tworzywo, tylko ożywiał ich tak sugestywnie, że sami kreowali swoje postacie[46].

Podobnie do pracy z aktorami podchodził Leon Schiller w Teatrze im. Bogusławskiego. Był zwolennikiem pracy zespołowej, inscenizacji pełnej ruchu, życia, rytmu i działania[47]. Jednocześnie owi wielcy reformatorzy pracowali z aktorami nad postawą, sposobem mówienia, plastyką gestu i ruchu scenicznego różnicującym grę aktorską od codziennego zachowania. Szczególnie jest mi bliska również, w kontekście moich działań w artystycznym ruchu amatorskim, wizja Juliusza Osterwy dotycząca wychowania aktorów – społeczników i ideowych działaczy kultury, wychowujących młodzież w instytucjach będących połączeniem teatru i otwartego domu kultury[48].

Współcześnie w pracy reżyserskiej z teatrami amatorskimi inspiruję się również metodami pracy naszych wybitnych reżyserów zawodowych: Grzegorza Jarzyny, Krzysztofa Warlikowskiego, czy Krystiana Lupy, którzy na stałe zapisali się w historii współczesnego polskiego teatru. U Grzegorza Jarzyny istotne są dla mnie w pracy z aktorem: spontaniczna ekspresja, entuzjazm, wzruszenie, bezpośredniość, autentyzm obcowania ze sztuką bez zbytniego, teatralnego konwenansu i sztampy[49]. Krzysztof Warlikowski przekonuje mnie twierdzeniem, iż spektakl powinien być oparty na aktorze, a reszta to tylko dodatek, bez rozbudowanych, inscenizacyjnych fajerwerków. Natomiast od Krystiana Lupy przyjmuję zasadę, która przyznaje aktorom prawo do własnej osobowości i wolności kreacji emocji teatralnych.

Te metody pracy tworzą nowy kod porozumiewania się sceny i widowni. Nastawione są na osobowość aktora, wsłuchując się w jego możliwości, tworzą jednocześnie współpartnerskie relacje w zespole teatralnym oraz relacje między reżyserem a wykonawcami. A takie właśnie metody pracy w teatrach amatorskich są moim zdaniem najbardziej twórcze artystycznie i uzasadnione pedagogicznie. Wtedy aktor-amator też stara się być wszechstronny, elastyczny, myślący rolą, myślący jednocześnie o współpartnerze i starający się zainteresować widzów swoją szczerością, prawdą kreacji i autentyzmem.

„*Aktor*, jak pisze Adam Nawojczyk, *powinien nabrać przekonania, że wychodząc na scenę musi zrozumieć czym są motywowane jego działania, dlaczego mówi i o czym mówi. Powinien umieć uruchamiać własne emocje, wiedzieć czym jest dialog, mieć świadomość, że na scenie najważniejszy jest partner, jak również pojmować czym jest prawdziwy kontakt z widzem. Mieć poczucie formy i wiedzieć, ze świadomość bycia tu i teraz pozwala panować nad postacią"*[50]. Uważam, iż te zasady sformułowane przez autora w całości dotyczą także aktorów – amatorów, ponieważ jakość i estetyka przedstawienia teatralnego dotyczą jednych i drugich, a przede wszystkim widzów, którzy kochają sztukę teatralną.

* * *

[46] Zob. R. Wolański ,*Aleksander Żabczyński. Jak drogie są wspomnienia*, Warszawa 2014, s. 32.
[47] R. Wolański, op. cit. s, 46.
[48] R. Wolański, op. cit. s. 32,
[49] Zob. M. Zieliński ,*Tropiki; zagadnienia psychofizyczne*, „Gazeta Teatralna – Didaskalia" 1997, nr 18.
[50] A. Nawojczyk Dziekan Wydziału Aktorskiego Akademii Sztuk Teatralnych im. S. Wyspiańskiego w Krakowie [w:] , *Autoreferat habilitacyjny*, s. 9. strona internetowa: *www.pwst.krakow. hl/ habilitacje*, dostęp: 8.07. 2017.

Pozawerbalne środki wyrazu artystycznego

Spektakl teatralny, jako sztukę widowiskową, wzmacniają także elementy niewerbalne, pozagłosowe, takie jak: scenografia, rekwizyt, kostium, światło i muzyka. W mojej wizji inscenizacyjnej „*Moralności Pani Dulskiej"* scenografia, którą zaprojektowałem jest minimalistyczna. Składa się z prostych środków dekoracyjnych, mających jednak w założeniu charakter wieloznaczności i wielofunkcyjności. Głównym elementem jest symboliczna makieta pieca, przy którym realizowanych jest wiele ważnych scen dramatu. Poza tym sofa oraz stół z podstawowymi, domowymi rekwizytami[51].

Taki projekt wynika z kilku powodów. Pierwszy związany jest z założeniami artystycznymi, gdzie priorytetem ma być gra aktorska, natomiast dekoracja ma estetycznie podkreślać ostateczny efekt, bez zbytniego, dosłownego nagromadzenia detali i rekwizytów. Poza tym aktorzy-amatorzy w zbytnio rozbudowanej scenografii mogliby się pogubić przy ogrywaniu poszczególnych jej elementów. Jednocześnie takie zagospodarowanie sceny łączy pewien symboliczny sposób dwie przestrzenie: realny świat publiczności z teatralnym światem fikcji i pomaga mi w budowaniu teatralnej narracji.

Drugi powód to założenia techniczno-logistyczne dotyczące naszych występów poza domem kultury. Dosyć często jesteśmy zapraszani ze spektaklem do małych miasteczek, wsi, gdzie sale widowiskowe są bardzo skromne, bez typowej sceny. Gramy w remizach strażackich, świetlicach. W takich warunkach trudno rozłożyć rozbudowaną scenografię.

I trzeci czynnik, też bardzo istotny, prozaiczny, dotyczy możliwości finansowych Teatru „Czwartek", który dotowany jest ze skromnego, ogólnego budżetu Tarnobrzeskiego Domu Kultury.

W doborze strojów i rekwizytów dla poszczególnych postaci sztuki zastosowałem metodę doboru eklektycznego. Wykorzystaliśmy częściowo zasoby skromnej garderoby domu kultury oraz indywidualne, prywatne elementy ubiorów naszych wykonawców. Oczywiście w kompozycji wizualnej starałem się tak poubierać wykonawców, aby ich sceniczny wygląd podkreślał kreowaną postać literacko-teatralną, aby byli prawdopodobni i wiarygodni dla widzów w tym co mówią i co robią na scenie. Bowiem „*Wszelkiego typu stroje, kostiumy, maski czy pozastylowe, nieskoordynowane przebrania występujące w widowiskach teatrów amatorskich , stanowią istotny środek wyrazu artystycznego prezentowanych przedstawień, stając się plastycznym składnikiem dopełniającym całość kompozycji spektaklu*"[52].

Zatem charakter i tematyka przedstawienia implikuje scenografa czy, tak jak w moim przypadku, ze względów praktycznych, reżysera i scenografa w jednym, do całościowego, jednolitego wyboru rodzaju stroju danej postaci scenicznej, lub do jego kompilacji rodzajowo-estetycznej. Ubiór ma dopełnić strukturę teatralną spektaklu, wzmocnić jego artystyczną wymowę. Nie powinien być zbytnio przesadzony w swej kompozycji ani zbyt ubogi w formie, bo w obydwu przypadkach, nie mieszcząc się w kontekście i konwencji wykonawczej, umniejszy rangę artystyczno-estetyczną realizowanego przedstawienia[53].

Podsumowując zatem należy stwierdzić, iż elementy dekoratywne – tak zwany subkot plastyczny (dekoracja, rekwizyt, kostium) - w opisywanym spektaklu zrealizowanym przez

[51] Za Z. Strzelecki ,*Scenografia. Projektowanie wstępne*, Warszawa 1985.
[52] S. Łysiak ,*Współczesny teatr ludowy…,* op. cit., s. 270.
[53] Ibidem, s. 277-278.

Teatr „Czwartek", pełnią funkcję synkretyczną łącząc harmonijnie w jedną całość teatralną pozostałe subkody przedstawienia, takie jak: głosowa realizacja tekstu oraz sytuacje wykonawcze w postaci indywidualnych działań aktorskich. Oddziałują na widza także poprzez walory artystyczno-poznawczo-informacyjne oraz realizm wykonania. Bowiem rozpatrując funkcjonowanie teatru w świetle teorii informacji można stwierdzić, iż „*przedmiot eksponowany w komunikacie, ustawiony w przestrzeni scenicznej zużywa swoją wartość informacyjną. Zużycie to występuje szczególnie wyraźnie w konwencji naturalistyczne*j"[54]. Całość naszych artystycznych działań podkreśla jeszcze muzyka, która w tej inscenizacji jest głównie muzyką antraktową oraz światło, mające wydobyć dokładnie całość akcji na scenie.

Ostatecznie wszystkie nasze przygotowania inscenizacyjne związane z realizacją „*Moralnością Pani Dulskiej"* Gabrieli Zapolskiej weryfikuje próba generalna, a następnie premiera spektaklu, która odbyła się 19 czerwca 2013 roku przy pełnej widowni w sali widowiskowej Tarnobrzeskiego Domu Kultury. Przedstawienie zostało przyjęte pozytywnie przez zgromadzoną publiczność, co zaowocowało później licznymi zaproszeniami do występów w salach domów kultury, świetlicach, czy remizach strażackich, na terenie woj. podkarpackiego, świętokrzyskiego ii lubelskiego. Spektakl był prezentowany między innymi w Rzeszowie, Przemyślu, Mielcu, Stalowej Woli, Sandomierzu, Nowej Dębie, Baranowie Sandomierskim, Opatowie, Koprzywnicy oraz w innych wsiach i miasteczkach, gdzie ze względu na warunki techniczne i finansowe, teatr zawodowy ma utrudniony dostęp.

W sumie Teatr „Czwartek" z przedstawieniem „*Moralność Pani Dulskiej*" Gabrieli Zapolskiej wystąpił 16 razy w swoim regionie i trzy razy w macierzystym domu kultury propagując, dla zróżnicowanej widowni, kulturowo-społeczne wartości sztuki teatralnej. Wszędzie gdzie grał, był gorąco przyjmowany, co było widać zarówno w recepcji i percepcji odbioru w trakcie realizacji scenicznej, jak również we wpisach do kroniki zespołu. Oto niektóre z nich podane w oryginalnym zapisie: „*Gratulujemy, spektakl wspaniały*". – (wpis, Klub Seniora w Mielcu); „*Dziękujemy za 2 godziny doskonałej zabawy. Świetny spektakl*". - (wpis indywidualny); „*Wielkie brawa dla całego zespołu. Wspaniała gra*!". – (wpis indywidualny)[55]. „*Znów Dzień Kobiet z niespodzianką. Super Dulska – cacko. Rodzinka jak należy, każdy coś knuje, spiskuje, aby im się dobrze działo. Rewelacja – chwała*". – (wpis indywidualny); „*Świetna gra artystów – amatorów, zwłaszcza osób, które grały panią Dulską oraz syna Dulskiej*". – (wpis indywidualny)[56].

* * *

[54] E. Balcerzan, Z. Osiński ,*Spektakl teatralny w świetle teorii informacji*, [w:] A. Hausbrandt , *Elementy wiedzy o teatrze*, Warszawa 1982, s. 108.

[55] Samorządowe Centrum Kultury w Mielcu, występ Teatru „Czwartek" 30.X. 2014 r. godz. 18.00, [w:] ,*Kronika Teatru „Czwartek*".

[56] Wojewódzki Dom Kultury w Rzeszowie, występ Teatru „Czwartek" 8. 03. 2015 r. godz. 16.00 , [w:] ,*Kronika Teatru „Czwartek*".

Funkcje współczesnego teatru amatorskiego

Kończąc prezentację mojego wybranego osiągnięcia artystycznego w postaci autorskiej reżyserii „*Moralności Pani Dulskiej*" Gabrieli Zapolskiej przez Teatr „Czwartek" Tarnobrzeskiego Domu Kultury oraz biorąc pod uwagę przede wszystkim mój całościowy dorobek artystyczny również z dziećmi i młodzieżą, chciałbym w konkluzji odnieść się do prymarnych funkcji, które spełnia współczesny teatr amatorski, zarówno dla wykonawców jak i odbiorców. Mam tu na myśli funkcje estetyczno-artystyczne, edukacyjne, społeczno-wychowawcze i socjalno-terapeutyczne. O znaczeniu tych funkcji pisali zarówno badacze jak i twórcy działalności artystycznej. Na przykład Stefan Szuman, odnosząc się do funkcji estetyczno-artystycznych zwraca uwagę na piękno amatorskiej twórczości teatralnej, pisząc iż „*Gra na scenie amatorskiej wprowadza szarego człowieka, zamkniętego nieraz w ciasnym kręgu jednostajnych zajęć zawodowych i domowych w szeroki, piękny i życiodajny świat sztuki. Gdy ktoś dobrze gra swoją rolę na scenie, staje się innym człowiekiem. […]. Poznaje piękno i wartość sztuki, zaczyna ją rozumieć i kochać"*[57]. Natomiast Tymon Terlecki dostrzega w teatrze niezawodowym kulturotwórcze pierwiastki rekreacyjno-zabawowe: „*Teatr amatorski dopełnia życia, tworzy jego barwny margines […]. Jest także zabawą, rozrywką, zapomnieniem siebie wśród innych, wyzwoleniem z codziennych skrepowań i kłopotów*"[58].

Jak zatem widzimy sztuka sceniczna artystycznie konkretyzuje i wyraża, wśród dzieci, młodzieży i dorosłych, najistotniejsze problemy i fakty ludzkiego życia. Poprzez zespołowe działanie w grze scenicznej i ekspresję artystyczną wzbogaca ludzką egzystencję i wpływa pozytywnie na procesy intelektualno-estetyczne oraz edukacyjne wykonawców i widzów.

Współczesny teatr amatorski, określany dosyć często przez socjologów i antropologów także jako *teatr społeczny*[59], spełnia również ważne funkcje społeczno-wychowawcze i rekreacyjno-terapeutyczne dla poszczególnych zbiorowości jak i osób indywidualnych. Mówiąc o zbiorowościach mam na myśli małe grupy społeczne, czyli w moim przypadku, dziecięce, młodzieżowe i dorosłe zespoły teatralne, z którymi prowadzę edukację artystyczną. Natomiast myśląc o jednostce, należy wziąć pod uwagę ich członków oraz indywidualnych odbiorców realizowanych przedstawień.

Do tych podstawowych wartości społeczno-wychowawczych, powstałych dzięki funkcjonowaniu teatrów amatorskich w środowisku lokalnym, należy zaliczyć między innymi: umiejętność pracy w zespole, w grupie osób o zróżnicowanych charakterach; pracowitość; odpowiedzialność za swoje czyny i za całość wspólnego przedsięwzięcia, jakim jest przygotowanie widowiska; wrażliwość etyczno-moralną, którą cechuje miedzy innymi: cierpliwość, życzliwość, tolerancja, poczucie własnej godności wyzwalające śmiałość do kreowania ról indywidualnych; szacunek dla kultury duchowej i materialnej swojej małej ojczyzny.

---

[57] S. Szuman ,*O sztuce i wychowaniu estetycznym*, Warszawa 1975, s. 524.

[58] T. Terlecki ,*Teatr w naszym życiu*, [w:] M. B. Styk ,*Teatr amatorski w Lublinie i na Lubelszczyźnie w latach1866-1918*, Lublin 1997, s. 177.

[59] Zob. E. Goffman ,*Człowiek w teatrze życia codziennego*, op. cit. ,s. 113; A. Dąbrówka ,*Teatr i sacrum w* średniowieczu, Wrocław 2001, s. 248.

Wymienione wyżej cechy osobowościowe zdobyte w trakcie działalności społeczno-artystycznej w zespołach teatralnych, mają potwierdzenie w przeprowadzonych przeze mnie wywiadach oraz podczas obserwacji uczestniczącej w trakcie zajęć i prób. Członkowie poszczególnych grup teatralnych potwierdzają, że tego typu aktywność daje im poczucie własnej wartości, niweluje różnice związane z wykształceniem i statusem społecznym – na scenie wszyscy czują się równi, pozwala w sposób artystyczny i rekreacyjno-zabawowy spędzić czas wolny.

Moim zdaniem szczególnie ważne społecznie w działalności teatrów amatorskich są właśnie elementy zabawy. Potwierdzają to badacze życia społecznego, socjologowie i antropolodzy teatru. Na przykład Johan Huizinga widzi zabawę w jej różnorodnych, konkretnych formach jako „*strukturę społeczną, specyficzną jakość działania służącą do nabycia umiejętności związanych z opanowaniem samego siebie, odprężeniem psychofizycznym, czy zdobyciem cech ułatwiających współpracę i współzawodnictwo z innymi*”[60].

Społeczno-wychowawcze funkcje teatru amatorskiego, to również możliwość kreowania poszczególnych ról społecznych przez jego członków. Istnieje bowiem analogia między rolą teatralną i rolą społeczną. Bowiem każda rola teatralna podlega wzorom kulturowym, które autor zaczerpnął z życia. W trakcie aktorskiej kreacji artystycznej w spektaklu, czy przedstawieniu, charakterologiczne credo prezentowanej postaci scenicznej jest uzupełniane doświadczeniem z realnego życia. I na odwrót. Do pełnienia roli społecznej, która jest zadana życiowo, wykonawcy mogą wykorzystać pozytywne wartości zawarte w materiale literacko-kulturowym realizowanej sztuki[61]. Takie zachowanie przeobraża uczestnika zajęć teatralnych w *homo agens*, czyli człowieka działającego, który zarówno jest czynnikiem powodującym zmiany, jak i również sam się zmienia. Tym samym działanie w teatrze amatorskim nie jest tylko odtwarzaniem ról lecz także poszukiwaniem prawdy o człowieku i świecie.[62]

Ponadto tego typu amatorska aktywność teatralna, dzieci, młodzieży i dorosłych, przyczynia się do rozwoju zainteresowań i zamiłowań, artystycznych, potrzeby pełnego i czynnego udziału w kulturze, jak również do krzewienia podobnych zainteresowań w danej grupie rówieśniczej, czy szerzej, w środowisku lokalnym[63]. Teatr jest też przyczynkiem do wewnętrznej przemiany o charakterze społeczno-artystycznym widza i aktora dlatego, że „*tworzy pożyteczne obrazy społeczeństwa wystawiając na pokaz jego przeżycia, tak dawne, jak i współczesne, i to w ten sposób, że dają się spożytkować odbiorcom*”[64].

Konkretyzując ostatecznie można powiedzieć, iż współczesny teatr amatorski przełomu XX i XXI, ukazany tutaj na przykładzie mojego materiału i dorobku artystycznego, spełnia wcześniej wymienione funkcje estetyczno-artystyczne, edukacyjne, społeczno-wychowawcze i socjalno-terapeutyczne. Jest bowiem miejscem grupowej rekreacji, dodaje otuchy, nadaje sens życiu jego twórcom i odbiorcom; wypełnia im w sposób kulturalny czas wolny, daje możliwość kreowania zainteresowań artystyczno-społecznych. Poprzez pierwiastki

[60] J. Huizinga ,*Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, tłum. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1977, s. 12.
[61] Zob. F. Znaniecki ,*Pojęcie roli społecznej*, [w:] ,*Antropologia widowisk*…, op. cit. , s. 735.
[62] Zob. E. M. Nieduziak ,*Poszukiwanie tożsamości kulturowej w działaniach teatrów lokalnych*, Sandomierz 2004, s. 274.
[63] Zob. S. Łysiak, J. Mróz ,*Teatr amatorski jako kuźnia wyławiania talentów oraz form ekspresji uczuć, emocji i osobowości, „Kwartalnik Edukacyjny*” Rzeszów 2008, nr 1.
[64] B. Brecht ,*Małe Organom dla teatru*, [w:] A. Hausbrandt ,*Elementy wiedzy o teatrze*, Warszawa 1982, s. 40.

literacko-społeczne zawarte w realizowanym repertuarze oraz wykonywane ceremonie teatralne osłabia w znaczny sposób wpływy magdonaldyzacji w lokalnym społeczeństwie, takie jak: kalkulacyjność, manipulacyjność, utrudniające nawiązanie prawidłowych więzi międzyludzkich. Poza tym hamuje nadmierną dominację racjonalności w dzisiejszym świecie[65].

Jednocześnie mogę stwierdzić, na podstawie mojej długoletniej pracy w teatralnym ruchu amatorskim oraz przeprowadzonych, dla potrzeb przewodu habilitacyjnego, badaniach, iż na początku XXI wieku obserwuje się w tej dziedzinie twórczości nieprofesjonalnej tendencję wzrostową. Powstaje coraz więcej amatorskich grup teatralnych, dziecięcych, młodzieżowych, dorosłych, które przedstawiają różne formy wypowiedzi artystycznej: od bajek, teatrów lalkowych, teatrów poezji, po pełnospektaklowe widowiska dramatyczne, czy ludowe przedstawienia zwyczajowo-obrzędowe.

Taki stan rzeczy napawa optymizmem, zarówno twórców, jak również odbiorców i badaczy tego ruchu. Utwierdza nas w przekonaniu, że teatr amatorski – idąc za stwierdzeniem prof. Lecha Śliwonika – *„zrodzony z pasji, emocji, artystycznych zainteresowań”*[66], nadal ma swoich wiernych fanów, jest miejscem tworzenia wartości kulturowo-społecznych i to nie tylko w swojej małej ojczyźnie, ale dopełnia też te cenne pierwiastki na szczeblu poza regionalnym i ogólnopolskim.

[65] Zob. G. Ritzer ,*Makdonaldyzacja społeczeństwa*, tłum. L. Stawowy, Warszawa 2009.
[66] Za L. Śliwonik ,*Wczoraj i dziś teatru ludowego. Fakty. Tendencje. Konteksty*, Warszawa 2009.