

POD REDAKCJĄ

Ireny Jajte-Lewkowicz

ŁÓDZKIE FESTIWALE TEATRALNE

Historia
i współczesność



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

**ŁÓDZKIE
FESTIWALE
TEATRALNE**



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

POD REDAKCJĄ

Ireny Jajte-Lewkowicz

ŁÓDZKIE FESTIWALE TEATRALNE

Historia
i współczesność

 WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

Łódź 2021

Irena Jajte-Lewkowicz – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny
Instytut Kultury Współczesnej, Katedra Dramatu i Teatru
90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENT

Juliusz Tyszka

REDAKTOR INICJUJĄCY

Urszula Dzieciatkowska

OPRACOWANIE REDAKCYJNE

Beata Otocka

SKŁAD I ŁAMANIE

AGENT PR

KOREKTA TECHNICZNA

Wojciech Grzegorzczak

PROJEKT OKŁADKI

Polkadot Studio Graficzne

Aleksandra Woźniak, Hanna Niemierowicz

© Copyright by Authors, Łódź 2021

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2021

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.07797.16.0.K

Ark. wyd. 18,4; ark. druk. 18,75

ISBN 978-83-8220-636-4

e-ISBN 978-83-8220-637-1

<https://doi.org/10.18778/8220-636-4>

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-237 Łódź, ul. Matejki 34a

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. 42 635 55 77

SPIS TREŚCI

Słowo wstępne	7
Sebastian Szajner Festiwal Dialogu Czterech Kultur (FD4K)	11
Joanna Królikowska Lokalny festiwal o światowym potencjale: Międzynarodowy Festiwal Teatralny Klasyki Światowej – Nowa Klasyka Europy	51
Martyna Kołodziejczak przy współpracy Ireny Jajte-Lewkowicz Łódzkie Spotkania Baletowe – prestiż i edukacja	65
Anna Perek Spotkania	113
Klaudia Żułcińska <i>Off nie miarkuje granic</i> . Łódzki Przegląd Teatrów Amatorskich – ŁÓPTA	115
Paulina Chołys, Wojciech R. Pionko Historia Międzynarodowego Festiwalu Sztuk Przyjemnych i Nieprzyjemnych – spisana przez jego rówieśników	129
Wiktor Moraczewski mŁodzi	165
Ewa Otomańska Nowa Perspektywa	181
Katarzyna Mańko Gdzie dotykać teatru?	207

Maria Janus	
Festiwale Teatru Lalek Arlekin im. Henryka Ryla.....	223
Nena Stańczuk	
„Dużi ludzie mają bardzo duże buty” – szkic o łódzkich festiwalach teatralnych dla dzieci i młodzieży.....	247
Anna Maria Dolińska	
<i>Teatr dla niewidomych i słabo widzących</i>	269
Indeks nazwisk	287

SŁOWO WSTĘPNE

Książka *Łódzkie festiwale teatralne. Historia i współczesność* powstała jako wyraz woli i pasji grona studentek i studentów specjalności teatrologicznej, istniejącej w połowie drugiej dekady XXI wieku na kierunku Kulturoznawstwo, prowadzonym w Instytucie Kultury Współczesnej na Wydziale Filologicznym w Uniwersytecie Łódzkim. Grupa ta uczestniczyła wiosną 2016 roku w zajęciach fakultatywnych, warsztatowych, noszących taką samą nazwę jak tytuł książki (i prowadzonych przez jej redaktorkę). Semestralną pracą zaliczeniową, finalizującą udział w warsztacie, miało stać się opisanie jednego – lub kilku pokrewnych – spośród około trzydziestu łódzkich festiwali teatralnych, jakie były wówczas organizowane w mieście i stanowiły przedmiot naszych rozważań. Dość szybko okazało się, że przygotowanie prac angażuje coraz więcej energii i emocji studentek/studentów, którzy uczestniczyli w wielu opisywanych przez siebie wydarzeniach i mogli podzielić się na ich temat krytyczną opinią. Uznaliśmy wspólnie, że nie sposób zlekceważyć takich okoliczności i należy odważnie podjąć wyzwanie szerszego zrekapitulowania teatralnych doświadczeń i zdobytej wiedzy. Tak zrodził się pomysł powstania tej książki.

W warsztacie uczestniczyło trzynaścioro studentek i studentów, z których jedenaścioro zostało Autorkami/Autorami prezentowanych w tomie artykułów. Tworzyli tę grupę (wymieniając od najmłodszych): ówczesna studentka II roku studiów licencjackich – Ewa Otomańska; studentki/student III roku tych studiów: Martyna Kołodziejczak, Joanna Królikowska, Katarzyna Mańko, Wiktor Moraczewski, Klaudia Żułcińska; studentki/student I roku studiów magisterskich: Paulina Chołys (Dziwisz), Wojciech R. Pionko, Sebastian Szajner, Nena Stańczuk. Jako doktorantka Katedry Dramatu i Teatru Instytutu Kultury Współczesnej brała udział w zajęciach, a także została Autorką artykułu, Maria Janus. Pozostałe dwie Autorki zamieszczonych w monografii wypowiedzi to zaproszone do współpracy niedawne absolwentki teatrologii, współtworzące łódzkie środowisko teatralne: Anna Maria Dolińska (doktorantka KDiT i ówczesna sekretarz – a obecna kierownik literacki Teatru Powszechnego w Łodzi) oraz Anna Perek (aktorka, reżyserka i animatorka ruchu teatrów offowych w Polsce).

W wyniku niefortunnego splotu okoliczności i kapryśności ludzkich losów, wydanie tej książki opóźniło się o kilka lat. W tym czasie zmienił się obraz i przebieg łódzkich festiwali teatralnych. Powstały też nowe definicje i sposoby interpretowania festiwalu jako przestrzeni wytwarzania praktyk artystycznych; rozwinęła się refleksja nad festiwalizacją kultury współczesnej. Stanęliśmy przed pytaniem: Próbować aktualizować szkice dotyczące łódzkich festiwali teatralnych do stanu obecnego? A może zachować artykuły w formie – i kontekstach – w jakich istniały wtedy, gdy zostały napisane? Rzykując niepełność dokonanych w tekstach rozstrzygnięć, zdecydowaliśmy się jednak – kierując się potrzebą pozostawania w prawdzie wobec własnych doświadczeń – zachować pierwotny kształt wypowiedzi, a rok 2016 jako granicę relacjonowanych wydarzeń. Dzisiaj te szkice napisane zostałyby inaczej, lecz tylko w przedstawionej postaci oddają autentyczność tamtego spotkania. Książka stanowi bowiem nie tylko próbę opisu łódzkich festiwali teatralnych (próbę niepodjętą wcześniej w formie publikacji monograficznej), ale jest też świadectwem przeżyć, opinii, sporów uczestniczek/uczestników tych festiwali, często jednocześnie ich recenzentek/recenzentów, także współtwórczyni/współtwórców, a zawsze – ich wiernej publiczności. Cechą stylu wielu zamieszczonych tu szkiców jest emocjonalny ton wypowiedzi, właściwe kondycji młodych ludzi krytyczne czy osobiste odniesienie do opisywanych zjawisk. Uznaliśmy to za walor, a nie wadę naszej książki; także za próbę wskrzeszenia rytmu ówczesnego życia teatralnego, które z dzisiejszej, pandemicznej perspektywy budzi prawdziwą nostalgię.

Większość spośród zamieszczonych w książce tekstów, w trakcie pracy nad nimi, znacznie się poszerzyła wobec swoich pierwotnych wersji, czyli prac zaliczeniowych, dokumentujących ukończenie warsztatu. W rezultacie – ich charakter odbiegł od tradycyjnej formy studenckich esejów, zyskując właściwości artykułów naukowych lub publicystyczno-naukowych. Jednak podstawowym celem zebranych tu diagnoz łódzkich festiwali teatralnych zawsze była próba uchwycenia ich obrazu, nie zaś ich wszechstronne opisanie czy też analiza funkcjonowania w wybranych aspektach, np. rozwoju i percepcji sztuk performatywnych, przestrzeni działań krytycznych, zabiegów marketingowych itp.

W czasie zajęć warsztatowych prowadziliśmy dyskusje nad kilkunastoma, w naszym przekonaniu najważniejszymi, spośród kilkudziesięciu łódzkich festiwali teatralnych, co znalazło odzwierciedlenie w spisie treści tej książki. Kryterium wyboru interesującego nas wydarzenia stanowił zazwyczaj bezpośredni w nim udział Autorek/Autorów, ale też znaczenie festiwalu dla rozwoju łódzkiej kultury, jego osadzenie w przestrzeni Miasta i transformacyjna moc, z jaką wpływał na swoich uczestników. Niestety, rzeczywistość ostatnich kilkunastu miesięcy spowodowała, że – choć był planowany i przygotowywany – ostatecznie nie znalazł się tu artykuł poświęcony Łódzkim Spotkaniom Teatralnym, najstarszemu

łódzkiemu festiwalowi teatralnemu. Symbolicznym odniesieniem do losów ŁST stała się w książce krótka wypowiedź animatorki festiwalu pt. Spotkania, stworzonego przez nowo powołaną Fundację ŁST w roku 2010, po upadku – w ich dotychczasowej formie – legendarnych spotkań polskiej alternatywy. Festiwal Spotkania przez trzy lata starał się kontynuować idee ŁST we współpracy z polskimi teatrami offowymi, przede wszystkim z Teatrem Ósmego Dnia i Teatrem Węgałty. Zabrakło także w książce refleksji poświęconej festiwalowi, którego koncepcja i program zrodziły się na łódzkiej teatrologii w 1995 roku i który przez szereg lat był współkreowany przez środowisko studenckie i naukowe UŁ. Tym festiwalem jest Międzynarodowe Biennale – Spotkania Teatralne „Terapia i Teatr”. Uznaliśmy wspólnie, że Biennale zostało już w Katedrze Dramatu i Teatru UŁ wielokrotnie opisane. Jeśli zaś wierzyć w siłę kulturotwórczego oddziaływania instytucji festiwalu – jej zdolność do wyznaczania norm i zachowań społecznych – to za swoisty wyraz naszej trwającej ćwierć wieku refleksji nad teatrem osób z niepełnosprawnościami chcielibyśmy uznać powstanie w Teatrze Powszecznym w Łodzi, pierwszego w Polsce, *Teatru dla osób niewidomych i słabo widzących*, który opisuje w książce nasza absolwentka. Stąd obecność w tomie poświęconym festiwalom wypowiedzi na temat tego zjawiska – ciągle odosobnionego w polskim teatrze.

Z czasem zmieniły się nie tylko losy łódzkich festiwali, lecz także indywidualne losy Auterek/Autorów zebranych w tej książce tekstów. Znaczna część grupy warsztatowej na stałe związała się z teatrem bądź jest na najlepszej drodze do umacniania takich więzi. Ówczesne studentki i studenci często pełnią dziś funkcje animatorek/animatorów łódzkiego życia teatralnego; podejmują się jego współtworzenia, organizacji lub krytyki; niektórzy wybrali drogę naukową. Dla wszystkich teatr pozostanie – jak w tekstach sprzed kilku lat – wyzwającym poczucie wspólnoty świętem, którego szczególnie intensywnie pozwala doświadczyć czas festiwalu.

Irena Jajte-Lewkowicz

Sebastian Szajner

<https://doi.org/10.18778/8220-636-4.02>

FESTIWAL DIALOGU CZTERECH KULTUR (FD4K)

Festiwal Dialogu Czterech Kultur powstał z myślą o powrocie do kulturowych początków dziewiętnastowiecznej Łodzi i przywróceniu świadomości jej specyfiki wynikającej z wielonarodowego charakteru. Przywróceniu tej świadomości nie tylko lokalnej społeczności, ale także całej Polsce, ba – nawet całemu światu. Idea, która przyświecała temu przedsięwzięciu, polegała na symbolicznym połączeniu – za pośrednictwem sztuki – kultur, które przyczyniły się do stworzenia miasta: polskiej, żydowskiej, niemieckiej i rosyjskiej. Celem miał stać się gest wydobycia z (nie)pamięci unikalnego industrialnego organizmu, jaki stanowi Łódź, uzmysłowienie rodowodu i dynamiki tworzenia się miasta – tak niezwykłego w skali całej Europy. Tym samym Festiwal wpisywał się w proces budowania nowej marki i nowego wizerunku Łodzi. Wizerunku bardzo atrakcyjnego po latach identyfikowania miasta z metropolią robotniczą – ideologicznie „czerwoną”, a estetycznie „szarą”.

Oczywiście wyobrażenie współczesnej Łodzi jako miasta, dla którego wieלותniczość, różnorodność kulturowa i religijna, harmonijne współistnienie czterech nacji, jest naturalnym sposobem myślenia o sobie, to wyraz mitologizacji. To efekt budowania projektu tożsamościowego, który nie ma żadnego bezpośredniego odniesienia do dzisiejszej realnej sytuacji kulturowej. Niemniej, nie da się zaprzeczyć, że miasto powstałe w tyglu kultur, czerpiące z ich zjednoczenia energię i potrafiące tę energię spożytkować w praktyce, to wizja nie tylko pociągająca wizerunkowo, ale i uzasadniona historycznie. Architektem projektu Dialogu Czterech Kultur był Witold Knychalski – inicjator Towarzystwa na Rzecz Dialogu Kultur „Łódź – Ziemia Przyszłości” (2001 r.) – człowiek bardzo silnie zaangażowany w kulturalne i sportowe życie miasta. Urodził się w roku 1954 – nie w Łodzi, lecz w Chylinie, w Poznańskim. Był absolwentem Wydziału Prawa na Uniwersytecie Łódzkim, ukończył aplikację sędziowską i adwokacką. W swoim aktywnym życiu zajmował wiele wysokich, opiniotwórczych stanowisk: był m.in. członkiem Krajowej Rady Radiofonii i Telewizji, zasiadał w zarządzie Spółki Akcyjnej RUCH, przewodniczył Radzie Nadzorczej Telewizji Polskiej, a także pełnił

rolę doradcy w klubie piłkarskim ŁKS Łódź. Ale z nie mniejszą pasją oddawał się pracy społecznej. We wspomnieniach o Witoldzie Knychalskim nieodmiennie powraca fraza o ogromnych emocjach, jakie towarzyszyły społecznikowi przy tworzeniu wizji łódzkiego Festiwalu. FD4K wyrastał z nadziei, że za pomocą języka sztuki uda się połączyć, rozerwane przez czas i historię, więzy czterech kultur, dające niegdyś impuls do stworzenia Miasta.

Idea zrodziła się na wspomnienie dialogu, który w Łodzi toczył się nieprzerwanie przez wiele kolejnych dziesięcioleci. Ludzie czerpiący z czterech jakże odmiennych kultur, połączeni w tym dialogu budowali wspólnie fabryki, świątynie, kina, teatry i stadiony. Wspólnym wysiłkiem stworzyli największy pomnik porozumienia – Łódź, dynamicznie rozwijającą się i stwarzającą dla nich nadzieję na przyszłość. Dramatyczna historia minionego stulecia dialog przerwała. Holocaust Żydów, exodus Niemców i zupełna zmiana warunków historycznych wywarły na Łodzi ogromne piętno. Idea Festiwalu nawiązuje do pięknej tradycji Łodzi wspólnej wielu Narodom. Zmierza do odnowienia dialogu i zainspirowania dzieła kreacji. Chcemy aby pomógł on przywrócić dawną radość. Chcemy aby bał znów trwał! Dążymy do tego aby Festiwal stał się areną wypowiedzi. Żeby ludzie mieli szansę dyskutować w języku dającym ogromne możliwości wyrazu. Chcemy aby dialog ten toczył się w uniwersalnym języku sztuki. Tworząc Festiwal, myślimy o zbudowaniu nowej marki. Chcemy aby Festiwal stał się znakiem nie tylko Łodzi ale także Polski. Znakiem, który będzie rozpoznawany na całym świecie [...]¹.

Obok ważnej lekcji historii, która była wpisana w założenia Festiwalu, zasadniczą rolę odgrywała w nim promocja miasta, wynikająca jednak z intencji znacznie ważniejszej niż cele marketingowe – redefinicji tożsamości Łodzi. Mimo iż sam FD4K zapamiętany został głównie przez pryzmat problemów finansowo-organizacyjnych i dość długo celebrowano jego klęskę, pisząc o nim, warto skupić się przede wszystkim na jego najważniejszej idei, czyli na utrwalaniu w świadomości odbiorców bogatej i dramatycznej historii Łodzi. A cel taki wydaje się szczególnie pożądanym w czasach, w których nastroje nacjonalistyczne i ksenofobiczne stają się coraz silniejsze i powszechne. Opowieść o Łodzi, snuta w Łodzi, jest o tyle ważna, że mamy z nią tu do czynienia na każdym

¹ Witold Knychalski, *Idea Festiwalu Dialogu Czterech Kultur*, cyt. za: Krzysztof Kowalewicz, *Witold Knychalski nie żyje*, „Gazeta Wyborcza – Łódź” (12 września 2006), <http://lodz.wyborcza.pl/lodz/1,35153,3614013.html> (dostęp: 28.11.2016). Tekst dostępny online pod hasłem ‘Festiwal Dialogu Czterech Kultur’ na stronie Wikipedii. Wolnej Encyklopedii: https://pl.wikipedia.org/wiki/Festiwal_Dialogu_Czterech_Kultur (dostęp: 30.11.2016).

kroku, codziennie – „na ulicy”, jeśli tylko zdołamy wyostrzyć i uwrażliwić swoje spojrzenie. Nie jest to obraz zamknięty w muzealnych wystawach, opisany jedynie na papierze, bez żywej obecności minionego czasu. Choć tak długo i skutecznie tabuizowany, a w ostatnich latach także mitologizowany, obraz Łodzi ma szansę odzyskać swoją wyrazistość, gdy jego kreatorzy zwrócą się ku rzeczywistemu obliczu miasta, odrzucając jego stereotypowe wyobrażenia. Taką właśnie szansę, odzyskania niezafalszowanego wizerunku miasta, dawał Festiwal Dialogu Czterech Kultur.

By uzasadnić tę tezę, chciałbym – w największym skrócie – odwołać się do rytmu przemian tego specyficznego organizmu miejskiego, jaki stanowi Łódź². Warto pamiętać, że początek przemysłowej Łodzi, czyli narodziny jej „wielkiej kariery” (jak to ujął Henryk Stanisław Dinter), to rok 1820, kiedy to namiestnik Królestwa Polskiego Józef Zajączek wyznaczył małą wówczas, rolniczą miejscowość na osadę włókienniczą. Dzięki planom rozwoju przemysłu podjętym przez władze Królestwa Polskiego Łódź zyskała nadzwyczajną szansę rozwoju. Pomysłodawcą industrialnego kursu miasta stał się jeden z jego pierwszych pasjonatów – Rajmund Rembieliński, który wystąpił o zezwolenie na urządzenie w Łodzi osady fabrycznej i utworzenie tu „fabryk sukiennych”³. Z powodu braku odpowiedniej liczby specjalistów na terenie Królestwa Polskiego przeprowadzono wielkie akcje propagandowe, aby zachęcić europejskich tkaczy i przedsiębiorców do osadzenia się w Łodzi. W ciągu ośmiu lat do miasta przybyło ponad tysiąc rodzin rękodzielników-włóknarzy oraz pierwsi prawdziwi przedsiębiorcy. Dzięki napływowi osadników liczba mieszkańców miasta do roku 1830 wzrosła ponad dziesięciokrotnie, a do początków lat 40. już dwudziestosześcioletnio. Łódź stała się wówczas miastem, które rozwijało się najszybciej nie tylko w Polsce, ale i w całej Europie⁴. Tę ogromną dynamikę rozwoju historycy porównują do fenomenu tzw. miast-grzybów w Stanach Zjednoczonych. Gwałtowny wzrost zamożności pierwszych niemieckich i żydowskich potentatów łódzkiego przemysłu tekstylnego powodował, że ich prywatną własnością stawały się ogromne tereny miasta, tworzące swoiste obszary

² Korzystam tu z: *Łódź. Dzieje Miasta. T. 1. Do 1918 r.*, red. Bohdan Baranowski, Jan Fijałek, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa–Łódź 1980; Henryk Stanisław Dinter, *Dzieje wielkiej kariery. Łódź 1332–1860*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1968; Marek Koter, Mariusz Kulesza, Wiesław Puś, Stefan Pytlas, *Wpływ wielonarodowego dziedzictwa kulturowego Łodzi na współczesne oblicze miasta*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2005.

³ Za: Henryk Stanisław Dinter, *Dzieje wielkiej...*, s. 83.

⁴ Julian Janczak, *Ludność Łodzi przemysłowej 1820–1914*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Historica” 1982, t. 11, s. 38–40.

funkcjonalno-urbanistyczne – „fabryki-twierdze”, „miasta w mieście” – które podporządkowywały życie mieszkańców trybowi pracy zakładu⁵.

Schyłek XIX stulecia przyniósł Łodzi intensywny rozwój przemysłu włókienniczego, co wiązało się z eskalacją napięć społecznych wynikających z trudnych warunków życia i pracy robotników. W roku 1892 wybuchł „bunt łódzki”; strajki doprowadziły do krwawo stłumionych starć z carskim wojskiem. Rewolucja roku 1905 – słynne „powstanie łódzkie”, o nie tylko społecznym, ale i antycarskim charakterze – wyprowadziła na ulice większość pracowników najemnych tego już nieomal półmilionowego ośrodka.

Pierwszy poważny łódzki kryzys, który zniszczył tkankę miasta i przyspieszył rytm przemian, był następstwem wybuchu I wojny światowej. W latach 1914–1918 nastąpiło wielkie wyludnienie Łodzi, spadek liczby mieszkańców sięgał blisko połowy populacji⁶. Powodem była agresywna polityka niemieckich władz okupacyjnych, które rozgrabiały łódzki przemysł, co doprowadziło do jego załamania. Obrazu klęski dopełniło odcięcie towarów tekstylnych od wschodnich rynków zbytu. W rezultacie takich procesów 250 tysięcy ludzi pozostało bez pracy. Pożoga wojenna i migracje ludności przyniosły nie tylko ogromny spadek liczebności łodzian, ale także wielkie zmiany w strukturze narodowościowej miasta. Przed wojną zdecydowaną część fabryk kontrolowali przedsiębiorcy i rzemieślnicy pochodzenia niemieckiego. Po wojnie proporcje między trzema największymi grupami etnicznymi zmieniły się zasadniczo: ludność niemiecka, która formowała przemysłowy rdzeń Łodzi i stanowiła na początku XX wieku blisko 40% jej mieszkańców, w latach dwudziestolecia międzywojennego obejmowała już tylko niecałe 9% populacji⁷.

Nie był to jednak koniec zawrotnego rytmu zmian, które kształtowały oblicze miasta. Już w pierwszych latach niepodległości nastąpił kolejny spektakularny wzrost liczby mieszkańców: „W latach 1918–1939 liczba łodzian prawie się podwoiła”⁸. Tak żywiołowe przemiany demograficzne, a także administracyjne – miasto zostało stolicą województwa, a tym samym centrum oświaty i kultury – przyniosły też dynamiczny rozwój urbanistyczny. Łódź musiała

⁵ Jurydyka przemysłowa Karola Scheiblera zajmowała w latach 70. XIX wieku 1/3 terytorium ówczesnej Łodzi, zob. Marek Koter, *Rozwój przestrzenny i zabudowa miasta*, [w:] *Łódź. Dzieje Miasta...*, s. 181.

⁶ Zob.: Wiesław Puś, *Zmiany liczebności i struktury narodowościowej ludności Łodzi do roku 1939*, [w:] *Wpływ wielonarodowego dziedzictwa...*, s. 15.

⁷ Zob.: Marek Koter, Mariusz Kulesza, *Ślady wielonarodowej i wielowyznaniowej Łodzi we współczesnym krajobrazie miasta*, [w:] Marek Koter, Mariusz Kulesza, Wiesław Puś, Stefan Pytlaś, *Wpływ wielonarodowego...*, s. 138.

⁸ Wiesław Puś, *Zmiany liczebności...*, s. 16.

sprostać nowym, nieprzemysłowym funkcjom, wymagającym przekształcenia przestrzeni publicznej, zbudowania nowych obiektów administracji państwowej, kościelnej i wojskowej. Zmieniał się architektoniczny styl miasta. Prócz sepek eklektycznych, neorenesansowych, klasycystycznych i secesyjnych budynków, Łódź zyskała też – mocno zmieniające jej pejzaż – nowoczesne obiekty, utrzymane w stylu modernistycznym⁹.

Dla refleksji nad charakterem FD4K najistotniejszy jest jednak inny rodzaj łódzkiej synergii: przed wybuchem II wojny światowej społeczeństwo żyło tu w znacznej koegzystencji. Wspólnymi siłami – co nie znaczy bezkolizyjnie – łodzianie tworzyli nie tylko przemysł włókienniczy, lecz także placówki związane z religią, kulturą i oświatą. Już w drugiej połowie XIX i u progu wieku XX wieku, prócz fabryk, banków, pałaców, kamienic i famuł, powstawały w mieście świątynie i cmentarze różnych wyznań, a zaraz po nich: szkoły, teatry, kinematografy (to w Łodzi w 1899 r. otworzono pierwsze kino na ziemiach polskich!) oraz rozmaite instytucje służące rozrywce, kształceniu i wspólnemu spędzaniu wolnego czasu. Inicjowano działalność towarzystw teatralnych, stowarzyszeń śpiewających, bibliotek, dzienników i periodyków oraz wielu innych przedsięwzięć, potwierdzających charakter rodzącej się metropolii jako „Miasta Atrakcji” (określenie Łukasza Biskupskiego)¹⁰. Po wojnie takie zabiegi jeszcze się zintensyfikowały: w jednym miejscu pojawiały się wydarzenia i organizacje kreowane przez ludzi reprezentujących różne wyznania i narodowości oraz pozostające we wzajemnych zależnościach. Jeśli – co nieuniknione – ścierały się one bądź ze sobą rywalizowały, to jednak wszystkie nacje i kultury współtworzyły jeden krajobraz, z jego mieszkanką smaków i stylów. Tak szeroka wspólnota definiowała mimowolnie nową jakość kształtującej się tu rzeczywistości kulturowej. Społeczności łączyły się w Łodzi nie tylko przez pragnienie zysku czy marzenie o osiągnięciu choćby względnej życiowej stabilności, ale również z potrzeby materializacji swoich potrzeb kulturalnych. To do tego potencjału wielokulturowości Łodzi nawiązywała idea FD4K.

II wojna światowa i czasy okupacji niemieckiej przyniosły Zagładę Żydów, śmierć i ucieczkę z miasta wielu tysięcy Polaków, migracje Niemców. Osobną, tragiczną historią są w latach 1940–1944 losy Litzmannstadt Ghetto, w którym stłoczono ponad 150 tysięcy Żydów z Łodzi, a kolejnych prawie 20 tysięcy

⁹ Zob.: Joanna Olenderek, *Łódzki modernizm i inne nurty przedwojennego budownictwa*, Księży Młyn Dom Wydawniczy, Łódź 2011.

¹⁰ Zob.: Łukasz Biskupski, *Miasto Atrakcji. Narodziny kultury masowej na przełomie XIX i XX wieku. Kino w systemie rozrywkowym Łodzi*, Narodowe Centrum Kultury, Szkoła Wyższa Psychologii Społecznej w Warszawie, Warszawa 2013, http://otworzksiazke.pl/images/książki/miasto_atrakcji/miasto_atrakcji.pdf (dostęp: 20.08.2016).

przywieziono z Europy Zachodniej; umieszczono tu także ponad pięć tysięcy Romów i Sinti. Jak podają wszystkie źródła historyczne, przez Litzmannstadt Ghetto przeszło ponad 200 tysięcy ludzi, którzy wywożeni byli stąd do nazistowskiego ośrodka zgłady w Chełmnie nad Nerem (KL Kulmhof)¹¹.

Powojenna Łódź, której substancja miejska w większości pozostała zachowana – choć, podobnie jak przemysł, ogromnie zdewastowana – jako największe niezrujnowane miasto w Polsce pełniła nieoficjalnie funkcję stolicy kraju. W ten sposób miasto stanowiło chwilową przystań dla ocalałych, lecz pozbawionej swoich siedzib inteligencji – przede wszystkim warszawskiej. Oprócz tego stawało się po raz kolejny Ziemią Obiecaną dla tysięcy robotników, którzy – zgodnie ze strategią socjalistycznej industrializacji – ściągali w poszukiwaniu pracy do znów dynamicznie się rozwijającego ośrodka. Jak pisze Małgorzata Leyko:

Przybysze zostawiali swoje ojcowizny pod Łowiczem, Kutnem czy Opoczmem, dokąd wracali w porze żniw czy wykopków. W Łodzi z własną pamięcią o przeszłości wprowadzali się do zdewastowanych domów na Bałutach lub nowych bloków, które niczym teatralne kulisy zasłaniały przed wzrokiem miasta ruiny pogettowych zabudowań. Nie pytali o przeszłość tych miejsc, ale nikt też przez całe dziesięciolecie jej nie przypominał. Wszyscy patrzyli w przyszłość¹².

Tradycyjnie już w Łodzi impulsu miastotwórczego dostarczał przemysł włókienniczy¹³ i to on spowodował, że w ciągu pierwszych dwudziestu powojennych lat liczba łodzian znów zwiększyła się w dwójnasób. Reaktywowane fabryki zdecydowały o wzroście i rozwoju metropolii, a jednocześnie przesądziły o postrzeganiu jej w czasach PRL jako szarej siedziby „włóknarskiego ludu”. Aż do początków lat 90. XX wieku, kiedy to wraz ze schyłkiem i likwidacją wielkich, nierentownych zakładów, a w konsekwencji gwałtownie rosnącym bezrobociem i wyludnianiem się Łodzi – miasto zaczęło upadać. Społeczne i ekonomiczne skutki transformacji ustrojowo-gospodarczej, w tym (kolejna w dziejach Łodzi)

¹¹ Zob.: Paweł Spodenkiewicz, *Zaginiona dzielnica. Łódź żydowska – ludzie i miejsca*, Łódzka Księgarnia Niezależna, Łódź 1999; Julian Baranowski, *Litzmannstadt Ghetto 1940–1944*, [w:] *Żydzi łodzcy. Jews of Łódź*, red. nauk. Andrzej Machejek, posł. Symcha Keller, tł. Dorota Dekiert i in., Wydawnictwo Hamal Andrzej Machejek, Łódź 2004, s. 85–101.

¹² Małgorzata Leyko, *Miasto przygląda się festiwalom*, [w:] *Między świętem a przesystem. Festiwale teatralne i ich miejsce we współczesnym życiu kulturalnym Polski*, red. Dariusz Kosiński, Teatr Lalek „Pleciuga”, Szczecin 2016.

¹³ Zob.: Jolanta Jakóbczyk-Gryszkiewicz, *Łódź u progu XXI wieku*, „Studia Miejskie” 2011, t. 4, s. 132.

utrata wschodnich rynków zbytu, spowodowały głęboki kryzys w łódzkim przemyśle tekstylnym i odzieżowym, a ten pociągnął za sobą regres ośrodka.

Z początkiem nowego wieku udało się jednak wskrzesić przemysłową tradycję miasta, choć w zupełnie innej odsłonie. Zgodnie z formułą opracowaną przez globalne firmy doradztwa strategicznego, zaczęły powstawać w Łodzi zakłady produkujące nowoczesny sprzęt AGD, a także centra zaplecza biznesowego i logistycznego¹⁴. Pęd codzienności skutecznie przysłania jednak przed wzrokiem współczesnych łódzian źródła mocy i przyczyny upadków ich miasta. Niewielu pamięta, że – jak sformułowali to artyści tworzący w czasie 8. FD4K projekt *Anabasis*: „Łódź [...] to w kontekście polskim miasto nieustannego przychodzenia i odchodzenia”¹⁵.

Dzieje FD4K są nie mniej burzliwe niż historia Łodzi, co bywa dziś (tylko na poły żartobliwie) interpretowane przez mieszkańców jako rodzaj festiwalowej klątwy. Taka klątwa dotknęła wcześniej istniejące tu przez kilka lat prestiżowe i pobudzające energię miasta wydarzenia: Paradę Wolności (1996–2002) i Międzynarodowy Festiwal Sztuki Autorów Zdjęć Filmowych „Camerimage” (2000–2009). Na temat losów FD4K, i jego kolejnych wcieleń, napisano dziesiątki interpretujących to wydarzenie artykułów, analiz kulturowych, notatek, spisów wydarzeń itp. Powstała także – obszerna i udokumentowana – praca Łukasza Biskupskiego i Tomasza Majewskiego: *Festiwal Dialogu Czterech Kultur w Łodzi – studium przy-(u)padku*¹⁶, która zawiera (krytyczną) prezentację instytucji Festiwalu.

W tym miejscu chciałbym przypomnieć, że FD4K powstał w Łodzi w roku 2002 i w swojej pierwotnej formule, będącej przedmiotem tej refleksji, istniał do roku 2009 (osiem edycji). Do współpracy przy tworzeniu Festiwalu włączyli się ówczesni władarze miasta, łódzcy artyści, a także lokalne środowisko naukowe. Trzeba podkreślić, że podjęcie idei wydarzenia, czyli także dekretowanie stanu wielokulturowości Łodzi, a nawet uznanie go za mit założycielski miasta, nie było zagadnieniem oczywistym. Wojna oraz wieloletnie działania komunistycznej propagandy głęboko przeorały świadomość i emocje mieszkańców „złego miasta”. Stworzenie wydarzenia, które odwoływałoby się do łódzkiego obyczaju

¹⁴ *Ibidem*, s. 134.

¹⁵ Marcin Grabowiecki, *Wystawa „Anabasis. Rytuały powrotu do domu” w Łodzi*, <https://www.fotopolis.pl/newsy-sprzetowe/wydarzenia/8546-wystawa-anabasis-rytualy-powrotu-do-domu-w-odzi> (dostęp: 15.08.2016).

¹⁶ Łukasz Biskupski, Tomasz Majewski, *Festiwal Dialogu Czterech Kultur w Łodzi – studium przy-(u)padku*, „Kultura Współczesna” 2010, nr 4(66), s. 45–60, online: <http://docplayer.pl/9433307-Festiwal-dialogu-czterech-kultur-w-lodzi-studium-przy-u-padku.html> (dostęp: 20.11.2016).

akceptacji i tolerancji Innych, wskrzeszało pamięć energii i żywotności wspólnotowych dokonań, było pomysłem atrakcyjnym wizerunkowo, lecz niezwykle trudnym do przeprowadzenia. Budowanie na tej podstawie genealogii i tożsamości miasta – wśród mieszkańców żyjących w nieomal monoetnicznej katolickiej społeczności – było wyłącznie projektem.

Powstaniu Festiwalu zdawał się jednak patronować duch prawdziwych lodzermenschów, których wyróżniała nie tylko pracowitość i wytrwałość, ale także pasja i przedsiębiorczość. Zgodnie z łódzką tradycją, aby urzeczywistnić projekt, próbowano zatem połączyć energię trzech kapitałów: ludzkiego, społecznego i finansowego. Ten ostatni, jak okazało się już wkrótce, nie spełnił jednak pokładanych w nim oczekiwań¹⁷.

FD4K miał być imprezą kulturalną zupełnie wyjątkową, budowaną z wielkim rozmachem, w nadziei stworzenia marki szeroko rozpoznawalnej tak w Polsce, jak i na całym świecie. Swoim symbolicznym związaniem z miejscem miał odwoływać się do najszacowniejszych wzorców – do funkcji Wawelu dla Krakowa czy Pałacu Kultury dla Warszawy¹⁸. Miał także być promotorem nowoczesnej, europejskiej wersji polskości oraz wizytówką prestiżu Łodzi, co sugerowały słowa Knychalskiego, witającego festiwalowych gości frazą: *Jesteś z Polski?/ Z Polski, to tam, /gdzie odbywa się/ Festiwal Dialogu Czterech Kultur*¹⁹. FD4K powinien również stać się nadzwyczajnym eventem, atrakcją turystyczną dla tysięcy gości, przynoszącą miastu niebagatelny dochód. Nie koniec na tym: miał także świadomie podejmować lokalne tradycje festiwalowe i eksponować przestrzeń miasta. Jak formułowali to inicjatorzy:

W założeniach przypomina Festiwal Teatralny „Ziemia Obiecana”, przemianowany później na Archipelag Ziemi Obiecanej, który w 1998 roku stworzył Zdzisław Hejduk, założyciel i wieloletni dyrektor Teatru 77. W zamyśle organizatorów wydarzenia artystyczne mają zagarniać całą przestrzeń miejską, odbywają się zatem nie

¹⁷ Zob.: Tomasz Patora, Marcin Stelmasiak, *Festiwal Dialogu Czterech Kultur – kłopoty i co dalej?*, „Gazeta Wyborcza – Łódź” (18 lipca 2003), <https://wyborcza.pl/1,76842,1584034.html> (dostęp: 26.11.2016).

¹⁸ Zob.: Waldemar Cudny, *The Role of the Dialogue of Four Cultures Festival in Preserving the Multinational and Multicultural Heritage of Lodz*, Centre for Tourism & Cultural Change, Leeds Metropolitan University, 2007, online: https://www.academia.edu/10183397/Cudny_W_2007_The_Role_of_the_Dialogue_of_Four_Cultures_Festival_in_Preserving_the_Multinational_and_Multicultural_Heritage_of_Lodz_Conf_Proceedings_Journeys_of_Expression_VI_Diaspora_Community_Festivals_and_Tourism_Published_by_the_Centre_for_Tourism_and_Cultural_Change_Leeds_Metropolitan_University (dostęp: 28.11.2016).

¹⁹ Zob.: Tomasz Patora, Marcin Stelmasiak, *Festiwal Dialogu ...*

tylko w licznych instytucjach kultury, ale również w historycznych łódzkich wnętrzach, zapomnianych halach fabrycznych, na ulicach miasta²⁰.

Tak zapowiadany pierwszy Festiwal rozpoczął się 27 września i trwał do 6 października 2002 roku. Wszystkie kolejne edycje Dialogu (do VIII Festiwalu w 2009 r.) zaczynały się nieco wcześniej: z początkiem września lub nawet pod koniec wakacji, w ostatnich dniach sierpnia. Zawsze obejmowały około dziesięciu dni, wypełnionych wielością zróżnicowanych gatunkowo pokazów. Organizacją imprezy w latach 2002–2007 zajmowało się – wspomniane już – Towarzystwo na Rzecz Dialogu Kultur „Ziemia Przyszłości”, kierowane przez Knychalskiego, przy współpracy Ryszarda Macieja Okuńskiego, który w latach 2003–2007 pełnił także funkcję dyrektora FD4K. Dyrektorem artystycznym I Festiwalu był natomiast Maciej Domański, były kierownik literacki teatrów, pracownik i doradca telewizji publicznej (współorganizatora imprezy).

W programie inicjowanego wydarzenia znalazło się aż „119 pozycji repertuarowych”²¹, reprezentujących, zgodnie z wolą pomysłodawców, różne dziedziny sztuki: teatr, operę, balet, muzykę, plastykę; film; kabaret; także wymianę myśli – aranżowano dyskusje panelowe i konferencje dotyczące zróżnicowanych obszarów dialogu międzykulturowego. Festiwal proponował publiczności także imprezy masowe, w tym entuzjastycznie przyjętą imprezę techno – Paradę Wolności Mega Party. Pierwszy FD4K rozpoczęły m.in.: musical *Rock & Troll* Stanisława Tyma i Jerzego Derfla w Teatrze Lalki i Aktora „Pinokio” oraz wystawa pt. *Mistrzowskie Trofea – Nagrody Andrzeja Wajdy 1958–2000* w Muzeum Kinematografii. Można powiedzieć, że w ten sposób narodził się Festiwal symbolicznie przywoływały jego idee: wskrzeszenie tolerancji dla inności oraz odrodzenie mitu „ziemi obiecanej”. Sztuka Tyma – oparta na *Podrzutku* Selmy Lagerlöf – to baśń o potrzebie odrzucenia obawy i niechęci wobec obcych. W łódzkiej inscenizacji Waldemara Wilhelma powodowała, że nie można było zapomnieć o jej przesłaniu, „o upomnieniu się o prawo do inności drugiego człowieka”²². Natomiast pośrednie nawiązanie do mitu „ziemi obiecanej” i historii powstawania wielkiego miasta ujawniła wystawa *Mistrzowskie Trofea*,

²⁰ Strona internetowa Festiwalu Dialogu Czterech Kultur. FD4K'09, <http://2009.4kultury.pl/history/pl/site/festiwal-2002.html?edycja=171> (dostęp: 28.11.2016).

²¹ *Podsumowanie Festiwalu Dialogu Czterech Kultur*, s. 4, <http://2009.4kultury.pl/UserFiles/fckeditor/file/2002/podsumowanie.pdf> (dostęp: 15.11.2016).

²² Zob.: Leszek Karczewski, *Song do przemyślenia*, „Gazeta Wyborcza – Łódź” (15 września 2002), <https://lodz.wyborcza.pl/lodz/7,35135,1017730.html> (dostęp: 10.10.2016).

prezentująca m.in. nominację do Oscara (1975) zdobytą przez Wajdę za *Ziemię obiecaną* – najbardziej „łódzkie” dzieło światowej kinematografii.

Symboliczne znaczenie zyskiwał jednak przede wszystkim inauguracyjny *Koncert Czterech Kultur*, prezentujący cztery chóry: synagogałny – Jeruzalem Great Synagogue z kantorem Benzionem Millerem, katolicki – Polski Chór Chłopięcy z Poznania, prawosławny – Chór Patriarchatu Moskiewskiego Driewnie-russkij Rasspiew Grindienki, i ewangelicki – Männer Stimmen der Evangelischen Knaben Chor – Ütersen.

O atrakcyjności I Dialogu przesądzały spektakularne wydarzenia, których ranga i skala przekraczały poziom zwyczajowo oglądanej w Łodzi produkcji artystycznej. Zaproszenie na FD4K przyjął jeden z najwybitniejszych twórców współczesnej sztuki tańca – Boris Ejfman, który właśnie w trakcie Festiwalu świętował rocznicę 25-lecia swojego zespołu. Sanktpetersburski Teatr Baletu Borisa Ejfmana pokazał *Rosyjskiego Hamleta* oraz jubileuszową *Galę*. Już następnego dnia łodzianie mogli wysłuchać koncertu słynnego kwartetu smyczkowego z San Francisco – Kronos Quartet, by w kolejnych dniach obejrzyć m.in.: inscenizację *Króla Rogera* Mariusza Trelińskiego lub spektakl *Klaustrofobia* Lwa Dodina z petersburskiego Małego Teatru Dramatycznego, albo wziąć udział w niezwykłej *Podróży po Łódzkiej Ziemi Obiecanej*, w którą – wiodąc uczestników przez zrujnowane hale dawnej fabryki Izraela Kalmanowicza Poznańskiego – zabrał widzów Zdzisław Hejduk i artyści Ośrodka Inicjatyw Artystycznych TEATR 77. Kolejnego dnia festiwalowa publiczność mogła uczestniczyć w monumentalnym plenerowym widowisku, kantacie scenicznej *Carmina Burana*, przygotowanej do muzyki Carla Orffa przez Art Concerts w Monachium. Niebiletowane przedstawienie prezentowane było w przestrzeni czteropoziomowej konstrukcji, ustawionej przed Teatrem Wielkim, a wziął w nim udział trzydziestoosobowy zespół taneczny, chór, soliści i orkiestra, których grę wzmacniały fascynujące efekty świetlne i pirotechniczne. Znane w całej Europie widowisko przywiodło na Plac Dąbrowskiego tłumy łodzian i stało się wielkim sukcesem Festiwalu.

Równolegle odbywały się prezentacje oper i musicali (*Nabucco*, *Halka*, *Skrzypek na dachu*, *Big Popiel* – „mysia opera” z muzyką Katarzyny Gärtner), spektakli plenerowych, koncertów muzyki klasycznej, jazzowej (m.in. włączony w program Dialogu – 4. Jazz Festival), rockowej, a także międzynarodowy Przegląd Zespołów Folkowych (a wśród nich np.: Hawana Club z Rosji, Fanaberie, Trebunie Tutki, Kapela ze wsi Warszawa czy... Łódź Kaliska). Inaugurowano cykle koncertów (np. *Ballady i okolice*), widowiska muzyczne z udziałem gwiazd teatru (Krystyna Janda, Marian Opania) i estrady (m.in.: Edyta Geppert, Katarzyna Groniec, Maciej Zembaty, Bettina Wegner, zespół Pod Budą, Wolna Grupa Bukowina, Grupa MoCarta, Justyna Steczkowska), ale także występy zespołów pop-rock (m.in. skandalizująca grupa Tatu, Budka Suflera, Varius Manx, Blue

Café). Inny festiwalowy nurt stanowiły wernisaże dzieł plastycznych. Pokazano prace wybitnych malarzy (m.in. Erny Rosenstein, Adama L. Doringa i Hansa P. Haufa), grafików, fotografików (m.in. wystawa *Marlena Dietrich. Narodziny legendy* ze zbiorów Deutsche Kinemathek Berlin), a na Piotrkowskiej ruszył Festiwal Instalacji Ulicznych. Jak przystało na Łódź, niezwykle rozbudowana była też sekwencja kinematograficzna Festiwalu. Zorganizowano przeglądy filmów TVP i ARTE oraz cykl: *Przedwojenne Kino Żydowskie w Polsce* (m.in. twórczość Aleksandra Forda, Józefa Greena czy Aleksandra Martena). Odbywały się prestiżowe premiery: *Eden* Andrzeja Czeczota, *Moje pieczone kurczaki* Iwony Siekierzyńskiej, *Dziewice* Jerzego Śladkowskiego. W ciągu kilku dni łodzianie mogli obejrzeć 67 filmów (fabularnych, dokumentalnych, animowanych, rejestrujących spektakle teatralne). Projekcje prezentowano zarówno na klasycznych ekranach, jak i przy użyciu technik multimedialnych.

Pierwszy FD4K zakończył wielki koncert Henryka Mikołaja Góreckiego z udziałem Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia w Katowicach i chóru Filharmonii Narodowej pod dyrekcją Wojciecha Michniewskiego. Koncert połączony został z uhonorowaniem wielkiego kompozytora Nagrodą Tansmana, laurem innego łódzkiego festiwalu: Międzynarodowego Festiwalu i Konkursu Indywidualności Muzycznych im. Aleksandra Tansmana.

Pierwsza edycja interdyscyplinarnego Festiwalu Dialogu Czterech Kultur była szeroko komentowana w prasie, w radiu i w telewizji – nie tylko w Polsce, ale również za granicą. Był on wzmiankowany i opisywany w ponad dwustu artykułach, zaistniał we wszystkich polskich telewizjach oraz w mediach zagranicznych – w Rosji, w Niemczech, w Wielkiej Brytanii i w Izraelu. Towarzyszyła mu także okazjonalnie wydawana gazeta festiwalowa. Wydarzenie to zgromadziło około stu tysięcy widzów (!), co jest wyrazem niespotykanego zainteresowania polską imprezą kulturalną, a także dowodem wielkiego sukcesu wizerunkowego i medialnego otwierającego się Festiwalu²³. Imprezy festiwalowe organizowano w wielu miejskich instytucjach kultury, a także w przestrzeni miasta – przede wszystkim przy ulicy Piotrkowskiej, gdzie karnawałowe święto sztuki pulsowało każdego dnia.

Niestety, wbrew oczekiwaniom, dokonania te nie przełożyły się na pomyślność finansową przedsięwzięcia. Ranga i liczba artystów zaproszonych do Łodzi, ale przede wszystkim wielość oferowanych w programie wydarzeń (nie zawsze w pełni uzasadnionych merytorycznie i potwierdzających spójność programową 1. FD4K) oraz kłopoty organizacyjne, pochłonęły ogromne koszty

²³ Zob.: Waldemar Cudny, *The Role ...*, s. 70; Anna Pawłowska, *Łódź – miasto festiwalu w zagrożeniu*, „Dziennik Łódzki” (12 marca 2010), <http://lodz.naszemiasto.pl/artykul/lodz-miasto-festiwalu-w-zagrozeniu,344808,art,t,id,tm.html> (dostęp: 20.11.2016).

i pociągnęły za sobą konieczność spłaty poważnego zadłużenia (4 mln zł), jakie pierwsza edycja Festiwalu sprowadziła na jego organizatorów, co – finalnie – stało się jednym z powodów upadku Dialogu²⁴. Niemniej impreza szybko urosła do rangi ważnego wydarzenia międzynarodowego i zaczęła pełnić rolę kulturowej wizytówki Łodzi.

Druga edycja Festiwalu odbyła się rok później i trwała od 14 do 20 września 2003 roku. Zmieniła się obsada kierowniczych stanowisk. Dyrektorem FD4K – w czasie kolejnych pięciu jego edycji – został Ryszard Maciej Okuński. Natomiast funkcję dyrektora artystycznego objął Michał Merczyński, który sprawował ją przez trzy lata. Zatrudnienie Merczyńskiego, świetnego animatora kultury, inicjatora i wieloletniego dyrektora jednego z największych polskich festiwali teatralnych – Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego MALTA, zwiastowało dalsze umiędzynarodowienie i okrzepnięcie FD4K na mapie wydarzeń kulturalnych. Budżet Dialogu stopniał wprawdzie dramatycznie: z 10 mln w roku poprzednim do 2,8 mln zł w drugiej edycji²⁵, ale Merczyński należał do grona prawdziwych entuzjastów Festiwalu i podjął się niełatwego zadania. Jak mówił: „To projekt najbardziej ekscytujący, jeśli chodzi o polską kulturę w obliczu jednoczącej się Europy”²⁶.

By zachować atrakcyjność festiwalowych propozycji, organizatorzy zdecydowali się na skonsolidowanie prezentowanych wydarzeń w szczególnej łódzkiej przestrzeni: w obszarze byłej jurydyki Poznańskiego – pierwotnie ogromnej fabryki tkackiej, która była jedną z największych w Europie. Na pofabrycznym terenie powstało „miasto namiotów” (muzyczny, teatralny, cyrkowy), dysponujące prawie trzema tysiącami miejsc dla publiczności. W osobnym namiocie urządzono studio telewizyjne, bowiem Festiwal miał być relacjonowany przez różne kanały telewizji publicznej. Trzeba przypomnieć, że znane dziś centrum handlowo-rozrywkowe Manufaktura zostało otwarte w tym miejscu dopiero trzy lata później. W czasie 2. FD4K był to kompleks opuszczonych budynków, których rewitalizacja zaledwie się zaczynała. „Te 27 hektarów w centrum miasta nie działało od trzynastu lat. Warto ożywić to miejsce” – twierdził Merczyński²⁷.

Drugi Festiwal zainaugurowało niezwykle wydarzenie – koncert The Israel Philharmonic Orchestra w Teatrze Wielkim, pod dyrekcją samego Zubina

²⁴ Zob.: Łukasz Biskupski, Tomasz Majewski, *Festiwal Dialogu ...*, *passim*; Tomasz Patora, Marcin Stelmasiak, *Festiwal Dialogu ...*

²⁵ (kk) [Krzysztof Kowalewicz], *Drugi Festiwal Dialogu Czterech Kultur*, „Gazeta Wyborcza – Łódź” (9 września 2003), <https://lodz.wyborcza.pl/lodz/7,35135,1663587.html> (dostęp: 23.11.2016).

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

Mehty. Muzycy zachwycająco wykonali *VII Symfonię e-moll* Gustava Mahlera, dedykowaną przez nich pamięci wielkiego łodzianina – Artura Rubinsteina. Początek Dialogu stanowił jednocześnie jego kulminację. Tak z powodów artystycznych, jak i ze względu na głębokie związki łączące izraelskich muzyków z Polską, z Łodzią i – przede wszystkim – z ideą Festiwalu: „Większość zespołu stanowili muzycy wywodzący się z Polski, wielu z nich pochodziło z wielonarodowościowej, międzywojennej Łodzi”²⁸.

Tak jak w poprzednim roku, widzowie mogli oglądać występy artystów z Polski, Rosji, Niemiec i Izraela, lecz repertuar festiwalowy był tym razem bez porównania skromniejszy, a jego sprofilowanie trudne do uchwycenia. Do zestawu tradycyjnych dyscyplin artystycznych dołączyła współczesna sztuka cyrku. Zaprezentowano dwie grupy: międzynarodową kompanię cyrku teatralnego Gosh – która przyjechała do Polski z Niemiec z widowiskiem *Pelahueso*, stanowiącym „teatralny esej o ich miłości do cyrku”²⁹, a także sławną rosyjską grupę klaunów z Teatru Licedei, ze spektaklem *Semianyki*. Obie niezwykle się spodobały, bawiły publiczność pomysłowością i kunsztem gry artystów. Wyczekiwany gościem festiwalowym był Teatr im. Heleny Modrzejewskiej z Legnicy. „Drużyna Modrzejewskiej” Jacka Głomba pokazała w Teatrze Muzycznym *Zone* – spektakl w reżyserii Lecha Racza, zainspirowany *Stalkerem* Andrieja Tarkowskiego – oraz *Wschody i Zachody Miasta* Roberta Urbańskiego, wykreowaną scenicznie przez Głomba opowieść o teatrze i o Legnicy: mieście Niemców, Polaków, Żydów i Rosjan. Swoje propozycje dołączył do repertuaru II Dialogu Teatr im. Stefana Jaracza (*Toksyny, Merylin Mongoł*), a specjalny program z muzyką rosyjską i żydowską przygotował Teatr Buffo. Wydarzeniem z kręgu sztuk plastycznych była oryginalna wystawa rzeźb Katarzyny Kobro: „Czterokrotnie powiększone repliki dwóch rzeźb, wykonane przez Tomasza Matuszaka i Zbigniewa Dudka z pracowni rzeźby łódzkiej Akademii Sztuk Pięknych [...]”³⁰ ustawione zostały na terenie „miasteczka festiwalowego”. Odbył się również przegląd twórczości izraelskich artystów video artu (pt.: *Homemade*). Były panele dyskusyjne – tym razem pod patronatem tygodnika „Polityka” – oraz koncerty (m.in. Stanisława Soyki). Przy niewątpliwiej atrakcyjności wielu propozycji, tak wielkie zróżnicowanie festiwalowego repertuaru zaczęło jednak budzić niepokój odbiorców.

²⁸ Strona internetowa Festiwalu Dialogu Czterech Kultur. FD4K'09, <http://2009.4kultury.pl/history/pl/site/festiwal-2003.html> (dostęp: 16.11.2016).

²⁹ Leszek Karczewski, *Gosh i Licedei*, „Gazeta Wyborcza – Łódź” (17 września 2003), <https://lodz.wyborcza.pl/lodz/7,35135,1676429.html> (dostęp: 15.11.2016).

³⁰ Strona internetowa Festiwalu Dialogu Czterech Kultur. FD4K'09, <http://2009.4kultury.pl/history/pl/site/festiwal-2003.html> (dostęp: 16.11.2016).

Charakter trzeciej edycji Festiwalu określiła przypadająca na 29 sierpnia 2004 roku 60. rocznica likwidacji Litzmannstadt Ghetto. W czasie dziewięciu festiwalowych dni (3–11 września 2004) przedstawiono kilka ważnych wydarzeń artystycznych odnoszących się do tej tragicznej rocznicy. Otwierało III Festiwal unikalne plenerowe widowisko muzyczno-plastyczne pt. *Niewidzialni*, które Jerzy Kalina zrealizował wieczorem na Starym Rynku, na terenie byłego getta. Artysta zaprosił słynnego kantora z synagogi przy Piątej Alei w Nowym Jorku – Josepha Malovany’ego, jednego z najwybitniejszych współczesnych tenorów. Publiczność, szczerze wypełniająca duży plac, w skupieniu słuchała śpiewu Malovany’ego towarzyszącego odtworzeniu dzieła symfonicznego *Šma Israel* (*Sz’ma Izrael* [Słuchaj Izraelu] na głos kantora, chóry chłopięcy i męski oraz orkiestrę symfoniczną) litewskiego kompozytora Anatolijusa Šenderovasa³¹. W Łodzi wykorzystane zostało wspaniałe nagranie zrealizowane przez Lithuanian National Symphony Orchestra (pod dyrekcją Robertasa Šervenikasa) i chór Ažuoliukas (prowadzony przez Vytautasa Miškinisa)³². Żarliwość modlitewnego uniesienia kantora intonującego kadisz za zmarłych mieszkańców getta i ekspresję młodego dyrygenta – Łukasza Borowicza, „prowadzącego” dźwięk (nieobecnej na scenie) orkiestry, wspierał mistyczny efekt ognia płonących zniczy i żarzących się ognisk-macew. Nawet ulewny deszcz nie przerwał widowiska – jednego z najbardziej przejmujących w dziejach Festiwalu i najsilniej wpisujących się w jego idee. Malovany śpiewał, a publiczność z wielkim wzruszeniem słuchała jego pieśni, uzmysławiając sobie sens wykreowanej przez Kalinę rzeczywistości. Jak relacjonowała Magdalena Sasin:

Żywych wykonawców było tego wieczoru tylko dwóch: dyrygent Łukasz Borowicz i kantor Joseph Malovany. A nieżywych... o wiele więcej. To na nich czekały instrumenty, dla nich lampki oświetlały orkiestrowe pulpity z nutami, to zamiast nich w miejscu dla chórzystów stały rzędy kolumn [...]. Nie było wątpliwości, że Joseph Malovany naprawdę się modli, tutaj, na Starym Rynku, gdzie 60 lat temu decydowały się losy jego współbraci³³.

W programie 3. FD4K znalazło się jeszcze kilka znakomitych propozycji, reprezentujących różne gatunki muzyki. Niewątpliwie takim był koncert poświęcony twórczości Gii Kanczelego, który odbył się w kościele

³¹ Zob. hasło ‘Anatolijus Šenderovas’, portal: Music Information Centre Lithuania, <https://www.mic.lt/en/database/classical/composers/senderovas/> (dostęp: 20.11.2016);

³² Zob.: Magdalena Sasin, *Niewidzialni na estradzie*, „Gazeta Wyborcza – Łódź” (1 września 2004), <https://lodz.wyborcza.pl/lodz/7,35135,2262555.html> (dostęp: 18.11.2016).

³³ *Ibidem*.

ewangelicko-augsburskim św. Mateusza. Głęboko duchowe kompozycje gruzińskiego kompozytora – cztery modlitwy pod tytułem *Life without Christmas* – perfekcyjnie wykonane przez orkiestrę kameralną AUKSO pod dyktando Marka Mosia, uznane zostały przez wielu uczestników Festiwalu za jego artystyczną kulminację. Artyści i organizatorzy zadedykowali koncert pamięci ponad trzystu ofiar zamachu terrorystycznego przeprowadzonego 1 września 2004 roku na szkołę w Biesłanie.

Wśród prezentowanych w czasie 3. FD4K spektakli teatralnych także można było odnaleźć wybitne wydarzenia. Takim był *Dybuk* według Szymona An-skiego i Hanny Krall w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego z TR Warszawa. Zafrapowała widzów również niekonwencjonalna opowieść o Holokauście – *Adam Resurrected*, którą napisał Alexandr Chervinsky na podstawie powieści Yorama Kaniuka, a przedstawił dwujęzyczny, hebrajsko-rosyjski, Gesher Theatre z Izraela. Łódzkie sceny reprezentowały: Teatr Jaracza (pokazał premierę *Wojny Matki*, opracowaną na motywach *Mutter Courage* Bertolta Brechta przez Zdzisława Jaskulę i Remigiusza Brzyka – i przez niego wyreżyserowaną) oraz Teatr Powszechny (z musicalowym monodramem *Dziś wieczorem: Lola Blau* Georga Kreislera w reżyserii Andrzeja Ozgi, z Beatą Olgą Kowalską). Co istotne dla formuły Dialogu: obydwie spektakle były współprodukowane przez FD4K. Natomiast performerzy z Łodzi Kaliskiej, z właściwą sobie przekorą, problematyzowali dzisiejszy konsumpcjonizm, interpretując w nowym projekcie dzieło prekursora pop-artu Richarda Hamiltona: *Just What Is It that Makes Today's Homes So Different, So Appealing?* [Co właściwie sprawia, że dzisiejsze mieszkania są tak odmienne, tak pociągające?]. Sporym zainteresowaniem cieszyły się recitale znanych aktorek – Hanny Schygulli z Niemiec i Orny Porat z Izraela, jak również koncerty polskich artystek i artystów: Hanny Banaszak, Sławy Przybylskiej oraz Janusza Radka. Tłumnie publiczność stawiała się na zamykającym Festiwal *Muzycznym Dialogu Czterech Kultur* Krzesimira Dębskiego. Wielbiciel kinematografii obejrzeni w Filmówce cykl projekcji: *Czterech wielkich, czterech kultur*, obejmujący twórczość Volkera Schlöndorffa, Wojciecha Hasa, Andrieja Tarkowskiego i Romana Polańskiego. Natomiast wydarzenia plastyczne reprezentowane były tym razem nadzwyczaj skromnie: zapropo-nowano wernisaż prac niemieckiej malarki Kathariny Mann *Wszystko zaczyna się i kończy kobietą* oraz wystawę fotografii w Bałuckim Domu Kultury.

Trzecia odsłona Festiwalu przyniosła też ważne zmiany organizacyjne: przygotowaniem imprezy zajęła się nowo powołana Fundacja Festiwalu Dialogu Czterech Kultur, zadeklarowano także silniejsze sprecyzowanie formy wydarzenia. Poinstalowano w każdym z kolejnych festiwali prezentować trzy bloki programowe:

[...] program główny, czyli najważniejsza kompozycja projektów festiwalowych, prezentująca najciekawsze zjawiska artystyczne, również projekty zamawiane

i koprodukowane przez festiwal; *Łódź festiwal!* – prezentacje wszystkich łódzkich środowisk, które utożsamiają się z ideą festiwalu i ukazują Łódź jako różnorodny tygiel artystyczny oraz blok imprez towarzyszących, czyli festiwalowe obrzeża, otwarte na zjawiska z pogranicza działań artystycznych³⁴.

Trzeba przyznać, że III Dialog nosił już pewne cechy podobnego porządku. Szczególnie zwracała uwagę – zgodna z transformacją kategorii festiwalu we współczesnej kulturze – procedura aranżowania i współprodukcji przez FD4K konkretnych projektów. Przykład *Niewidzialnych* Kaliny dawał nadzieję na pozyskanie w ten sposób wydarzeń wyjątkowych i konsekwentnie wpisujących się w idee Festiwalu.

Czwarty Dialog – ostatni prowadzony artystycznie przez Merczyńskiego – oficjalnie i uroczystie zainaugurował 27 sierpnia w Filharmonii Koncert Muzyki Filmowej tegorocznego zdobywcy Oscara: Jana A.P. Kaczmarka. Artysta uhonorowany w roku 2005 za muzykę do filmu Marca Fostera *Finding Neverland* [Marzyciel], wprowadził ją do programu wieczoru, a obok niej zaprezentował swoje utwory z: *Unfaithful* [Niewierna] Adriana Lyne'a, *Trzeciego Cudu* Agnieszki Holland oraz z *Quo Vadis* Jerzego Kawalerowicza. Koncertowali muzycy Polskiej Orkiestry Radiowej pod dyrekcją Wojciecha Rajskiego, Chór Uniwersytetu Poznańskiego i soliści: irańska śpiewaczka Sussan Deyhim oraz Krzysztof Herdzin (fortepian) i Marta Maślanka-Stanisławska (cymbały).

Ze względu na obchodzony w Łodzi w 2005 roku Rok Krajów Obszaru Języka Niemieckiego i wynikające z tego zobowiązania, 4. FD4K rozpoczął się wcześniej niż zazwyczaj – już 26 sierpnia (na dzień przed oficjalną inauguracją) – i trwał do 4 września. Pogłębiające się trudności finansowe Festiwalu i znów niska dotacja³⁵ (jak na tak wielką i prestiżową imprezę) spowodowały, że Merczyński musiał zrezygnować z części planowanych w programie wydarzeń (choć i tak pozostało ich niemało, bo ponad 80), eksponując efektowne, ludyczne pokazy, często rozgrywające się w przestrzeni miasta. Tak właśnie rozpoczął się IV Dialog: od *Zadymy na ulicy Piotrkowskiej*, czyli radosnego pochodu z udziałem orkiestr dętych, pod wodzą artystów z poznańskiego Teatru Strefa Ciszy i berlińskiego Bängditos Theater. W trakcie korowodu Strefa Ciszy zapraszała łodzian do uczestniczenia w spektaklu *Judasze*. „W specjalnym kontenerze widzowie przez »judasze« mogli podglądać zainscenizowane przez artystów wesele. Artyści wciągnęli do zabawy

³⁴ Strona internetowa Festiwalu Dialogu Czterech Kultur. FD4K'09, <http://2009.4kultury.pl/history/pl/site/festiwal-2004.html?edycja=173> (dostęp: 19.11.2016).

³⁵ Dotacja wynosiła 2,5 mln złotych, przy czym nieomal połowę – milion – przyznał na jego organizację (z rezerwy budżetowej) ówczesny premier – Marek Belka, który był w 2005 roku honorowym patronem imprezy.

przechodniów, których częstowali m.in. ogórkami i chlebem”³⁶. Berliński teatr zaś pokazał uliczne widowisko *Aniolowie Stróże*. Korowodowi asystowała parada starych samochodów, reprezentujących „cztery kultury”: warszaw, syrenek, trabantów, mercedesów, czajek, wołg i ład. Karnawałowe święto zakończyło się wieczorem na Starym Rynku trzygodzinnym Piknikiem Orkiestr Dętych³⁷.

Skoro 2005 rok ogłoszono w Łodzi Rokiem Krajów Obszaru Języka Niemieckiego, także 4. FD4K w szczególności eksponował różne obszary kultury niemieckiej. W programie (w którym wyraźnie dało się już wyróżnić: linię główną, cykl *Łódź Festiwal!* oraz imprezy towarzyszące) pojawiły się m.in. dwie ważne niemieckie grupy teatralne: Rimini Protokoll i (niemiecko-brytyjska) Gob Squad. Obydwa teatry wywodzą się ze szkoły teorii i praktyki teatru zainicjowanej przez Andrzeja Wirtha w Instytucie Teatrolologii Stosowanej w Giessen w latach 80. XX wieku; obydwie też reprezentują nurt współczesnego teatru interwenującego w przestrzeń społeczną, bliskiego teatrowi dokumentalnemu, w którym relacjonuje się i poddaje komentarzowi doświadczenia występujących na scenie osób (nieprofesjonalnych aktorów). Helgard Haug, Stefan Kaegi i Daniel Wetzel, czyli współtwórcy założonego w roku 2000 Rimini Protokoll, przyjechali do Łodzi ze stworzonym przez siebie w 2003 roku wstrząsającym spektaklem *Deadline*. Trzykrotnie pokazane na scenie Teatru Jaracza przedstawienie to, wedle słów jego twórców: „A play about death – not about bloodthirsty tyrants and jealous lovers, but about the average Central European death” [Spektakl o śmierci – nie o krwiożerczych tyranach i zazdrosnych kochankach, ale o przeciętnej środkowoeuropejskiej śmierci]³⁸. Zatem także o śmierci ujętej w kontekście procesu umierania i instytucji temu procesowi towarzyszących: nie tylko medycznych, lecz także wszystkich tych, które organizują odprawianie ciał, ceremonie pogrzebowe, decydują o strukturze cmentarzy, kształcie pomników – dla których śmierć jest elementem codziennego porządku i biznesu. Na łódzianach, mających w pamięci nekroaferę „łowców skór” z lokalnego Pogotowia Ratunkowego – sprzed zaledwie trzech lat – spektakl wywarł ogromne wrażenie.

Brytyjsko-niemiecki zespół Gob Squad, który nazywa siebie „kolektywem” – dla podkreślenia w pełni demokratycznej i wolnościowej zasady swojej współpracy – powstał w roku 1994. To także teatr daleki od formuły tradycyjnego teatru

³⁶ (KI) portal Onet.pl (26 sierpnia 2005), <https://wiadomosci.onet.pl/zadyma-na-piotrkowskiej-rozpoczela-4-festiwal-dialogu-czterech-kultur/c5tr0> (dostęp: 10.10.2016).

³⁷ Katalog: Program Festiwalu Dialogu Czterech Kultur 2005, autorzy tekstów katalogu: Piotr Sarzyński, Małgorzata Warzecha, http://2009.4kultury.pl/UserFiles/fckeditor/file/2005/ProgramFestiwalu2005_pl-en.pdf (dostęp: 16.10.2016).

³⁸ Strona internetowa teatru Rimini Protocoll, <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/deadline> (dostęp: 16.11.2016).

dramatycznego. Twórczość „kolektywu” łączy różne konwencje artystyczne i gatunki (teatr, performans, film, instalacja wideo) z formami codziennego, rzeczywistego życia. Spektakl *Super Night Shot*, trzykrotnie pokazany w Łódzkim Domu Kultury, stanowił świetny przykład metody pracy grupy. Intermedialne widowisko polegało na tym, że artyści odtwarzali sfilmowaną przez siebie, na godzinę przed odtworzeniem nagrania w sali ŁDK-u, wędrówkę czwórki spośród nich po ulicach miasta. Wędrówkę tę odbyli (w kostiumach), próbując zaradzić wszelkim problemom, jakie ujawniały się w kontaktach z przechodniami³⁹. Podstawową rolę w tak kreowanych wydarzeniach odgrywa przypadek, nieprzewidywalność i niepowtarzalność chwili. Ich warunkiem jest poczucie wolności i świadomość ryzyka twórców. O ostatecznym kształcie sfilmowanego materiału – i całego widowiska – decyduje publiczność. Obydwa wydarzenia odrzucały tradycyjnie pojmowaną teatralność, problematyzowały granice rzeczywistości i fikcji, stanowiąc dla odbiorców wyzwanie i zapoznając ich jednocześnie z nowymi sposobami budowania performansów. I co – w kontekście rozwoju Festiwalu najważniejsze – włączały do jego przestrzeni (rzeczywistej i mentalnej) dzisiejszą Łódź, z jej obrazem, doświadczeniami, lękami i kompleksami.

Rzesze oddanej publiczności zgromadził także jeden z najsłynniejszych europejskich teatrów awangardowych – rosyjski (dziś emigracyjny) Teatr Derevo. Teatr powstał w roku 1988 w Sankt Petersburgu; założył go Anton Adassinsky [Adasiński]. Grupa, stacjonująca obecnie w Dreźnie, jest zespołem międzynarodowym, występującym na wielu światowych scenach i festiwalach. W Łodzi teatr pokazał spektakl *La Divina Commedia*, swobodnie nawiązujący do *Boskiej Komedii* Dantego i stanowiący ekspresyjną, infernalną wizję uniwersum. Przedstawienie zdobyło wiele nagród, w tym Fringe First i Total Theatre Award na Festiwalu w Edynburgu w roku 2002, toteż jego sprowadzenie do Łodzi było niewątpliwym sukcesem. Derevo w swoich bezsłownych widowiskach buduje nieliniarne narracje i wyraża emocje za pomocą ekstatycznego tanecznego i pantomimicznego gestu i ruchu, łącząc różne techniki, m.in. *contemporary dance*, pantomimę, *butō*, komedię *dell'arte*, klaunadę. Spektakl został pokazany trzykrotnie w Łódzkim Centrum Filmowym i – mimo swojej estetycznej kontrowersyjności – zyskał uznanie widzów.

Pozostałe propozycje teatralne 4. D4K stanowiły produkcje łódzkich scen: Pinokia (*Śladami Andersena*), Jaracza (*Graj, klezmerska kapelo*), Nowego (*Nadludzie*), a także Śródmiejskiego Domu Kultury (*Siostry Parry*). Sekwencję teatralną – i jednocześnie cały Festiwal – zamknęło widowisko muzyczno-teatralne *Kwiaty*

³⁹ Strona internetowa teatru Gob Squad, <https://www.gobsquad.com/projects/super-night-shot/> (dostęp: 19.11.2016).

polskie, przygotowane przez legnicki Teatr Modrzejewskiej i wystawione na Starym Rynku.

Dla usposobionych tradycyjnie widzów Chór Teatru Wielkiego (prowadzony przez Marka Jaszczaka) i Orkiestra Symfoniczna TW (pod dyrekcją Tadeusza Kozłowskiego) przedstawiły widowisko *Va, pensiero... Najpiękniejsze Chóry Świata*. Spektakl, w którego tytule znalazły się pierwsze słowa pieśni żydowskich niewolników z III aktu Verdiowskiego *Nabucco*, składał się z najsłynniejszych utworów chóralnych i instrumentalnych światowego repertuaru operowego. Koncert został entuzjastycznie przyjęty przez publiczność zgromadzoną w Teatrze Wielkim i – powtórnie – na Starym Rynku.

Muzyka i śpiew stanowiły bardzo mocny punkt programu IV Dialogu. Zwieńczeniem Festiwalu stał się koncert jednego z najwspanialszych skrzypków świata, lotewskiego artysty Gidona Kremera i jego orkiestry Kremerata Musica. Niezwykle prestiżowym i obleganym wydarzeniem był też ECM Festival, czyli prezentacja dokonań słynnej monachijskiej wytwórni Editions of Contemporary Music, specjalizującej się w jazzie i muzyce współczesnej. W programie imprezy, wchodzącej w skład IV Dialogu i zorganizowanej w kościele św. Mateusza, znalazły się koncerty: Tomasz Stańko Quartet (w wyśmienitym składzie: Tomasz Stańko – trąbka; Marcin Wasilewski – fortepian; Sławomir Kurkiewicz – kontrabas; Michał Miśkiewicz – perkusja); Valentina Silvestrova *Requiem dla Larisy* (utwór o cechach łacińskiego *requiem*, skomponowany po śmierci żony Larissy Bondarenko) w wykonaniu AUKSO – Orkiestry Kameralnej Miasta Tychy poprowadzonej przez Wojciecha Michniewskiego oraz koncert kompozytorski Arvo Pärta – *Kanon Pokajanen* w wykonaniu Estonian Philharmonic Chamber Choir, pod dyrekcją Tõnu Kaljuste. Słynny *Kanon Pärta* pojawił się w Łodzi w wykonaniu zgodnym z prapremierą dzieła z 17 marca 1998 roku w katedrze w Kolonii (utwór został stworzony na jubileusz 750-lecia świątyni). Wykonując dzieło *a cappella* (zgodnie z tradycją rosyjskiej muzyki sakralnej), śpiewacy Chóru Kameralnego siedzą/stoją w kręgu, zwróceniem twarzami do siebie, a tyłem do publiczności. To przestrzenne wydzielenie chórzystów odbiera śpiewanym przez nich odom charakteru popisu, przemieniając koncert w obrzęd, czego ze wzruszeniem doświadczyli uczestnicy łódzkiego festiwalu.

Oczekiwanym wydarzeniem był także występ izraelskiej wokalistki Noa, koncertującej w Filharmonii ze swoim zespołem – Noa Trio, w towarzystwie polskiego Rubinstein Quartet. Miłośnicy muzyki klubowej mogli uczestniczyć w cyklu imprez *New Sounds of Germany* z udziałem czołowych polskich i niemieckich DJ-ów. Muzyczny charakter miał także projekt artystów i muzealników z Krasnojarska, którzy na Piotrkowskiej przedstawili parateatralną akcję uliczną z udziałem syberyjskiego szamana, mistrza tzw. śpiewu gardłowego. Nie brakowało koncertów znanych artystów, świetny był m.in. występ Ewy Bem.

Także wydarzenia plastyczne przyciągały tłumy: 500 osób pojawiło się w Atlasie Sztuki na wernisażu wystawy *Argumenta*, ze zbiorów Gerharda Jürgena Blum-Kwiatkowskiego, znanego polskiego artysty, kolekcjonera, teoretyka i twórcy „stanów wyjątkowych sztuki”⁴⁰, założyciela m.in. Museum Modern Art Hünfeld. Właśnie z Hünfeld przywiezionych zostało do Łodzi około stu dzieł, reprezentujących prace z kręgu „sztuki geometrycznej” XX wieku. W innych łódzkich galeriach wystawy otworzyli m.in.: Konstantin Batinkow, Srul Werman, Ryszard Bilan i Avraham Eilat.

Z wielkim zainteresowaniem spotkała się wystawa fotografii i projekcja filmów Leni Riefenstahl, współpracującej z nazistami reżyserki perfekcyjnych filmów propagandowych hitlerowskich Niemiec, jednej z najbardziej kontrowersyjnych postaci światowego filmu. Tłumy zgromadziły zarówno pokazy filmów (m.in.: *Triumph des Willens*, 1934, *Olympia*, film o Igrzyskach Olimpijskich w Berlinie w 1936 r.), jak i spotkanie dyskusyjne poświęcone twórczości i postawie etycznej reżyserki (pt.: „Czy i co można wybaczyć Leni?”).

Publiczność dopisywała także podczas innych dyskusji i konferencji, organizowanych w ramach Forum „Polityki” w Instytucie Europejskim czy w Salonie Muzyczno-Literackim w Klubie JazzGa – jednym z najlepszych polskich pubów muzycznych. Popularnością cieszyły się wszystkie spośród 80 festiwalowych „eventów”: pokazy filmów, wystawy i koncerty. Zrodziła się wreszcie nowa dyscyplina artystyczna Dialogu: pokazy mody. Na wybiegu pojawiły się kolekcje polskich i izraelskich projektantów.

Rok 2005 był rokiem szczególnym dla Witolda Knychalskiego, który został uhonorowany Srebrnym Medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”; wraz z organizatorami Festiwalu Dialogu Czterech Kultur otrzymał też dyplom Ministra Spraw Zagranicznych RP za międzynarodową promocję Polski, a także zyskał tytuł honorowego „Sternika Łodzi 2005”. W poprzednim roku wyróżniono go też medalem „Zasłużony dla tolerancji”. Tak szerokie uznanie dla działalności twórcy Festiwalu, podkreślanie międzynarodowego wymiaru FD4K, mogłoby sugerować, że będzie się on dynamicznie i harmonijnie rozwijać. Sam Knychalski zaznaczał, że osiągnięty kształt wydarzenia „to cały czas początek drogi”⁴¹.

A jednak V Dialog, który odbywał się w dniach 1–10 września 2006 roku ujawnił już skalę nieporozumień i kryzysów, które wokół niego narosły. Na miesiąc przez inauguracją kolejnej edycji FD4K odszedł ze stanowiska (zabierając ze

⁴⁰ W ten sposób artysta sam określał swoją działalność, zob.: Gerhard Jürgen Blum-Kwiatkowski, Małgorzata Ludwisiak, *Rozmowa z Gerhardem Jürgenem Blumem-Kwiatkowskim*, „Gazeta Wyborcza – Łódź” (25 sierpnia 2005), <https://lodz.wyborcza.pl/lodz/7,35135,2883792.html> (dostęp: 10.11.2016).

⁴¹ Witold Knychalski, *Katalog: Program Festiwalu Dialogu Czterech Kultur 2005*, s. 2.

sobą doświadczonych współpracowników) dyrektor artystyczny imprezy – Michał Merczyński. Zmniejszała się liczba sponsorów Festiwalu i nadal topniał jego budżet. Problematyczna stawała się współpraca z głównym partnerem – TVP, który nie zadbał nawet o stosowną reklamę.

Zaawansowanie prac nad programem 5. FD4K, oczekiwania publiczności i kontrahentów, spowodowały, że pomimo kłopotów V Dialog odbył się zgodnie z planem: w dniach 1–10 września 2006 roku. Zyskał też patronat honorowy Premiera RP oraz niesłabnące zainteresowanie środowisk opiniotwórczych. Przy Festiwalu akredytowało się kilkudziesięciu dziennikarzy, w tym także sprawozdawcy z Niemiec, Szwecji i Rosji⁴². I właśnie kultura rosyjska – w związku z obchodzonym w Łodzi Rokiem Rosyjskim – stała się wiodącym obszarem festiwalowych prezentacji.

Najważniejszym gościem z Rosji był słynny moskiewski Teatr na Tagance ze spektaklem *Wysocki* (w reżyserii Jurija Lubimowa), dwukrotnie zagranym w Teatrze Nowym. Swoistym *pendant* do przedstawienia było spotkanie z publicznością Daniela Olbrychskiego, który w wieczorze pt. *Mój przyjaciel Wołodia* wspominał Władimira Wysockiego i recytował jego wiersze we własnym tłumaczeniu. Odbyła się też wystawa: *Wysocki. Czy pamiętasz jeszcze tamten dom?...* przywieziona z Muzeum Wysockiego w Koszalinie.

Wyjątkowym festiwalowym przeżyciem był koncert symfoniczny dzieł światowej sławy kompozytorki rosyjskiej tatarskiego pochodzenia – Sofii Gubajduliny. W kościele św. Mateusza zagrali jej utwory muzycy z doskonałego AUKSO – Orkiestry Kameralnej Miasta Tychy, pod dyrekcją Marka Mosia. Filharmonia Łódzka przygotowała koncerty muzyki Arama Chaczaturiana i Dymitra Szostakowicza, a w Katedrze św. Aleksandra Newskiego trzykrotnie wystąpiły chóry cerkiewne.

Prawdziwą sensacją programową okazał się cykl *Czy prawda czasu, czy prawda ekranu?*, prezentujący najwybitniejsze filmy rosyjskiego porewolucyjnego kina niemego (m.in.: Siergieja Eisensteina, Aleksandra Miedwedkina, Wsiewołoda Pudowkina, Lwa Kuleszowa czy Dżigi Wiertowa). Wszystkie projekcje odbywały się z udziałem taperki – Aleksandry Kędry. Do przeglądu rosyjskiej kultury włączyły się także lokalne instytucje, proponując wybrane wydarzenia ze swojego repertuaru lub przygotowując nowe. W tym nurcie Teatr Jaracza pokazał słynny monodram *Niżyński* (reż. Waldemar Zawodziński), ze znakomitym Kamilem Maćkowiakiem, a także premierowy wieczór romansów rosyjskich – *Mów mi o miłości*. Teatr Nowy zaoferował *Plac św. Włodzimierza* Ludmiły Razumowskiej

⁴² Michał Lenarciński, *Kończy się V Festiwal Dialogu Czterech Kultur*, „Dziennik Łódzki” (9 września 2006), <https://e-teatr.pl/konczy-sie-v-festiwal-dialogu-czterech-kultur-a28442> (dostęp: 11.10.2016).

(reż. Tomasz Zygadło). Swoje oferty dołożyły też: teatry lalkowe, AOIA, Śródmiejskie Forum Kultury, Poleski Ośrodek Sztuki (tu m.in. recital Oleny Leonenko *Noc z Wertyńskim*).

Cechą charakterystyczną 5. FD4K było usytuowanie wielu imprez festiwalowych na terenie otwartego w roku 2006 wielkiego centrum handlowo-rozrywkowego Manufaktura. Ta nowa agora miasta jeszcze mocniej zintegrowała publiczność Dialogu, stając się miejscem spotkań i wymiany poglądów. Przestrzeń Łodzi – tak istotna we wszystkich odsłonach Festiwalu – zyskała w obszarze jurydyki Poznańskiego obiecujące kulturowe forum. To tu zaprezentowano multimedialne widowisko *Zaczarowane miasto* Sławomira Łosowskiego, w którym utworom zespołu Kombi towarzyszyły pokazy archiwalnych zdjęć Łodzi. Także w Manufakturze odbyły się dwa widowiska wyreżyserowane przez Piotra Trzaskalskiego: *Etniczne brzmienie czterech kultur* (z udziałem m.in. Kapeli ze Wsi Warszawa oraz rosyjskiego zespołu Farlanders) oraz elektryzujący publiczność koncert znakomitej izraelskiej skrzypaczki – Sophie Solomon. Artystka zagrała m.in. muzykę klezmerską, węgierską, a także swoją interpretację polskiego szlagieru Jerzego Petersburskiego – *To ostatnia niedziela*. Oferta muzyczna była w czasie 5. F4K wyjątkowo rozbudowana. Parada Festiwalowa z udziałem orkiestr dętych, która – oczywiście! – dotarła do Manufaktury, zakończona została koncertem rosyjskiego zespołu Back Up, ustanawiając obyczaj codziennego, wieczornego muzykowania na Rynku. W tych *Koncertach w Manufakturze* wzięło udział wiele wokalistek, wokalistów i zespołów, m.in.: Krystyna Prońko, Renata Przemysk, Dorota Miśkiewicz, Dikanda, GOYA, Raz Dwa Trzy, Rezerwat, Cool Kids of Death, Power of Trinity.

Muzycznych wydarzeń było jednak znacznie więcej. Udało się doprowadzić do prawykonania specjalnie przygotowanego dla Festiwalu widowiska muzycznego *Bal w operze* z muzyką Zygmunta Krauzego, według dzieła Juliana Tuwima (reż. Tomasz Konina). Tradycyjnie już, u św. Mateusza grali jazzmani; tym razem ze swoimi grupami wystąpili Tomasz Bielski oraz Krzysztof Ścierański, który zagrał kompozycję *4 Łódź (For Łódź)*, składającą się na późniejszą świetną płytę pod tym samym tytułem. W Śródmiejskim Domu Kultury pokazano widowisko muzyczne: *Czy mnie jeszcze pamiętasz?* (z piosenkami Czesława Niemena). W czasie V Dialogu działała też Scena Miejska w Pasażu Schillera; miłośników różnych gatunków muzyki zapraszały: Muzeum Miasta Łodzi (koncertował Bartosz Bryła), Łódzki Dom Kultury (wystąpili: Sława Przybylska; José Torres), Klub JazzGa (koncert z cyklu On Air), Club Funaberia (m.in. Normalisi, Superpuder).

Słyszący z multimedialności i łączenia czterech kultur Festiwal tym razem także nie zrezygnował z ich prezentacji. I tak: z Jerozolimy przyjechał jeden z najważniejszych izraelskich teatrów – The Khan Theatre, z przedstawieniem *The Town of the Little People* (reż. Ofira Henig). Spektakl stanowił sceniczną refleksję

nad Holokaustem, opartą na opowiadaniach Szolema Alejchema. Teatr Biuro Podróży pokazał na Rynku Starego Miasta plenerowe widowisko – *Kim jest ten człowiek we krwi* (wg *Makbeta* Williama Shakespeare’a, reż. Paweł Szkotak). Nad Piotrkowską zawiśły *Rzeźby balansujące* Jerzego Kędziory. Odbyło się wiele różnych spektakli (dramatycznych, muzycznych, tanecznych), performansów, happeningów, wernisaży wystaw (malarstwa, fotografii), spotkań literackich, paneli dyskusyjnych i projektów edukacyjnych (m.in. Wieża Babel). Pomimo kryzysu organizacyjnego związanego z odejściem Merczyńskiego, ciągnącymi się za Festiwalem długami i topniejącą dotacją, 5. FD4K miał w swoim repertuarze 90 pozycji⁴³. Było to jednak także znakiem nasilającej się skłonności organizatorów do wpisywania w program niemal wszystkich wydarzeń, które odbywały się w mieście i w jakimś stopniu (często niewielkim) korespondowały z ideą Dialogu. Poszerzało się też terytorium Festiwalu, który pojawił się w Piotrkowie Trybunalskim przy okazji koncertu zespołu Myslovitz.

Rok 2006 przyniósł tragiczne wydarzenie w dziejach Festiwalu Dialogu Czterech Kultur. 12 września 2006 roku, dwa dni po zakończeniu piątej edycji Festiwalu, zmarł Witold Knychalski – jego wizjoner i twórca.

Stowarzyszenie „Łódź – Ziemia Przyszłości” zostało rozwiązane w lutym 2007 roku⁴⁴, ale VI Dialog, zorganizowany przez Fundację Festiwalu, odbył się zgodnie z planem: od 31 sierpnia do 9 września 2007 roku. Dyrektorem 6. FD4K nadal był Okuński, dyrektorem artystycznym został natomiast znany reżyser Piotr Trzaskalski (współpracujący z Dialogiem w poprzednim roku). Powołano także dyrektora programowego – Michała Lenarcińskiego, łódzkiego dziennikarza i publicystę, oraz Radę Programową.

VI Festiwal zaproponował znów bardzo rozbudowany program, przede wszystkim – muzyczny. Wyjątkowym wydarzeniem w historii imprezy był recital światowej sławy sopranistki amerykańskiej – Barbary Hendricks. W Filharmonii Łódzkiej artystka zaśpiewała m.in. utwory Roberta Schumanna i Gustava Mahlera, ale także pieśni kabaretowe Arnolda Schönberga i utwory Kurta Weilla. Entuzjastyczna owacja publiczności skłoniła śpiewaczkę do trzykrotnego bisowania. Znacząca była także reprezentacja wybitnych pianistów: Ning An, Edward Auer, Markus Groh.

⁴³ Zob.: *XV edycja Przyszłość bez powrotu V edycja (od 01.09.2006 do 10.09.2006)*, strona Centrum Dialogu im. Marka Edelmana, <https://e-teatr.pl/iv-edycja-e328> (dostęp: 10.05.2017).

⁴⁴ Michał Lenarciński, *O festiwal możemy być spokojni*, „Dziennik Łódzki” (8 stycznia 2007), <https://e-teatr.pl/Lodz-bedzie-festiwal-dialogu-czterech-kultur-a34113> (dostęp: 9.10.2016).

6. FD4K gościł też Tommy'ego Emmanuela (Australia), uznawanego za jednego z najlepszych współczesnych gitarzystów akustycznych, prekursora i mistrza techniki fingerstyle, który nieoficjalnie, dwoma koncertami, zainauguował w Filharmonii VI Dialog. Także polscy muzycy wyróżniali się poziomem i wirtuozerią swojego wykonawstwa. Zagrali kameraliści z Kwartetu Śląskiego, można też było wysłuchać laureatki XIII Międzynarodowego Konkursu Skrzypcowego im. Henryka Wieniawskiego – Agaty Szymczewskiej.

Efektowne były występy artystów reprezentujących inne gatunki muzyki. W kościele św. Mateusza koncert poświęcony pamięci Witolda Knychalskiego – miłośnika jazzu – dała świetna polska wokalistka Aga Zaryan. Publiczność entuzjastycznie przyjęła także występ norweskiego trębacza, jednego z twórców nu jazzu, Nilsa Pettera Molværa. Zagrali też m.in.: Leszek Możdżer, Mazzoll Tow oraz free jazzowy kwartet Mikołaja Trzaski. W klubie JazzGa odbywały się wieczory z cykli: Jazzga Off, On Air. Podobnie jak w ubiegłorocznej edycji, koncerty rockowe i popowe prezentowano na (znacznie powiększonej) scenie plenerowej w Manufakturze, gdzie przed kilkutysięczną widownią wystąpił m.in. zespół Alphaville czy też orkiestra Fanfara Ciocarlia, wykonująca tradycyjną muzykę bałkańską.

W Manufakturze można było także uczestniczyć w widowiskach teatralnych. Wystąpił tu m.in. Polski Teatr Tańca – Balet Poznański ze swoim ekstatycznym spektaklem *Walk@ karnawalu z postem* w reżyserii i choreografii Ewy Wycichowskiej, a Teatr Wielki pokazał plenerową inscenizację opery komicznej Stanisława Moniuszki *Hrabina*. W nurcie teatralnym Festiwalu zaprezentowano wiele innych spektakli, w tym przedstawienie *The Father* (wg *Ojca* Augusta Strindberga, w reż. Yossi Polaka) jednego z najważniejszych izraelskich teatrów – The Cameri Theatre of Tel Aviv. Nie zabrakło zespołów polskich: Stowarzyszenie Teatralne CHOREA przedstawiło *Śpiewy Eurypidesa*; Teatr im. J. Szaniawskiego z Wałbrzycha – *Iwonę, księżniczkę Burgunda* Witolda Gombrowicza, a łódzkie sceny przygotowały na Festiwal premierowe widowiska: m.in. *Zabawy...*, wg *Zabaw na podwórku* izraelskiej pisarki Edny Mazyi, w reżyserii Tomasza Gawrona (Teatr Nowy, 2 września 2007) i prapremierę *Brzydala* Mariusa von Mayenburga, w reżyserii Grzegorza Wiśniewskiego (Teatr Jaracza, 8 września 2007).

Spśród wydarzeń filmowych na wyróżnienie zasługuje przegląd twórczości Zbigniewa Rybczyńskiego. Odbyły się także projekty ujęte w cykle zatytułowane: *Żydowskie losy*, *żydowska tożsamość* i *Kino współczesne*. Natomiast w dziedzinie sztuk plastycznych, wśród wielu wernisaży wyróżniały się: wystawa *Sztuka buntu*, czyli malarstwo drugiej awangardy rosyjskiej (underground z lat 1950–1980), ze zbiorów Kendy i Jacoba Bar-Gera oraz wystawa fotografii Evy Rubinstein. We wszystkich nurtach VI Dialogu przeprowadzono spotkania dyskusyjne, konferencje, organizowano kabarety, wycieczki, parady uliczne – liczba wydarzeń

osiągnęła ekstremalny poziom ponad 150⁴⁵. A całość zakończyła gwiazda izraelskich estrad David D'Or, któremu towarzyszył „balet ognia”...

Szósta edycja Festiwalu przyniosła także rozważania w prasie, podsumowujące charakter i sposób organizacji wydarzenia. Nie były to jednak refleksje krzepiące. Dziennikarze podkreślali to, co było codziennym doświadczeniem publiczności: nadmiar imprez, których pojawienia się w programie Dialogu często nie dawało się uzasadnić. Wspaniała idea FD4K zaczynała się zatracać w gąszczu eventów. Rozrastała się przestrzeń Festiwalu, ogarniając miasta w województwie. Imprezy pod szyldem FD4K odbywały się m.in. w Koluśkach, Rawie Mazowieckiej, Uniejowie, Pabianicach czy Łowiczu. Recenzenci zwracali uwagę na absurdalne rozdzielenie repertuaru Festiwalu i jego chaotyczny układ, na włączanie do niego mnóstwa aktualnych miejskich wydarzeń, niezależnie od ich rzeczywistego przystawania do idei Dialogu; na nieuzasadnione poszerzanie zespołu kierowniczego, niewłaściwą dystrybucję biletów, błędy w organizacji wydarzenia i w jego medialnej oprawie, a przede wszystkim – na niepokojące przekształcanie FD4K w imprezę o charakterze ludycznej zabawy. Jak przestrzegali Krzysztof Kowalewicz i Jakub Wiewiórski: „To początek przeradzania się festiwalu z aspiracjami w zwyczajny festyn”⁴⁶. Problemem był poziom artystyczny wielu wydarzeń, często włączanych do programu z racji serwitutów wobec lokalnych instytucji i władz.

Zmieniała się też struktura organizacyjna FD4K. Pod koniec roku 2007, dzięki działaniom żony Witolda Knychalskiego – Barbary, powołano do istnienia nową instytucję: Miasto Dialogu, która miała być odpowiedzialna za organizację nowych edycji. Powstanie tej jednostki było wynikiem umowy między Urzędem Miasta Łodzi a Fundacją Festiwalu Dialogu Czterech Kultur – posiadającej prawa autorskie do wydarzenia. Formalnie Miasto Dialogu zaczęło działać dopiero 1 lutego 2008 roku. Niestety, już wcześniej pojawiły się – i z biegiem czasu narastały – konflikty między Fundacją a dyrektorem Okuńskim, związanym z Towarzystwem na Rzecz Dialogu Kultur „Łódź – Ziemia Przyszłości”, które organizowało Festiwal w czasie jego pierwszych edycji, do czasu popadnięcia w tak wielkie zadłużenie, że nie mogło dłużej wykonywać swojej statutowej działalności. Organizację wydarzenia przejęła wówczas Fundacja Festiwalu.

⁴⁵ Zob.: strona Centrum Dialogu im. Marka Edelmana, *XV edycja Przyszłość bez powrotu VI edycja (od 31.08.2007 do 09.09.2007)*, <https://e-teatr.pl/vi-edycja-e838> (dostęp: 15.05.2017).

⁴⁶ Krzysztof Kowalewicz, Jakub Wiewiórski, *Festiwal błędów i bylejakości*, „Gazeta Wyborcza – Łódź” (8 września 2007), archiwizowane na stronie Encyklopedii teatru polskiego, <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/43807/festiwal-bledow-i-bylejakosci> (dostęp: 20.11.2016).

Okuński uważał za niepotrzebne tworzenie kolejnej instytucji, mającej sterować Dialogiem. Nieporozumienia miały szerszy zakres i w kolejnych miesiącach się pogłębiały⁴⁷. Ciągące się od pierwszej edycji zobowiązania finansowe – choć sukcesywnie spłacane – nadal wymagały też pokrycia.

Mimo spektakularnych występów wybitnych artystów i sukcesów frekwencyjnych stało się jasne, że sytuacja Festiwalu wymaga uporządkowania warstwy artystycznej i przepracowania modelu organizacyjnego. 1 lutego 2008 roku rozpoczęło działalność Miasto Dialogu, które przygotowało siódmą (i ósmą) edycję Festiwalu. Prezesem instytucji została Barbara Knychalska; dyrektorem Miasta Dialogu oraz Festiwalu – Katarzyna Knychalska (córka założyciela FD4K). Natomiast na stanowiska dyrektorów artystycznych powołano Grzegorza Niziołka i Agatę Siwiak – wybitne osobowości polskiej kultury⁴⁸. Proponowane przez nich wydarzenia zostały (provokacyjnie) sprofilowane tematycznie zgodnie z brzmieniem fraz znanego wierszyka Władysława Bełzy: *Kto ty jesteś? – Ojcowie* (2008 r.); *Gdzie ty mieszkasz? – Terytorium* (2009 r.) i skupione wokół zagadnień dotyczących pamięci, tożsamości i sposobów ich dzisiejszego przepracowania. Pozwalało to także przypomnieć odbiorcom Dialogu rodowód Łodzi i przemiany, jakim podlegała.

VII Dialog odbywał się w dniach 5–12 września 2008 i obejmował 50 różnych wydarzeń, ujętych i rozwijanych w ramach spójnych bloków i cykli⁴⁹. Część z tych propozycji stanowiły własne produkcje festiwalowe, choć nie było to jeszcze normalną praktyką. Wszystkie prezentowane były w różnych przestrzeniach Łodzi, także w tych dotąd niewykorzystywanych, jak np.: podwórko przy ulicy Wschodniej, dawna elektrownia Scheiblera, kamienica przy Piotrkowskiej czy

⁴⁷ Jędrzej Słodkowski, Jakub Wiewiórski, *Festiwal Dialogu Czterech Kultur. Polityka bez kultury*, „Gazeta Wyborcza – Łódź” (18 maja 2010), http://lodz.wyborcza.pl/lodz/1,35136,7896488,Festiwal_Dialogu_Czterech_Kultur__Polityka_bez_kultury.html (dostęp: 10.09.2016); Michał Lenarciński, *Towarzystwo na rzecz Dialogu Kultur do likwidacji*, „Dziennik Łódzki” (10 lutego 2007), archiwizowane na stronie Encyklopedii teatru polskiego, <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/35037/lodz-towarzystwo-na-rzecz-dialogu-kultur-do-likwidacji> (dostęp: 10.09.2016); Krzysztof Kowalewicz, *Wielkie zmiany 4 kultur*, „Gazeta Wyborcza – Łódź” (7 stycznia 2008), archiwizowane na stronie Encyklopedii teatru polskiego, <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/49521/lodz-zmiany-w-dialogu-czterech-kultur> (dostęp: 20.10.16); Łukasz Biskupski, Tomasz Majewski, *Festiwal Dialogu...*

⁴⁸ Zob.: [informacja własna], *Łódź. Powstało Miasto Dialogu*, <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/51283/lodz-powstalo-miasto-dialogu> (dostęp: 13.09.2016).

⁴⁹ Zob.: strona Centrum Dialogu im. Marka Edelmana, *XV edycja Przyszłość bez powrotu VII edycja (od 05.09.2008 do 12.09.2008)*, <https://e-teatr.pl/przyszlosc-bez-powrotu-e3845> (dostęp: 10.10.2016).

neorenesansowy pałac dawnego Towarzystwa Kredytowego Miejskiego, który był wówczas nieomal ruiną⁵⁰.

Hasłem przewodnim VII Festiwalu byli „Ojcowie”, co miało problematyzować zagadnienie kształtowania tożsamości, sens (nie)obecności ojców w życiu kolejnych pokoleń, powracanie i wypieranie pamięci o przeszłości. Jak pisali organizatorzy: artyści, podejmując motyw ojca, „[...] przyglądają się mu na przecięciu tego, co osobiste i zbiorowe, prywatne i publiczne. [...] Pytają o to, jak idea ojca kształtuje naszą tożsamość narodową, kulturową i religijną, a co za tym idzie, jak wpływa na nasze poczucie przynależności, osierocenia bądź wykluczenia”. Tak sformułowane zagadnienie miało nawiązywać i do dziejów Łodzi, i do jej terażniejszości. Łódź postrzegana była w kategoriach „miasta osieroczonego, znajdującego się w momencie kulturowej transformacji”⁵¹. Inaugurujący oficjalnie VII Dialog wykład honorowego gościa – austriackiego pisarza, publicysty i tłumacza Martina Pollacka, zatytułowany *Nieznany – mój ojciec*, otworzył wiodący temat Festiwalu.

Motyw „ojców” najsilniej został podjęty i przepracowany w propozycjach teatralnych 7. FD4K. Kilka z nich miało wyjątkową rangę i znaczenie. Jednym z najciekawszych wydarzeń VII Dialogu był z pewnością słynny spektakl *Die Hamletmaschine* [HamletMaszyna] Heinera Müllera (Deutsches Theater Berlin) w inscenizacji pochodzącego z Bułgarii niemieckiego reżysera i aktora – Dimitra Gotscheffa, który grał także postać Hamleta. Polską premierę wzbogaciły projekcja filmu *Die Zeit ist aus den Fugen* [Ten czas jest kością wyłamaną w stawie, reż. Christopher Rüter] rejestrującego powstawanie przedstawienia przygotowanego przez samego Müllera w Deutsches Theater w Berlinie Wschodnim, w rewolucyjnym okresie: 29 sierpnia 1989 – 24 marca 1990 roku, a także sesja naukowa poświęcona twórczości wybitnego dramaturga. Temat „Ojcowie” podjął również teatr Schauspielhaus Zürich, w zbliżonym do konwencji verbatimu spektaklu *Väter* [Ojcowie], zainscenizowanym przez „kultowego” łotewskiego reżysera – Alvisa Hermanisa. Przedstawienie stanowiło efekt pracy artysty z trójką wykonawców: Łotyszem i Niemcem (aktorzy) oraz łotewskim Rosjaninem (malarz i fotografik, teatralny naturzszczyk), którzy opowiadają na scenie autentyczne historie o swoich ojcach. Choć w rzeczywistości – jak pisała Anna R. Burzyńska – „[...] to nie

⁵⁰ Pałac, zbudowany według projektu słynnego łódzkiego architekta Hilarego Majewskiego na przełomie lat 70. i 80. XIX wieku został wspaniale odremontowany trzy lata później – w roku 2011. Warto przypomnieć, że na jego frontonie widnieje napis znaczący dla losów Łodzi – *Virbus Unitis* [wspólnymi siłami].

⁵¹ Cyt. za: Festiwal Dialogu Czterech Kultur, <http://www.4kultury.pl>, archiwizowane na stronie www.e-teatr.pl, za: <https://culture.pl/pl/wydarzenie/festiwal-dialogu-czterech-kultur-2008> (dostęp: 16.08.2010).

synowie-aktorzy opowiadają o swoich ojcach, ale to ojcowie mówią poprzez nich⁵². A Łukasz Drewniak konstatował: „Narratorzy Hermanisa ośmieszają swych ojców i uwznioślają w tej samej chwili. [...] powstaje przedziwna mieszanka faktu i iluzji. Lekka, żartobliwa tonacja spektaklu skrywa melancholię przemijania, piekło sztafety pokoleń”⁵³. Trzeci spektakl, zrealizowany w teatralnym nurcie interpretacji wiodącego tematu 7. FD4K, był produkcją własną Festiwalu i został zamówiony u Michała Borczucha. Przedstawienie pt.: *Wieczór sierot*, choć oparte na książkach Janusza Korczaka o królu Maciusiu, stanowiło jednak „[...] gorzko-ironiczną alternatywę dla upraszczającej martyrologicznej lektury pism Korczaka”⁵⁴. Spektakl zrealizowano we wnętrzach zrujnowanego pałacu Towarzystwa Kredytowego, gdzie: „Wśród łuszczących się ścian, pod blednącymi plafonami [Borczuch – S.Sz.] zwołał konferencję dzieci [...] planujących rewolucję przeciw dorosłym”⁵⁵. Zarówno Hermanis, jak i Borczuch: „[...] pokazali świat, w którym powrót taty (tego męskiego, twardego, wiecznie nieobecnego wzorca, jaki znamy z opowieści i fotografii rodzinnych) jest już niemożliwy, a którego brak leży u podstaw erozji kultury”⁵⁶. Swoistym dopełnieniem premiery była debata przygotowana przez „Krytykę Polityczną” – *Korczak: polityka dzieciństwa* oraz spacer uczestników Festiwalu szlakiem sierocińców Litzmannstadt Ghetto. Zaproszona na 7. FD4K izraelska grupa młodych performerów – Public Movement – także podejmowała tematykę tożsamości, wpisując ją jednak w swoim widowisku *Also Thus!* „[...] w koncepcję Łodzi jako fascynującego w rozkwicie i upadku miasta-teatru, organizując w różnych jego miejscach niespodziewane i kontrowersyjne akcje z pogranicza teatru i happeningu”⁵⁷.

Drugim teatralnym cyklem odwołującym się do wiodącego tematu VII Dialogu była retrospektywa twórczości Tadeusza Kantora. Nagrania przedstawień zostały skonfrontowane z prezentacjami obiektów-rekwizytów z najważniejszych spektakli artysty, a także z projekcjami filmów dokumentalnych, rejestrujących m.in. jego wypowiedzi. Blokowi wydarzeń towarzyszyły wykłady badaczy,

⁵² Anna R. Burzyńska, *Dziwna forma nieśmiertelności*, „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 38, <https://e-teatr.pl/dziwna-forma-niesmiertelnosci-a58443> (dostęp: 13.09.2016).

⁵³ Łukasz Drewniak, „Ojcowie” *Hermanisa: apoteoza przez ośmieszenie*, Dziennik online: <https://e-teatr.pl/ojcowie-hermanisa-apoteoza-przez-osmieszenie-a58212> (dostęp: 10.09.2016).

⁵⁴ Anna R. Burzyńska, *Dziwna forma...*

⁵⁵ Joanna Derkaczew, *Widmo ojca krąży nad Łodzią*, „Gazeta Wyborcza” (11 września 2008), <https://e-teatr.pl/widmo-ojca-krazy-nad-Lodzia-a58198> (dostęp: 8.08.2021).

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Anna R. Burzyńska, *Dziwna forma...*

podejmujących refleksję nad dziełami Kantora (np. wykład Małgorzaty Dziewulskiej *Synowie, Ojcowie, Umarli w teatrze Tadeusza Kantora*).

W repertuarze szóstej edycji nie zabrakło także sztuki filmowej. Organizatorzy zaproponowali przeglądy filmów: Aleksieja Germana (autora m.in. obrazu *Mój przyjaciel Iwan Łapszyn*, uznawanego za jeden z najlepszych filmów radzieckich) oraz wybitnej radzieckiej i ukraińskiej reżyserki – Kiry Muratowej. Artystka ta przyjechała do Łodzi.

Niezwykle atrakcyjna była oferta muzyczna 7. FD4K, przede wszystkim za sprawą występującej w Łodzi, w dniach 6–10 września, rewelacyjnej chicagowskiej Rob Mazurek – Exploding Star Orchestra. Jak pisała Monika Wasilewska:

Big-band kornecisty Roba Mazurka, jedna z najwspanialszych dużych grup okołojazzowych na świecie, zagrał w Wytwórni, świadcząc o odnowie Festiwalu Dialogu Czterech Kultur. Grupie wybornych muzyków młodego i średniego pokolenia z Chicago, wzbogaconych o instrumentalistów znanych z wrocławskiego Robotobiboka, towarzyszyła legenda saksofonu z Wietrznego Miasta – dziarski 79-latek Fred Anderson⁵⁸.

Jędrzej Słodkowski uzupełniał relację z muzycznej oferty Festiwalu następująco: „Wspaniale wypadły też koncerty Kwartludium z Sebastianem Meissnerem w Scheiblerowskiej elektrowni i Hadag Nahash w podwórku przy Wschodniej 50”⁵⁹. Aby nie zatracić całkiem nastroju karnawału, w Manufakturze grały także zespoły uprawiające muzykę etniczną czy rockową i hip-hopową, np. Kapela Ze Wsi Warszawa i moldawska grupa Zdob și Zdub.

Podobnie jak w obszarze teatru, również w dziedzinie sztuk wizualnych pojawiły się projekty przygotowane specjalnie dla Festiwalu. Dzięki zaproszeniu do współpracy piętnaściorga twórców, powstała zbiorowa wystawa *C.D.N.*, prezentująca premierowe prace, m.in.: Piotra Bosackiego, Konrada Kuzyszyna, Józefa Robakowskiego, Ryszarda Waśki czy Grupy Sędzieja Główny. Drugą festiwalową ekspozycją sztuki współczesnej, w której polscy artyści i artystki zmagali się z tematem ojcostwa i jego wzorcami kulturowymi, był wernisaż *Master & Monster*. Wystawy zorganizowano w opuszczonej, dawnej willi Ludwika Geyera – ojca łódzkiego przemysłu; we wrześniu 1939 roku został tu

⁵⁸ Monika Wasilewska, wypowiedź w: Jakub Wiewiórski, *Łódzkie sukcesy w kulturze 2008*, „Gazeta Wyborcza – Łódź” (31 grudnia 2008), <https://e-teatr.pl/Lodzkie-sukcesy-w-kulturze-2008-a63403> (dostęp: 8.08.2021).

⁵⁹ Jędrzej Słodkowski, *Dialog kultur się ożywia*, „Gazeta Wyborcza – Łódź” (15 września 2008), <https://e-teatr.pl/dialog-kultur-sie-ozywia-a58329> (dostęp: 13.09.2016).

zastrzelony przez Gestapo jego wnuk, łódzki przemysłowiec i społecznik – Robert Geyer. Specjalnym gościem 7. FD4K była rezydująca w Łodzi przez kilka tygodni Joanna Rajkowska, co zaowocowało stworzeniem projektu dotyczącego Rewolucji roku 1905. Artystka wykorzystwała do jego powstania znajdujące się w zbiorach Muzeum Tradycji Niepodległościowych w Łodzi archiwalne fotografie z lat 1905–1908.

Zaplanowanie i przeprowadzenie VII Festiwalu zdecydowanie odbiegało od sześciu wcześniejszych jego edycji, zarówno pod względem programowym, jak i organizacyjnym. Festiwal zyskał konkretną myśl przewodnią, stawał się rzeczywistym dialogiem – za pośrednictwem sztuki – na temat trudnych, wypieranych ze świadomości tematów, także tych dotyczących Łodzi. Nie zaniehbując promocji rodzimych artystów, Dialog przesunął jednak uwagę ku starannie wyselekcjonowanym wydarzeniom o skali ogólnoeuropejskiej i z tej perspektywy proponował refleksję nad tym, co lokalne. Europejska była też oprawa i styl nowego Festiwalu. Jak pisała Anna R. Burzyńska:

Tegoroczna edycja to ogromny, kompleksowy projekt, przemyślany bardzo starannie – od arcybogatego programu artystycznego i edukacyjnego, poprzez potężny katalog, w którym przewodnie kwestie Festiwalu analizują m.in. Maria Janion, Herta Müller, Krzysztof Pomian i Adam Lipszyc, aż po spójną koncepcję plastyczną plakatów, koszulek, gadżetów festiwalowych oraz pomysłowe wykorzystanie niesamowitej łódzkiej architektury⁶⁰.

Dzięki nowej formule wydarzenia i doświadczeniu animatorskiemu jego dyrektorów artystycznych udało się porzucić „nostalgiczno-folkowy” [określenie Joanny Derkaczew] charakter poprzednich edycji, uniknąć drażniących „dziesiątek imprez dla wszystkich i dla nikogo” i „pustych miejsc dla VIP-ów”⁶¹. Choć trzeba też zaznaczyć, że entuzjazm wobec rewolucyjnej nowej odsłony FD4K nie był powszechny. Na łamach lokalnej prasy sukcesywnie pojawiała się krytyka – jak twierdzono – zanadto elitarnego, hermetycznego i „nizowego” charakteru wydarzenia, zarzucano Festiwalowi, iż: „Bał dla ludzi zmienił się w akademię dla wybrańców”⁶².

Jednak animatorzy Dialogu, niezrażeni podobnymi opiniami, zaplanowali ósmą edycję Festiwalu jako kontynuację prowadzonej za pomocą sztuki, pogłębianej, krytycznej refleksji nad zagadnieniem kształtowania się i odzyskiwania

⁶⁰ Anna R. Burzyńska, *Dziwna forma...*

⁶¹ Jędrzej Słodkowski, *Dialog kultur...*

⁶² Dariusz Pawłowski, *Niska sztuka wysoka*, Polska „Dziennik Łódzki” (16 września 2008), <https://e-teatr.pl/niska-sztuka-wysoka-a58342> (dostęp: 16.10.2016).

tożsamości. Podobnie jak w poprzednim roku, 8. FD4K został potraktowany jako projekt badawczy. Tym razem jego hasłem przewodnim był kolejny wątek wyjęty z wierszyka Bełzy: *Gdzie ty mieszkasz? – Terytorium*. Wiele festiwalowych wydarzeń nawiązywało do historii i przestrzeni Łodzi. Agata Siwiak podkreślała: „[...] rozwój Łodzi dokonał się w niecałe 200 lat. Wydało się nam naturalne, żeby to pokazać. [...] Festiwalowe działania nazwaliśmy akupunkturą miejską: nakłuwaniem osamotnionych, pustych miejsc. Kapitałem Łodzi są jej przestrzenie [...]”⁶³.

Wydobywanie i odzyskiwanie łódzkich przestrzeni: terytorialnych, mentalnych, wyobraźniowych było ważnym zadaniem VIII edycji Festiwalu. W historii Łodzi wyróżnione zostały trzy strefy przestrzenne: „wojenna” – dotycząca historii i pamięci, „wolna” – odwołująca się do kontekstów rewolucji i wyzwolenia oraz „ziemia obiecana” – odnosząca się do nadziei i przyszłości⁶⁴. W tym kontekście jednym z najważniejszych wydarzeń (nie tylko tej edycji Festiwalu) stał się, inaugurujący 8. FD4K, całonocny wernisaż wystawy przygotowanej przez Adama Budaka (kuratora sztuki współczesnej w Kunsthauus Graz am Landesmuseum Joanneum w Grazu) pt.: *Anabasis. Rytuały powrotu do domu*. Multimedialna wystawa prezentowana w willi Ludwika Grohmana (jednym z „osamotnionych”, niedostępnych łódzkich miejsc) gromadziła instalacje (przestrzenne i dźwiękowe), obiekty, rzeźby, malarstwo, fotografię i sztukę wideo. Ekspozycja stanowiła kolejną własną produkcję festiwalową – została przygotowana specjalnie na Dialog przez dwadzieścioro siedmioro wybitnych artystek i artystów z całego świata. Obejmowała dzieła m.in.: Heleny Almeidy, Mieke Bal, Yael Bartany, Elizabeth Diller, Marine Hugonnier, Sharon Lockhart, Ernesto Neto, berlińskiego duetu Elmgreen & Dragset. Dzieła te odnosiły się do emocji, jakie wywołuje w nas myśl o domu – terytorium najbliższym. Osobną część wystawy stanowiła prezentacja *Instant Light* Andrieja Tarkowskiego, czyli unikatowy zbiór 80 polaroidów słynnego twórcy sztuki filmowej, który pokazano w willi brata Ludwika – Henryka (gdzie mieści się wyjątkowe w Łodzi miejsce – Muzeum Książki Artystycznej, założone przez Janusza i Jadwigę Tryznów). Wystawie towarzyszyły także spotkania z twórcami, performanse i projekcja *Zwierciadła* Tarkowskiego. Projekt ten wyjątkowo mocno wpisywał się w najważniejszą ideę Festiwalu. Organizatorzy pisali:

⁶³ Cyt. za: Monika Wasilewska, Katarzyna Rakowska, *W strefie wojennej i w wolnej strefie*, „Gazeta Wyborcza – Łódź” (24 sierpnia 2009), <https://e-teatr.pl/Lodz-lupa-i-klatana-festiwalu-dialogu-czterech-kultur-a76539> (dostęp: 10.08.2016).

⁶⁴ Zob.: Marta Olejniczak, *Festiwal Dialogu Czterech Kultur. Odsłona Pierwsza*, portal: Nowa Siła Krytyczna (8 września 2009), <https://e-teatr.pl/festiwal-dialogu-czterech-kultur-odslona-pierwsza-a77003> (dostęp: 10.10.2016).

Tytuł wystawy [...] przywołuje jako metaforę wędrówki mitycznych bohaterów. Cel, do którego zmierzali i sam akt powrotu znajdują się w centrum zainteresowania zaproszonych do projektu artystów. [...] wystawa podejmuje problem ontologii i przeznaczenia miejsca, w którego kontekście artyści mierzą się z uniwersalnym pytaniem o zakorzenienie, powrót i kształtowanie tożsamości. Naświetleniu ulegają napięcia między przestrzenią prywatną a publiczną, tym, co wewnętrzne i zewnętrzne, architekturą i miastem, przynależnością (*belonging*) a tęsknotą (*longing*). Łódź, gdzie społeczeństwo uległo nagłej transformacji, to w kontekście polskim miasto nieustannego przychodzenia i odchodzenia. Jego okaleczona historia daje świadectwo przesunięć, jakie zachodzą zarówno w przestrzeniach miejsca, jak i sposobach jego doświadczania. Wieloznaczność i nieoczywistość pojęć, takich jak dom czy powrót, otwiera pole do przyjrzenia się mechanizmom pamięci, rekonstrukcji, zadomowienia, wreszcie próbie identyfikacji miejsca⁶⁵.

Natomiast zdaniem krytyków wystawę *Anabasis*:

[...] można określić jako „terapię przestrzeni miejskiej” i dokonywaną środkami sztuki rewitalizację tkanki społecznej. [...] Kontynuacji strategii terapii przestrzeni miejskiej można się dopatrzeć w sytuowaniu najważniejszych wydarzeń festiwalu w przestrzeniach zdegradowanych. Była to propozycja zamiany uczucia wstydu towarzyszącego mieszkańcom na formę akceptacji i spojrzenia odkrywającego niezauważane dotąd możliwości miejsc. W wielu działaniach artystycznych czytelna była intencja uczynienia z „niechcianych miejsc” *loci communes*, przywracanych miastu wraz z pamięcią, której były one nośnikiem⁶⁶.

Tak pomyślany koncept miejsca i sproblematyzowanie zagadnienia (zdegradowanej) przestrzeni miejskiej – w kontekście Łodzi – znalazł swoje odzwierciedlenie także w innych wydarzeniach kreowanych przez 8. FD4K. Jednym z nich był projekt-spektakl pt. *PK Kai Kołodziejczyk – tancerki, performerki i choreografki* – zrealizowany na terenach nieczynnej wówczas, a jeszcze niezrewitalizowanej, elektrociepłowni EC1. Dwuczęściowe widowisko stanowiło połączenie tańca, performansu i parkouru. W jego części pierwszej publiczność podążała za trasami (zaproszonymi do projektu aktywistami Stowarzyszenia Parkour Łódź)

⁶⁵ Za: Marcin Grabowiecki, *Wystawa „Anabasis. Rytuały powrotu do domu” w Łodzi*, <https://www.fotopolis.pl/newsy-sprzetowe/wydarzenia/8546-wystawa-anabasis-rytuały-powrotu-do-domu-w-łodzi> (dostęp: 15.08.2016). Zob. też: *Wydarzenia. „Anabasis. Rytuały powrotu do domu”*, wortal: <http://designteka.pl/anabasis-rytuały-powrotu-do-domu.html> (dostęp: 15.08.2016).

⁶⁶ Łukasz Biskupski, Tomasz Majewski, *Festiwal Dialogu...*, s. 49–50.

po terenie opuszczonej elektrociepłowni, natomiast w części drugiej – oglądała występ duetu choreograficzno-muzycznego: Kaya Kołodziejczyk i kompozytor Daniel Radtke.

Jako koprodukcja berlińskiego teatru Hebbel am Ufer, wrocławskiego Teatru Polskiego oraz 8. FD4K powstał spektakl *Ziemia obiecana* wg Władysława St. Reymonta, w reżyserii Jana Klaty, które to przedstawienie – jak można by sądzić – współtworzyło strefę „ziemi obiecanej”. Jeśli dałoby się jednak utrzymać tę kategorię wobec przedstawienia Klaty, to tylko traktując ją bardzo umownie. Sam reżyser deklarował, iż „[...] Łódź, wiele kultur, XIX wiek, narodziny słowiańskiego Nowego Jorku – jest poza orbitą naszych zainteresowań”; natomiast to, co go interesuje, to – widoczna także u Reymontowskich bohaterów – „mentalność gracza: kogoś, kto za każdym razem gra o maksymalną stawkę” oraz „natura samej gry”⁶⁷. Przedstawienie, mimo że oblegane przez publiczność („200-osobowy tłum walczący między halami Unionteksu o trzy ostatnie wejściówki na »Ziemie obiecana«”⁶⁸), ani jej, ani krytyki nie zachwyciło: „[...] nie udało się reżyserowi przeniknąć psychiki giełdowego gracza i obnażyć mechanizmów współczesnego kapitalizmu. Zrobił to już Reymont. Kłata wniósł niewiele więcej”⁶⁹; „W jego przedstawieniu nie ma ani Łodzi, ani historii, ani nawet wiwisekcji kapitalizmu”⁷⁰.

Niezwykłym festiwalowym pomysłem był natomiast performans muzyczny, „projekt operowy” rozpisany na siedem dni pt.: *Barkarola. Opera przejścia na alt, interpasywne fortepiany i miasto, które brzmi austriackiego kompozytora i twórcy instalacji Georga Nussbaumera*. Artysta ustawił w różnych miejscach Łodzi („w miejscach ekspozycji i miejscach porzucenia”), „nasłuchujące otoczenie” fortepiany, które rejestrowały odgłosy miasta, przesyłane następnie do Sali Kameralnej Filharmonii Łódzkiej (stanowiącej salę odsłuchową)⁷¹. Powstał w ten

⁶⁷ Wypowiedź za: Jan Kłata, Anna R. Burzyńska, *Kapitalistyczne imperium namietności*, [wywiad z Janem Kłatą], „Tygodnik Powszechny” (17 września 2009), <https://e-teatr.pl/kapitalistyczne-imperium-namietnosc-a77522> (dostęp: 11.09.2016).

⁶⁸ Jędrzej Słodkowski, Jakub Wiewiórski, *Festiwal Dialogu Czterech Kultur. Polityka bez kultury*, „Gazeta Wyborcza – Łódź” (18 maja 2010), http://lodz.wyborcza.pl/lodz/1,35136,7896488,Festiwal_Dialogu_Czterech_Kultur_Polityka_bez_kultury.html (dostęp: 15.07.2016).

⁶⁹ Monika Wasilewska, *Jana Klaty „Ziemia pożądana”*, „Gazeta Wyborcza – Łódź” (12 września 2009), <https://e-teatr.pl/jana-klaty-ziemia-pozadana-a77225> (dostęp: 10.10.2016).

⁷⁰ Łukasz Drewniak, *Żądza pieniądza*, „Przekrój” 2009, nr 37, <https://e-teatr.pl/Zadza-pieniadza-a77556> (dostęp: 10.10.2016).

⁷¹ Projekt operowy Georga Nussbaumera, Filharmonia Łódzka im. Artura Rubinsteina, <https://filharmonia.lodz.pl/pl/wydarzenia/projekt-operowy-georga-nussbaumera> (dostęp: 20.10.2016).

sposób muzyczny portret Łodzi, zwieńczony pieśniami wykonanymi przez Christinę Ascher (kontralt). Nieoczekiwanym zdarzeniem projektu okazało się zniknięcie czterech, spośród sześciu, ustawionych w mieście fortepianów, które zostały skradzione... Wprawdzie kompozytor potraktował taki obrót spraw jako ciekawą dalszą część projektu, ale dla interpretacji zagadnienia łódzkich terytoriów i miejsc zdegradowanych kradzież ta nabierała gorzkich znaczeń.

Organizacja VIII Dialogu zbiegła się z obchodami 65. rocznicy likwidacji Litzmannstadt Ghetto i 70-leciem wybuchu II wojny światowej, stąd jeden z ważnych nurtów programu – w ramach jego przestrzennej „strefy wojennej” – poświęcono wojennej historii miast. Wstrząsającym wydarzeniem artystycznym był pokazany w tym nurcie spektakl monachijskiego Kammerspiele *Rechnitz* (*Der Würgeengel*) [Rechnitz (Anioł Zagłady)]. Tekst napisała w 2008 roku noblistka Elfriede Jelinek – dla wybitnego reżysera Jossiego Wielera. Dramat oparty został na motywach autentycznego zdarzenia: zastrzelenia w nocy z 24 na 25 marca 1945 roku, podczas obchodów tzw. Gefolgschaftsfest (święta drużyny) na zamku w Rechnitz w austriackim Burgenlandzie, około dwustu węgierskich Żydów. Mordu na więźniach – niezdolnych do pracy robotnikach przymusowych – dokonano w czasie przyjęcia zorganizowanego dla nazistowskiej socjety i lokalnych zwolenników ich ideologii. Sprawcy przemilczanej zbrodni nie zostali nigdy ujęci ani osądzeni, ciała ofiar nie odnaleziono, świadkowie zniknęli. Aktorzy Münchner Kammerspiele, jak pisała Monika Wasilewska:

[...] przez dwie godziny bombardują widzów tekstem, a jednak z sadystyczną satysfakcją nie opowiadają tej historii, po którą wszyscy przyszli. Spektakl jest właśnie o tym, jak bardzo tej zbrodni nie można opowiedzieć. [...] Bo jego tematem nie jest zbrodnia, tylko mówienie o niej – jej zaga dywanie. Jelinek, a za nią WIELER, pokazują mówienie, które jest milczeniem, mówienie, które niczego nie wyjaśnia. Pokazują, w jaki sposób historia staje się narracją⁷².

Publiczności 8. FD4K spektakl nie mógł nie przypomnieć zbrodni w Jedwabnem, która wyznacza polskie przemilczane „terytoria” pamięci. Także wystawa fotografii Piotra Piluka: *Pamięć o Holokauście w przestrzeniach miejskich. Berlin–Łódź–Warszawa–Lwów* uwidaczniała: „[...] paradoks pokazania niewyobrażalnego. Zobrazowania pustki”⁷³. Kontekstem dla spektaklu i wy-

⁷² Monika Wasilewska, *Niemcy pępkiem świata*, „Gazeta Wyborcza – Łódź” (14 września 2009), <https://e-teatr.pl/niemcy-pepkciem-swiata-a77253> (dostęp: 20.10.2016).

⁷³ Jakub Papuczys, *Festiwal Dialog Czterech Kultur. Odsłona trzecia*, „Nowa Siła Krytyczna” (10 września 2009), <https://e-teatr.pl/festiwal-dialog-czterech-kultur-odslona-trzecia-a77138> (dostęp: 20.09.2016).

stawy stał się projekt: *Zobaczyć Gorgonę. Holokaust, nazizm a problem obrazowania*, skupiony wokół książki *Obrazy mimo wszystko*, wybitnego teoretyka obrazu – Georgesa Didi-Hubermana. Projekt dotyczył zagadnienia estetycznej i etycznej (nie)możliwości/dopuszczalności tworzenia wizualnych reprezentacji Holokaustu i obejmował wykłady: Didi-Hubermana (*Obraz-fetysz*), amerykańskiego filmoznawcy Stuarta Liebmana (*Obraz obozu*) oraz panel dyskusyjny *Obraz-montaż, obraz-archiwum*, w którym – obok zaproszonych wykładowców – wzięli udział polscy naukowcy: Tomasz Majewski, Paweł Mościcki, Anna Zeidler-Janiszewska. W ramach projektu pokazane zostały także filmowe obrazy *Zagłady* w wyborze zaproponowanym przez Tomasza Majewskiego, jak również odbyła się promocja książki *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętniania* [red. nauk. Tomasz Majewski i Anna Zeidler-Janiszewska, współpraca red. Maja Wójcik, Wydawnictwo Officyna, Łódź 2009]. „Wojenną” strefę przestrzenną VIII Festiwalu wzbogacił także przegląd filmów izraelskiego reżysera Ariego Folmana (m.in. *Walc z Baszirem*, 2008) i poświęcona jego twórczości dyskusja. W ramach obchodów 65. Rocznicy Likwidacji przez Niemców Litzmannstadt Ghetto w Łodzi, na scenie w Manufakturze zorganizowano niekonwencjonalny koncert, w którym wystąpiła słynna romska orkiestra dęta z macedońskiego miasta Kočani – Kočani Orkestar oraz liderzy izraelskiej muzyki z Tel Awiwu – zespół Boom Pam.

Natomiast w obszarze „wolnej strefy” VIII Dialogu, dotyczącej tematu rewolucji i wyzwolenia, wystąpił Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, prezentując „zbiorową fantazję inspirowaną twórczością Andy’ego Warhola”, czyli *Factory 2* Krystiana Lupy. Siedmiogodzinny spektakl przyniósł głęboki namysł nad znaczeniem kategorii Terytorium. Przedstawienie stanowiło, jak pisał Jakub Papuczys:

[...] doskonałą i żywą definicją terminu Terytorium. Krystianowi Lupie udało się hasło festiwalu zintensyfikować do jednego miejsca. Uczynić salę teatralną miejscem rozważań nad jego znaczeniami. Pozwolić poczuć widzom, czym może ono być, jak możemy je sami zdefiniować. Łódzki pokaz spektaklu rozszerza wieloznaczność tego terminu i świetnie wpisuje się w kontekst całego festiwalu⁷⁴.

Tak pogłębiona interpretacja festiwalowego hasła „Terytorium”, z jaką publiczność spotkała się w interpretacji Lupy, wskazywała też na sposób kształtowania nowej odsłony Festiwalu. Organizatorzy nie pragnęli schlebiać publiczności,

⁷⁴ Jakub Papuczys, *Festiwal Dialogu Czterech Kultur. Odsłona druga*, Nowa Siła Krytyczna, <https://e-teatr.pl/festiwal-dialogu-czterech-kultur-odslona-druga-a77136> (dostęp: 20.09.2016).

bawić jej ludycznymi imprezami czy skłaniać do sentymentalnych wzruszeń. Podkreślając wielokulturowy charakter dziedzictwa Łodzi, pragnęli wykorzystać to, co minione, na potrzeby terażniejszości, czyli wskazać konieczność budowania własnej genealogii i tożsamości mieszkańców miasta; także tożsamości dzisiejszych Europejczyków, świadomych zasad poszanowania innych kultur i czerpania z ich dorobku. Służyły temu celowi wydarzenia artystyczne i poświęcona im refleksja, budowana w czasie spotkań, dyskusji, konferencji, ale także prezentowana w formie tekstów drukowanych w katalogach festiwalowych (specjalne wypowiedzi przygotowywały autorytety współczesnej kultury, m.in. Zygmunt Bauman). Jak konstatawał Niziołek: „Dbaliśmy o to, żeby nasza propozycja była komunikatywna, a zarazem na wysokim artystycznym poziomie. Chcemy stawiać publiczności wyzwania, ale nie wykluczać nikogo z kręgu odbiorców. [...] Zależało nam na dramaturgii wydarzeń. Festiwal musi być całością”⁷⁵.

Niestety FD4K w roku 2010 dotychczasowi organizatorzy odwołali, co było wynikiem narastającego konfliktu między Miastem Dialogu a władzami Łodzi⁷⁶. Przyglądanie się charakterowi i przemianom tego konfliktu nie jest moim zamiarem – został on już zresztą wyczerpująco opisany⁷⁷. Jako swoista kontynuacja idei Witolda Knychalskiego, w tym samym roku 2010, powołany został Festiwal Łódź Czterech Kultur. Jego organizatorem jest Centrum Dialogu im. Marka Edelmana w Łodzi. W czasie trzech pierwszych edycji nowego festiwalu zachowano jego tematyczne sprofilowanie (2010 – „Powroty”, 2011 – „Mistrzowie”, 2012 – „Generacje”). Od roku 2012 do czerwca 2016 roku dyrektorem artystycznym Festiwalu był Zbigniew Brzoza⁷⁸.

Powstanie i rozwój FD4K oraz znaczenie, jakie przypisywano temu wydarzeniu, nie osiągnęłyby, jak sądzę, takiej dynamiki, gdyby nie wpisanie imprezy – nie tylko w deklaracjach jej organizatorów, lecz przede wszystkim w szerokiej, ogólnokulturowej perspektywie – w kilka istotnych debat społecznych początków XXI wieku, skupionych wokół zagadnień wieloetniczności i multikulturalizmu.

⁷⁵ Grzegorz Niziołek, Krzysztof Kowalewicz, *Łódź – laboratorium przemian* [wywiad z Grzegorzem Niziołkiem], „Gazeta Wyborcza – Łódź” (20 czerwca 2008), <https://e-teatr.pl/Lodz-niziolek-o-dialogu-czterech-kultur-a55874> (dostęp: 20.10.2016).

⁷⁶ Łukasz Biskupski, Tomasz Majewski, *Festiwal Dialogu...*

⁷⁷ Zob.: np.: Jędrzej Słodkowski, Jakub Wiewiórski, *Festiwal Dialogu...*; Anna Pawłowska, *Łódź – miasto festiwalu...*

⁷⁸ Strona internetowa Festiwalu: <http://www.4kultury.pl/>. Por. też: Zbigniew Brzoza, Łukasz Kaczyński, *Jestem dumny, że trudniej będzie łodzianom wcisnąć tandetę i szmirę*, „Dziennik Łódzki” (19 czerwca 2016), <http://www.dzienniklodzki.pl/opinie/wywiady/a/zbigniew-brzoza-jestem-dumny-ze-trudniej-bedzie-lodzianom-wcisnac-tandete-i-szmire-rozmowa,10122554/> (dostęp: 20.07.2016).

A także – gdyby nie włączenie Festiwalu w żywo zajmującą uwagę dzisiejszej humanistyki problematykę performatywnych wymiarów dyskursów historii, pamięci i tożsamości. Jak piszą Biskupski i Majewski:

Wartość Festiwalu Dialogu Czterech Kultur polegała na tym, że w swojej stosunkowo krótkiej historii dopracował się on formuły, która pozwalała przenieść lokalne problemy miasta, kwestię jego indywidualnej pamięci w pole zuniwersalizowanego języka sztuki. Interdyscyplinarny charakter sprawił, że podczas ostatnich dwóch edycji, przeistoczył się on z „eventowej” produkcji w platformę praktyk artystycznych, refleksji socjologicznej i kulturoznawczej. Niebagatelne znaczenie miało zainicjowanie procesu wyłaniania się nowego dyskursu tożsamości Łodzi, który w ciągu kilku lat przyniósł konsekwencje w wymiarze psychologii miasta, reprezentacji społecznych, odcisnął się na wizerunku międzynarodowym Łodzi i przyczynił do jego promocji⁷⁹.

Wydaje się, że sens pomysłu, który decydował o sile Festiwalu Dialogu Czterech Kultur (w jego najlepszych odsłonach) polegał na próbie wydobywania z tkanki miasta i redefinicji w świadomości współczesnych Łodzian rzeczywistego znaczenia i specyfiki miejsca, w którym żyją, oraz uczynienia z tego wizerunku Miasta przestrzeni odniesienia dla odkrywania/budowania tożsamości – swojej i Łodzi. Problem jednak w tym, że wieloetniczna kultura miasta to jego przeszłość; dzisiejsza społeczność Łodzi zazwyczaj nie tylko nie zna realiów tej przeszłości, ale – zajęta doraźnymi próbami przeciwdziałania procesom ubożenia miasta – zdaje się nie doceniać tkwiącego w nim potencjału. Charakterystyczne jest, że to przybysze silniej dostrzegają walory Łodzi niż jej mieszkańcy. Jak podkreślała Agata Siwiak: „[...] to miasto nieprawdopodobnych kontrastów, o genialnej architekturze, które ma w sobie jeszcze mnóstwo pytań i którego historia jest wyjątkowo odczuwalna, pulsująca. Nie przez przypadek tu narodziła się awangarda w sztuce. Do tego trzeba wrócić. Do miasta, które rewolucjonizuje”⁸⁰.

Praca nad przywróceniem miastu jego niezakłamanej pamięci, nieprzemilczanie także mało atrakcyjnych wizerunkowo, lecz prawdziwych dziejów powstającej tu wspólnoty, daje dzisiejszym odbiorcom szansę, by doświadczyli jej charakteru. Przynajmniej w tym jej kulturowym wymiarze, jaki jest w stanie stworzyć wydarzenie artystyczne. Jak napisał Andrzej Bart:

⁷⁹ Łukasz Biskupski, Tomasz Majewski, *Festiwal Dialogu...*, s. 55–56.

⁸⁰ Agata Siwiak, Anna Pawłowska, *Festiwal wierzy w łodzian* [wywiad z Agatą Siwiak], Polska „Dziennik Łódzki” (17 czerwca 2008), <https://e-teatr.pl/Lodz-agata-siwiak-o-dialogu-czterech-kultur-a55712> (dostęp: 17.10.2016).

Mity trzeba nieustannie przypominać i dopowiadać. Biblijne słowa „Ziemia Obiecana”, użyte przez Reymonta i powtórzone przez Wajdę, powinny obowiązywać, mimo że miasto mało może obiecać. [...] Mit wielokulturowego miasta, w którym ludzie różnych wyznań wzajemnie się szanowali, jest teraz bardziej potrzebny Polsce niż samej Łodzi. To, że prawie każdy Niemiec słyszał o Theo, który jechał do Łodzi, że każdy nowojorski Żyd miał tu kuzyna, nie jest zasługą współczesności, ale dzięki temu właśnie współczesność ma się od czego odbić⁸¹.

Mam nadzieję, że nowe łódzkie wydarzenia artystyczne podejmą ideę Festiwalu Dialogu Czterech Kultur właśnie w takiej perspektywie, a Miasto kolejny raz zdobędzie się na wysiłek transformacji – zapewniający mu tak osobność, jak i trwanie.

Bibliografia

[ze względu na liczbę wykorzystanych źródeł podaję tu tylko ważniejszą bibliografię, wszystkie źródła są uwzględnione w przypisach – S.Sz.]

- Bart Andrzej, *Nadzieja i czekanie. Z Andrzejem Bartem rozmawia Iga Gańczarczyk*, Katalog Festiwal Dialogu Czterech Kultur'09, 5–12 września 2009, koncepcja i red. Katalogu Iga Gańczarczyk, współ. Marta Michalak, Grzegorz Niziołek, Festiwal Dialogu Czterech Kultur, Łódź 2009, s. 41–46.
- Biskupski Łukasz, *Miasto Atrakcji. Narodziny kultury masowej na przełomie XIX i XX wieku. Kino w systemie rozrywkowym Łodzi*, Narodowe Centrum Kultury, Szkoła Wyższa Psychologii Społecznej w Warszawie, Warszawa 2013, http://otworzksiazke.pl/images/ksiazki/miasto_atrakcji/miasto_atrakcji.pdf (dostęp: 20.07.2016).
- Biskupski Łukasz, Majewski Tomasz, *Festiwal Dialogu Czterech Kultur w Łodzi – studium przy-(u)padku*, „Kultura Współczesna” 2010, nr 4, s. 45–60, <http://docplayer.pl/9433307-Festiwal-dialogu-czterech-kultur-w-lodzi-studium-przy-u-padku.html> (dostęp: 20.07.2016).
- Cudny Waldemar, *The Role of the Dialogue of Four Cultures Festival in Preserving the Multinational and Multicultural Heritage of Lodz*, Centre for Tourism & Cultural Change, Leeds Metropolitan University, <https://www.academia.edu/10183397/>

⁸¹ Za: Andrzej Bart, *Nadzieja i czekanie. Z Andrzejem Bartem rozmawia Iga Gańczarczyk*, Katalog Festiwal Dialogu Czterech Kultur'09, 5–12 września 2009, koncepcja i red. Katalogu Iga Gańczarczyk, współ. Marta Michalak, Grzegorz Niziołek, Festiwal Dialogu Czterech Kultur, Łódź 2009, s. 45. Wikipedia Wolna encyklopedia online: https://pl.wikipedia.org/wiki/Theo_wir_fahr%27n_nach_Lodz (dostęp: 20.10.2016).

- Cudny_W_2007_The_Role_of_the_Dialogue_of_Four_Cultures_Festival_in_Preserving_the_Multinational_and_Multicultural_Heritage_of_Lodz_Conf. Proceedings_Journeys_of_Expression_VI_Diaspora_Community_Festivals_and_Tourism_Published_by_the_Centre_for_Tourism_and_Cultural_Change_Leeds_Metropolitan_University (dostęp: 28.11.2016).
- Czerniak Anna, Pawlikowska Magdalena, *Festiwal Dialogu Czterech Kultur jako sposób na promocję wielokulturowości Łodzi*, [w:] *Innowacje i doradztwo w gospodarce przestrzennej*, red. Barbara Manikowska, „Zeszyty Naukowe Studenckiego Koła Naukowego Gospodarki Przestrzennej Uniwersytetu Ekonomicznego w Poznaniu”, Wydawnictwo AT Group, Poznań 2011, s. 87–97.
- Dinter Henryk Stanisław, *Dzieje wielkiej kariery. Łódź 1332–1860*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1968.
- Jakóbczyk-Gryszkiewicz Jolanta, *Łódź u progu XXI wieku*, „Studia Miejskie” 2011, t. 4, s. 131–138.
- Koter Marek, Kulesza Mariusz, Puś Wiesław, Pytlas Stefan, *Wpływ wielonarodowego dziedzictwa kulturowego Łodzi na współczesne oblicze miasta*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2005.
- Kwaśniewska Monika, ... *nienawiść, pogarda, bunt, śmierć...*, „Didaskalia” 2008, nr 87, s. 7–9, http://www.didaskalia.pl/87_kwasniewska.htm (dostęp: 20.10.2016).
- Leyko Małgorzata, *Miasto przygląda się festiwalom*, [w:] *Między świętem a przesytem. Festiwale teatralne i ich miejsce we współczesnym życiu kulturalnym Polski*, red. Dariusz Kosiński, Teatr Lalek „Pleciuga”, Szczecin 2016, s. 93–99.
- Łódź. Dzieje Miasta. T 1. Do 1918 r.*, red. Bohdan Baranowski, Jan Fijałek, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa–Łódź 1980.
- Majcherek Janusz A., *Mit wielokulturowości jako ideał aksjologiczny*, [w:] *Etniczność – o przemianach społeczeństw narodowych*, red. Maria Szmeja, Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków 2008, s. 193–202.
- Strona internetowa designteka.pl, *Wydarzenia. „Anabasis. Rytuały powrotu do domu*, <http://designteka.pl/anabasis-rytuały-powrotu-do-domu.html> (dostęp: 20.10.2016).
- Strona internetowa Festiwalu Dialogu Czterech Kultur, <http://www.4kultury.pl/> (dostęp: 20.10.2016).

Joanna Królikowska

<https://doi.org/10.18778/8220-636-4.03>

LOKALNY FESTIWAL O ŚWIATOWYM POTENCJALE: MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL TEATRALNY KLASYKI ŚWIATOWEJ – NOWA KLASYKA EUROPY

Nowa Klasyka Europy jest wydarzeniem młodym. Powstanie festiwalu w 2010 roku było wynikiem kilkuletnich starań dyrektora naczelnego Teatru im. Stefana Jaracza w Łodzi Wojciecha Nowickiego oraz pełniącego wówczas funkcję dyrektora artystycznego Waldemara Zawodzińskiego. Problemy z uzyskaniem dofinansowania na organizację imprezy przyczyniły się do opóźnienia realizacji planów dyrektorskiego duetu. Pomysłodawcy wielokrotnie składali podania do Urzędu Marszałkowskiego o przyznanie środków, jednak dopiero wiosną 2010 roku udało się zdobyć niezbędną do organizacji festiwalu dotację. Zarząd Sejmiku Województwa, na czele z ówczesnym marszałkiem Włodzimierzem Fisiakiem, postanowił przyznać Teatrowi im. Stefana Jaracza w Łodzi środki pieniężne, akceptując argumenty dotyczące rangi teatru oraz rozmachu planowanego wydarzenia. Sprzyjającą okolicznością był również fakt, iż w tym czasie Łódź ubiegała się o tytuł Europejskiej Stolicy Kultury, a organizacja dużego międzynarodowego festiwalu mogła przyczynić się do wsparcia starań władz miasta.

Założeniem pomysłodawców było stworzenie znaczącego wydarzenia artystycznego, wnoszącego powiew świeżości zarówno do Teatru Jaracza, jak i do Łodzi. Mówiło się także, że dyrektorzy mają ambicje zorganizowania festiwalu, który będzie mógł równać się z Festiwalem Złota Maska w Moskwie, Theaterreffen w Berlinie czy The Edinburgh International Festival. Promocja imprezy rozpoczęła się już kilka miesięcy przed jej inauguracją, planowaną na jesień 2010 roku. W przestrzeni miasta pojawiły się nie tylko plakaty, ale także okolicznościowy mural autorstwa Gregora Gonsiora przy ulicy Kilińskiego 45, nazwany przez organizatorów „muralem powitalnym”. Ponadto na podwórku Teatru zaaranżowano piknik *Jaracz na nowo*. Przygotowana została także gra miejska *JA RACZej nie zabiłem!* W Teatrze odbył się również koncert *New and Classic*, podczas którego zaprezentowały się zespoły Psychocukier, Mikrowafle, Bruno Schulz oraz

Wolfgang In A Truck. Do współpracy przy organizacji festiwalowych wydarzeń towarzyszących włączyła się popularna łódzka klubokawiarnia Owoce i Warzywa, w której przeprowadzono cykl debat „Więcej kultury?”, dotyczących roli instytucji kulturalnych w procesie tworzenia lokalnej sfery publicznej.

Choć głównym organizatorem odbywającej się co dwa lata jesienią Nowej Klasyki Europy jest Teatr Jaracza, to w przypadku tego festiwalu – jak wytłumaczono mi w teatrze – nie istnieje biuro festiwalowe. Znaczną część jego obowiązków przejął natomiast kurator wydarzenia – teatrolog, dziennikarz i krytyk – Roman Pawłowski. Zajął się on sprawami związanymi z kształtowaniem repertuaru. Na niego zatem spadł najważniejszy obowiązek i wyzwanie festiwalu, czyli zapewnienie spójnego, interesującego zarówno dla teatromanów, jak i dla laików doboru spektakli oraz wysokiego poziomu artystycznego organizowanego wydarzenia. Początkowo ze względu na brak powiązań Pawłowskiego z Łodzią wiele osób z grona lokalnego środowiska teatralnego było mu niechętnych. Jak pisał Piotr Olkusz na łamach „Didaskaliów”: „[...] dyrektorzy festiwalu postanowili zatrudnić kuratora programowego – Romana Pawłowskiego, bywającego w Łodzi stosunkowo rzadko. Oczywiście to nie spodobało się lokalnym patriotom – gdy rozmawiałem z miejscowym »środowiskiem«, pytano z żalem i gniewem: »po co ktoś spoza?«”¹. Autor artykułu nie pozostawia tego pytania bez odpowiedzi:

Ano, właśnie po to, by festiwal był festiwalem – by pokazać coś czego na co dzień nie ma. I właśnie w chwili, gdy dowiedziałem się, że program nowego festiwalu będzie tworzył ktoś spoza miejscowych układów, zacząłem Nowej Klasyce kibicować. Nie neguję „łódzkiego ludzkiego potencjału”, ale świeże powietrze bywa cenne².

I rzeczywiście, Pawłowski wniósł znaczący wkład w organizację festiwalu, świetnie spisując się w roli kuratora. Udało mu się zapewnić niezwykle atrakcyjny repertuar oraz zaprosić do Łodzi znanych i cenionych artystów. Jako kurator nie tylko sprowadzał bardzo dobre spektakle, ale umiejętnie je ze sobą komponował, profilując kolejne edycje. Pisał także teksty programowe udostępniane na stronie internetowej festiwalu, tłumacząc publiczności repertuarowe wybory. Był też aktywny w trakcie imprezy, na przykład prowadząc spotkania z artystami. Nie będzie, jak sądzę, przesadą stwierdzenie, że obok pomysłodawców festiwalu to właśnie Roman Pawłowski stał się *spiritus movens* Nowej Klasyki Europy. Teatr Jaracza skorzystał na zatrudnieniu specjalisty spoza Łodzi, który zadbał o program festiwalu, chroniąc go przed marnej jakości spektaklami i przypadkowością.

¹ Piotr Olkusz, *Wielki festiwal w małej rzeczywistości. Nowa Klasyka Europy, Łódź 19–29 listopada 2010*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2011, nr 101, s. 116.

² *Ibidem*.

Niestety, mój kronikarski kłopot polega na tym, że z powodu niedostępności mi przez Teatr Jaracza materiałów dotyczących festiwalu, nie mogę odwołać się wprost do jego regulaminu. Na szczęście wiele wstępnych założeń można odnaleźć w tekstach programowych Romana Pawłowskiego, publikowanych przy okazji kolejnych edycji. Kurator przedstawiał w nich cele wydarzenia, sformułował podstawowe zadania i przeznaczenie dzieł literatury klasycznej, a nawet misję teatru w ogóle³. Początkowo próbowano przede wszystkim sproblematyzować sam termin „klasyka”; zastanawiano się, co on oznacza i jakie ma konotacje. Wychodzono z założenia, że wiele osób nadal kojarzy literaturę klasyczną wyłącznie z lekcjami języka polskiego, co utrwala przekonanie, że to dzieła trudne i nudne. Czas więc najwyższy pokazać, że pojęcie klasyki nie jest równe szkolnej lekturze. Co więcej, utwory dawne wcale nie muszą być obce współczesnym widzom. Jak przekonująco dowodził Pawłowski, mówią one o problemach, które istnieją także dziś. Być może klasyka we współczesnej kulturze ma większą siłę, niż jesteśmy skłonni przypuszczać. Na jej znaczącą rolę kurator wskazywał w tekście programowym towarzyszącym III edycji festiwalu:

Żyjemy w czasach niepewnych, w permanentnym kryzysie politycznym i gospodarczym. Nie wiadomo, co przyniesie przyszłość, czy projekt europejski przetrwa w obecnej formie, jaki będzie globalny układ sił, w którą stronę pójdzie demokracja. W tej sytuacji kultura, a w szczególności teatr ma do odegrania ważną rolę: może zakotwiczyć nas w niepewnej rzeczywistości. Skonfrontować z naszymi pragnieniami i lękami, pokazać inną perspektywę, przypomnieć o wartościach. Tą kotwicą jest klasyczna literatura, jedyny stały punkt odniesienia w otaczającym nas chaosie. Cała nadzieja w klasyce⁴.

A zatem literatura klasyczna jest zjawiskiem wyjątkowym, bo niezmiennym w płynnej rzeczywistości, ulegającej przeobrażeniom w zawrotnym tempie. Podczas gdy ludzie gubią się w stechnicyzowanym świecie, klasyka pozostaje stała, ale także uniwersalna i otwarta dla współczesnych. Uzmysławiając te wartości klasyki, festiwal miał również pomóc rozważyć kształt dotychczasowego kanonu literackiego i zdecydować, co obecnie powinno się w nim znaleźć.

Teksty Pawłowskiego wskazują także na pewną prawidłowość w doborze spektakli. Kurator wyjaśniał zasady konstruowania repertuaru i przyczyny włączenia do niego konkretnych przedstawień oraz nieoczywiste połączenia między

³ Roman Pawłowski, *Czy mówisz klasyką?*, http://www.nowaklasyka.pl/klasyka_2012/o_festiwalu.html (dostęp: 1.07.2016).

⁴ Roman Pawłowski, *Cała nadzieja w klasyce*, http://www.nowaklasyka.pl/klasyka_2014/o_festiwalu.html (dostęp: 1.07.2016).

nimi. Konsekwentny dobór sztuk przez Pawłowskiego sprzyjał profilowaniu poszczególnych edycji. Do każdej z nich z łatwością można dopasować hasła lub słowa klucze na podstawie tekstów kuratora. Pierwsza edycja z 2010 roku zaślęła z wieloznaczonej formuły: „Klasyka to nie dramat”. Podkreślano, że nie należy bać się literatury klasycznej, ale także wskazywano na jej pojemność – przecież nie tylko dramaty można do niej zaklasyfikować. Jednym z podstawowych określeń, które zostały przyporządkowane do debiutanckiej edycji, była „oryginalność”, choć zapewne to słowo pasowałoby także do kolejnych. Gdy w 2012 roku zorganizowano festiwal po raz drugi, nie zapomniano o pierwotnym hasle. Ale powstały też nowe: „Klasyka jako wspólny język Europejczyków – *lingua franca*”. Pawłowski wyjaśniał je następująco:

Wszyscy mówimy klasyką – bez względu na miejsce urodzenia, przynależność narodową czy status społeczny. Wielka literatura żyje w codziennym języku, w sloganach reklamowych i przemówieniach, we wpisach na Facebooku i dziennikarskich relacjach. Mówimy „być czy nie być”, „trza być w butach na weselu”, „X odkrył, że mówi prozą”, „królestwo za konia”, „powróćmy do naszych baranów”, czasami nawet nie zdając sobie sprawy, że ktoś te słowa kiedyś wypowiedział po raz pierwszy ze sceny. Podczas festiwalu chcemy zastanowić się, w jaki sposób klasyka, tak silnie obecna w naszej kulturze, wpływa na nasze myślenie o świecie. Co klasyczni autorzy mają nam do powiedzenia o dzisiejszej Europie i jej problemach? Jakie pytania chcielibyśmy im zadać w czasach głębokiego przewartościowania europejskiej idei, w dobie kryzysu systemu politycznego i ekonomicznego?⁵

Spektakle zaprezentowane w trakcie II edycji festiwalu były zazwyczaj wynikiem współpracy twórców europejskich. Celem wydarzenia było pokazanie, że bez względu na różne języki narodowe, odmienne poglądy czy metody pracy teatralnej, artyści są w stanie porozumieć się właśnie za pomocą klasycznego dzieła i – interpretując je – debatować nad problemami ogólnoeuropejskimi. Za słowa klucze tej edycji mogłyby posłużyć frazy: „dialog kultur” czy „poszukiwanie różnorodności”. Natomiast za hasło trzeciej odsłony festiwalu w 2014 roku można uznać tytuł tekstu programowego: „Cała nadzieja w klasyce”. Co więcej, zaproszone spektakle miały wychodzić poza ramy tradycyjnego teatru, włączać do swojej struktury nowe media czy inne dziedziny sztuki. Tekst nie został uznany tym razem za najważniejszy element spektaklu, ale za jeden z wielu. Dlatego też myślą przewodnią III edycji festiwalu stała się „interdyscyplinarność”. Z kolei IV edycja z 2016 roku nie pozostawała obojętna na społeczno-polityczną sytuację Europy, problem przyjmowania uchodźców czy odrodzenie w wielu krajach

⁵ Roman Pawłowski, *Czy mówisz klasyką? ...*

kontynentu nacjonalizmu i autorytaryzmu. „Mechanizmy władzy i podległości” były najważniejszym tematem zaproszonych spektakli.

Profilowanie kolejnych odsłon festiwalu było nie bez znaczenia dla repertuaru, co zresztą Roman Pawłowski podkreślał w swoich tekstach programowych. W ramach I edycji pojawiły się *Panny z Wilka* na podstawie opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza w reżyserii Alvisa Hermanisa, wykonane przez włoski Teatro Storchi z Modeny. Słynny reżyser Robert Wilson przywiózł wraz z zespołem Change Performing Arts z Mediolanu *Ostatnią taśmę Krappa* Samuela Becketta. Z berlińskiego Deutsches Theater przyjechała *Mewa* Antona Czechowa w reżyserii Jurgena Goscha. Czwartym spektaklem była *Końcówka* Samuela Becketta w reżyserii Krystiana Lupy z Teatro de La Abadia w Madrycie. Festiwal zamknął zaś otwierający go Alvis Hermanis z *Opowiadaniem Szukszyna* – będącymi kompilacją tekstów Wasilija Szukszyna – w wykonaniu Teatru Nacji z Moskwy.

W II edycji, nastawionej na dialog kultur i współpracę między twórcami z różnych krajów, zaproszono Royal Shakespeare Company z Wielkiej Brytanii ze spektaklem *Gwałt na Lukrecji* Williama Shakespeare’a w reżyserii Elizabeth Freestone. Drugim zespołem był Teatr Narodów z Moskwy ze spektaklem *Szosza* na podstawie powieści Isaaca Bashevisa Singera w reżyserii Tufana Imamutdinova. *Zbójców* Friedricha Schillera w reżyserii Jana Klaty przywiózł zespół z Schauspielhaus Bochum w Niemczech. Na festiwal zaproszono także rosyjskiego reżysera Nikołaja Koladę wraz z Teatrem Kolada z Jekaterinburga ze spektaklem *Borys Godunow* Aleksandra Puszkina. II edycję zamknął Klockriketeatern z Helsinek ze spektaklem *Wujaszek Wania* Antona Czechowa w reżyserii Andrija Żoldaka.

Do udziału w III edycji festiwalu – podkreślającym programowo interdyscyplinarność – zaproszono ponownie zespoły z całej Europy. Festiwal zainaugurowało przedstawienie *Wnętrza* na motywach dramatu *Wnętrze* Maurice’a Maeterlincka w reżyserii Matthew Lentona. Spektakl przywiozła brytyjska grupa Vanishing Point z Glasgow. Dwa przedstawienia zaprezentował litewski Teatras Meno Fortas z Wilna. Były to *Boska komedia* oraz *Raj* na podstawie *Boskiej komedii* Dantego. Oba spektakle wyreżyserował Eimuntas Nekrošius. Z przedstawieniem *Pewnego dnia opowiem ci inną wyjątkową historię... Kosmos* na podstawie *Kosmosu* Witolda Gombrowicza przyjechał francuski zespół Compagnie Haut et Court z Lyonu. Dzieło polskiego pisarza wyreżyserował Joris Mathieu. Natomiast ze Szwajcarii przyjechali Roger Bernat i Yan Duyvendak ze spektaklem *Please, continue (Hamlet)*. W przedstawieniu, zaprezentowanym w formie rozprawy sądowej, wzięli udział aktorzy Teatru Jaracza oraz polscy prawnicy i sędziowie. Kolejną atrakcją był spektakl w reżyserii Luka Percevala *Płatonow* Antona Czechowa przygotowany przez belgijski NT Gent z Gandawy. W III edycji nowością było włączenie do repertuaru rodzimego spektaklu, przygotowanej przez Teatr Jaracza *Zwłoki* Friedricha Dürrenmatta w reżyserii Waldemara Zawodzińskiego.

Przedstawienie zostało pokazane podczas oficjalnego zakończenia festiwalu. Ponadto organizatorzy zaprezentowali – jako wydarzenie towarzyszące – spektakl *Ich czworo* Gabrieli Zapolskiej w reżyserii Małgorzaty Bogajewskiej.

IV edycję festiwalu zainauguowało przedstawienie gospodarzy – *Czekając na Godota*. Dramat Samuela Becketta wyreżyserował Michał Borczuch. Pierwszym z zaproszonych spektakli był *Hamlet* Williama Shakespeare’a w wykonaniu aktorów chorwackiego Zagreb Youth Theatre z Zagrzebia, w reżyserii Olivera Frlića. Po raz pierwszy na festiwal przyjechał zespół spoza Europy, brazylijska Companhia Vértice (Cia Vértice de Teatro) z przedstawieniami *Julia* na podstawie *Panny Julii* Augusta Strindberga oraz *What if they went to Moscow* według *Trzech siostr* Antona Czechowa. Oba spektakle wyreżyserowała Christiane Jatahy. Festiwal zakończył *Battlefield* na podstawie hinduistycznego poematu *Mahabharata* oraz sztuki Jean-Claude’a Carrière’a, w wykonaniu francuskiego Théâtre Des Bouffes Du Nord z Paryża. Przedstawienie wyreżyserował Peter Brook wraz z Marie-Hélène Estienne.

Jak pokazał przegląd repertuaru w kolejnych edycjach, Roman Pawłowski zapraszał zarówno spektakle oparte na klasykach dramatu, takich jak William Shakespeare czy Anton Czechow, ale nie zabrakło też przedstawień czerpiących z dwudziestowiecznej dramaturgii, na przykład utworów Samuela Becketta. Jak zapowiadało wieloznaczne hasło „Klasyka to nie dramat”, pojawiły się także inscenizacje prozy. Na podstawie opowiadań przygotowane były na przykład *Panny* z Wilka Jarosława Iwaszkiewicza czy *Opowiadania Szukszyna* według tekstów Wasilija Szukszyna, a inscenizacjami powieści były przedstawienia według *Szo-szy* Isaaca Bashevisa Singera czy *Pewnego dnia opowiem Ci inną historię...* *Kosmos* na podstawie *Kosmosu* Witolda Gombrowicza. Warto też wspomnieć o poemacie Shakespeare’a *Gwałt na Lukrecji* czy *Boskiej komedii* Dantego. Romanowi Pawłowskiemu udało się zapewnić zróżnicowany repertuar, zaprosił bowiem zespoły z przedstawieniami opartymi na wielu gatunkach dramatycznych i epickich, pochodzących zarówno z ubiegłych wieków, jak i dopiero wchodzących do klasycznego kanonu.

Uczestniczący w festiwalu artyści to aktorzy i reżyserzy z całego kontynentu. W dotychczasowych edycjach zaprezentowały się zespoły z Włoch, Niemiec, Hiszpanii, Rosji, Wielkiej Brytanii, Finlandii, Litwy, Francji, Szwajcarii, Belgii i Chorwacji. W czwartej odsłonie wydarzenia pojawił się również zespół spoza Europy (Companhia Vértice z Brazylii). Dzięki międzynarodowym koprodukcjom na festiwalu zagościli też polscy reżyserzy: Krystian Lupa i Jan Klata. Wielkim atutem tej imprezy jest obecność cenionych zespołów oraz światowej sławy artystów, których występy w Polsce są rzadkością. Znane reżyserskie nazwiska, takie jak Robert Wilson czy Luk Perceval, to świetna wizytówka dla pracującego dopiero na swoją markę festiwalu. Również grający w spektaklach aktorzy mogli

przyciągnąć publiczność, na przykład śpiewająca w *Gwałcie na Lukrecji* irlandzka piosenkarka Camille O'Sullivan czy hiszpański aktor z *Końcówki* José Luis Gomez – laureat Złotej Palmy, znany z filmów *Przerwane objęcia* Pedra Almodóvara czy *Duchy Goi* Miloša Formana. Warto też wspomnieć o grających w *Opowiadaniach Szukszyna* rosyjskich aktorach Jewgieniju Mironowie (znanym m.in. z filmu *Spaleni słońcem* w reżyserii Nikity Michalkowa) oraz Czulpan Chamatowej (grającej w filmie *Good bye, Lenin!* w reżyserii Wolfganga Beckera). Popularne nazwiska reżyserskie i aktorskie mogą przyciągać na festiwal nie tylko teatromanów, stają się więc dla niego świetną reklamą.

Organizatorzy Nowej Klasyki Europy zapewnili również wydarzenia towarzyszące przeglądowi (o części z nich, sekundujących pierwszemu festiwalowi, już wspominałam). Jednakże wiele tych imprez odbywało się przed festiwalem, można więc je uznać za część kampanii promocyjnej, a nie za typowe wydarzenia towarzyszące. Co więcej, takie działania jak na przykład piknik na podwórku Teatru Jaracza (z przebieraniem się w stroje teatralne) czy malowanie muralu nie miały znaczącego wkładu merytorycznego w kształtowanie programu festiwalu, choć niewątpliwie mogły przyciągnąć lokalną publiczność. Zdecydowanie lepiej pod tym względem wypadła konferencja naukowa *Nowa klasyka Europy* zorganizowana przez Teatr Jaracza oraz Katedrę Dramatu i Teatru Uniwersytetu Łódzkiego, podejmująca kwestie znaczenia klasyki i zasad ustanawiania kanonów teatralnych. Była ona świetnym uzupełnieniem festiwalu o refleksję naukową, ale znajdowała się poza jego strukturą. W kolejnych latach pojawiły się natomiast wystawy fotografii autorstwa Grega Noo-Waka z minionych edycji festiwalu. Wydarzeniem towarzyszącym był też w przypadku III edycji spektakl *Ich czworo* Teatru Jaracza. Jednak najważniejszymi imprezami włączonymi do struktury festiwalu były spotkania z twórcami po każdym z zaprezentowanych spektakli. To jedyne stałe wydarzenie towarzyszące kolejnym edycjom. Z pewnością niewielka liczba imprez dodatkowych sprzyja skupieniu się na prezentowanych przedstawieniach. Brakuje jednak wydarzeń towarzyszących na stałe obecnych w programie, przyczyniających się do wytworzenia festiwalowej atmosfery, takich jak konferencje naukowe, debaty związane z tematem festiwalu czy profilem kolejnych edycji, warsztaty i spotkania. Ważne byłoby również, żeby zostały one włączone do głównego programu Nowej Klasyki Europy, a nie odbywały się poza festiwalem. W ten sposób staną się one dostępne dla widzów przyjezdnych, których obecność w Łodzi ogranicza się jedynie do terminu festiwalu.

W pierwszym okresie organizacji imprez związanych z Nową Klasyką Europy organizatorzy nawiązali współpracę z innymi łódzkimi instytucjami. W trakcie pierwszej edycji spektakl *Ostatnia taśma Krappa* był grany na scenie Teatru Wielkiego w Łodzi, a *Mewę* przedstawiono w Klubie Wytwórnia. Natomiast wspomniany już wcześniej cykl debat odbywał się w klubokawiarni Owoce i Warzywa,

gdzie choćby przez przypadek mogli pojawić się niezorientowani w życiu teatralnym łodzianie. Z czasem jednak udział innych instytucji w festiwalu znacznie zmalał, aby ostatecznie ograniczyć się do głównego organizatora, czyli Teatru Jaracza. Nowa Klasyka Europy zdecydowanie nie jest festiwalem, który wychodziłby w przestrzeń miasta. Zamyka się on w obrębie murów jednego teatru, próbując pomieścić w nim cały festiwalowy program, co przyczynia się do utrwalenia elitarnego charakteru wydarzenia. Można domniemywać, że ograniczenie przestrzeni festiwalu wyłącznie do budynku jednej instytucji mogło być z góry założonym celem Teatru Jaracza, pragnącego zapewnić sobie wyraźną identyfikację z prestiżową imprezą. Przy okazji oszczędzono widzom zbędnego przemieszczania się po mieście do różnych lokalizacji festiwalowych.

Mimo to publiczności czasem brakowało. Puste miejsca na widowni na niektórych spektaklach wskazywały na skromną obecność Teatru Jaracza w życiu i przestrzeni miasta. Potwierdzają to spostrzeżenia Piotra Olkusza:

[...] festiwal odbywał się jakby w konspiracji i często pustki na widowni były wręcz krępujące (jak choćby wówczas, gdy w teatrze Wielkim Wilsona oglądało może dwustu widzów, mając za plecami prawie tysiąc pustych foteli – organizatorzy tłumaczyli, że specjalnie sprzedawano tylko „najbliższe miejsca”, ale trudno w to uwierzyć)⁶.

Nawiązywanie współpracy z większymi instytucjami, takimi jak łódzki Teatr Wielki, przestawało mieć sens, skoro znaczna część miejsc na widowni pozostawała pusta. Być może to kolejny powód zamknięcia festiwalu wyłącznie w przestrzeni Teatru Jaracza, którego salę znacznie łatwiej zapełnić. Lecz i tego celu nie udało się organizatorom skutecznie zrealizować, o czym miałam okazję przekonać się podczas III i IV edycji festiwalu, na przykład na przedstawieniach *Boskiej komedii* Nekrošiusa czy *Battlefield* Brooka i Estienne. Nawet na spektaklach tak znanych reżyserów można było dostrzec wolne miejsca. Tym bardziej dziwić musi wpis na stronie internetowej festiwalu z podziękowaniami dla widzów... za pełne sale na każdym przedstawieniu. Nie spełniła się przedfestiwalowa przepowiednia dziennikarza „Dziennika Łódzkiego” Dariusza Pawłowskiego: „Sądząc po repertuarze i jakości festiwalu największym problemem jego organizatorów będzie konieczność odpowiadania wielu chętnym teatromanom: »bilety zostały już niestety wyprzedane!«”⁷.

⁶ Piotr Olkusz, *Wielki festiwal...*, s. 118.

⁷ Dariusz Pawłowski, *Znakomity program Festiwalu Nowej Klasyki Europy w Jaraczcu*, „Dziennik Łódzki” (13 października 2010), <http://www.dzienniklodzki.pl/>

Zastanawiające jest, co przyczyniło się do niespodziewanie niskiej frekwencji na festiwalu (zorganizowanym wszak w milionowej aglomeracji), który proponuje repertuar na tak wysokim poziomie. Być może wynika to z faktu, że Nowa Klasyka Europy jest festiwalem młodym, który nie ma jeszcze swojej stałej publiczności. Teatromani mogli się więc odnosić do niego z dystansem i nieufnością. Z drugiej strony, przyjazd gwiazd światowego formatu powinien przełamać sceptycyzm widzów. Zachętą mogły okazać się także ceny biletów, konkurencyjne w stosunku do wielu innych festiwali. Choć w I edycji wahały się w granicach 50–90 złotych, w kolejnych stopniowo taniały: w II edycji było to już od 25 do 50 złotych i wreszcie w III – od 18 do 40 złotych, osiągając ceny porównywalne do spektakli z repertuaru Teatru Jaracza. W czasie IV edycji festiwalu nieznacznie je podniesiono, wracając do poziomu z II edycji. W tym wypadku drastyczna obniżka cen biletów z edycji na edycję jest prawdopodobnie efektem niskiej frekwencji i próbą przyciągnięcia widzów – nie zawsze jednak wystarczająco skuteczną.

Jakie były więc przyczyny pustych miejsc na widowni? Wiadomo, że polska publiczność woli raczej spektakle rodzime niż zagraniczne. To jednak niejedyny powód. Przyczyny niskiej frekwencji przedstawiał Piotr Olkusz:

To prawda, festiwale szukają swojej publiczności latami, a zwłaszcza zagraniczne spektakle sprzedają się źle. Nic jednak nie usprawiedliwia katastrofalnie niespójnej i nieefektywnej promocji tego festiwalu. Co wspólnego z późnojesiennymi spektaklami Nowej Klasyki miał zorganizowany w środku lata piknik i odsłonięcie muralu [...]. Kto wpadł na pomysł, by poważny festiwal teatralny promować leżącymi przy teatralnych kasach lizakami? [...] Nieudana była identyfikacja wizualna festiwalu (co dziwi, bo jej autorzy – graficy z zespołu Polkadot przygotowali wcześniej wiele wspaniałych projektów dla innych wydarzeń kulturalnych)⁸.

Zarzuty te wydają się uzasadnione. Rozrywki zaproponowane na pikniku nie miały nic wspólnego z Nową Klasyką Europy. Mural w niezbyt eksponowanym miejscu, choć widnieje na nim logo festiwalu, również w niewielkim stopniu przyczynił się do jego promocji. Wydarzenia te nie dotarły do szerszego grona osób, a jedynie do lokalnej publiczności. Piotr Olkusz wspominał także o problemie z redakcją biogramów artystów, które znalazły się w materiałach promocyjnych, czy o niezaproszeniu części dziennikarzy na konferencję prasową z Robertem Wilsonem. Zwracał także uwagę na skąpe informacje o spektaklach

artykul/319185,znakomity-program-festiwalu-nowej-klasyki-europy-w-jaraczu,id,t.html (dostęp: 1.07.2016).

⁸ Piotr Olkusz, *Wielki festiwal...*, s. 118.

festiwalowych w lokalnej prasie, chociażby w „Gazecie Wyborczej”⁹. Brak spójnej strategii promocyjnej, wybiórcza i dość powierzchowna współpraca z mediami łódzkimi i ogólnopolskimi czy wreszcie nieefektywność podejmowanych dotychczas działań marketingowych uniemożliwiły Nowej Klasyce Europy osiągnięcie rozgłosu ogólnopolskiego, a tym bardziej międzynarodowego.

W tej sytuacji ciekawe byłoby sprawdzenie, jak przedstawiała się struktura festiwalowej publiczności¹⁰. Prawdopodobnie statystyki ujawniłyby lokalny zasięg wydarzenia i potwierdziłyby nieskuteczność promocji. Podejrzewać można, że w festiwalu uczestniczyli głównie łódzcy widzowie, rekrutujący się z wiernej Jaraczowskiej publiczności. Należy przypuszczać, że wydarzenie nie przyciągnęło zbyt wielu nowych odbiorców z województwa, nieliczni byli widzowie przyjezdni z kraju, o zagranicy nie wspominając.

Niestety, absencja dotyczyła także pozalódzkich dziennikarzy teatralnych. Sprawozdania czy recenzje z Nowej Klasyki Europy znaleźć można głównie w lokalnej prasie. Zainteresowanie łódzkich dziennikarzy było w tym przypadku naturalne ze względu na znaczenie imprezy dla życia kulturalnego miasta i możliwość spotkania łódzkiego środowiska teatralnego z wybitnymi twórcami. Natomiast liczba artykułów i recenzji w prasie ogólnopolskiej, branżowych czasopismach czy na portalach teatralnych była znikoma. Ta nieobecność festiwalu w mediach wydaje się znamieną i świadczy o wizerunkowej porażce organizatorów festiwalu, który aspirował przecież do miana drugiej Moskwy, Berlina czy Edynburga. Wprawdzie wraz z kolejnymi edycjami pojawiała się na jego temat nieco więcej wzmianek w prasie lub w internecie, ale zazwyczaj nie były to pofestiwalowe sprawozdania czy recenzje świadczące o obecności dziennikarzy w Łodzi, a jedynie lakoniczne notatki lub teksty powielające materiały organizatorów i artykuły z lokalnej prasy.

Łódzcy dziennikarze wypowiadali się o festiwalu bardzo pozytywnie, chwając zarówno wysoki poziom repertuaru, dobór spektakli, jak i samą formułę wydarzenia. Uważano, że kolejne edycje „okazały się artystycznym sukcesem”, a „impreza ma ambicje sukcesywnie zyskiwać na wielkości i znaczeniu”¹¹. Niektórzy z nutą patosu przepowiadali: „Na te dni [tzn. w czasie festiwalu – J.K.] Łódź

⁹ Zob. *ibidem*.

¹⁰ Niestety, Teatr Jaracza odmówił udostępnienia statystyk i materiałów dotyczących Nowej Klasyki Europy.

¹¹ Dariusz Pawłowski, *III Międzynarodowy Festiwal Teatralny Klasyki Światowej „Nowa Klasyka Europy” w Łodzi*, „Dziennik Łódzki” (3 września 2014), <http://www.dzienniklodzki.pl/artukul/3561895,iii-miedzynarodowy-festiwal-teatralny-klasyki-swiatowej-nowa-klasyka-europy-w-lodzi-zdjecia,id,t.html> (dostęp: 1.07.2016).

stanie się europejską stolicą nowoczesnego myślenia o teatrze”¹². Inni, przekonani o sile i randze festiwalu, nazwali go „teatralną lokomotywą” oraz „teatralną perłą”¹³. Na fali entuzjazmu Łódzcy dziennikarze przyznali dwie Nadzwyczajne Złote Maski dla dyrektorów Teatru im. Stefana Jaracza za zainicjowanie i zorganizowanie I edycji festiwalu. Natomiast Aneta Głowacka na łamach katowickich „Opcji” wyraziła nadzieję, że Nowa Klasyka Europy dołączy do znanego w całej Polsce Festiwalu Sztuk Przyjemnych i Nieprzyjemnych, organizowanego przez łódzki Teatr Powszechny, oraz wypełni repertuarową lukę po zlikwidowanym Festiwalu Dialogu Czterech Kultur (został on później reaktywowany)¹⁴.

Nie zabrakło też konstruktywnej krytyki i propozycji zmian. Dariusz Pawłowski, zauważając, że festiwal nie ma charakteru konkursowego, zasugerował utworzenie rady artystycznej klasyfikującej spektakle do festiwalu, co samo w sobie byłoby już nagrodą dla zaproszonych artystów. Dodał także, że „[...] imprezę warto opakować spotkaniami, warsztatami, sesjami, wystawami, dyskusjami, które będą się rozgrywać w czasie festiwalu, tak, by stworzyć festiwalową atmosferę [...]”¹⁵. W „Kronice miasta Łodzi” swoje postulaty wysunęła Dominika Łarionow: „Po dwóch udanych edycjach, trzecia powinna wprowadzić jakąś zmianę: pokazać więcej spektakli, zainicjować ogólnopolską dyskusję... etc. Chciałabym, żeby Łódź za sprawą festiwalu stała się może stolicą europejskiej klasyki”¹⁶. W tym miejscu, wśród propozycji zmian warto też przypomnieć uwagi Piotra Olkusa o promocji wydarzenia, która nie wypadła najlepiej. Dziś, jak się okazuje, atrakcyjny repertuar i znane teatralne nazwiska to jeszcze ciągle zbyt mało, aby zagwarantować sukces. Trzeba włożyć sporo wysiłku w przygotowanie efektownej i odpowiedniej do rangi festiwalu kampanii promocyjnej obejmującej nie tylko Łódź, ale także całą Polskę. Promocja to najsłabsza strona łódzkiego festiwalu, na szczęście możliwa do skorygowania.

Ponieważ Nowa Klasyka Europy jest festiwalem młodym – co wielokrotnie podkreślałam – wiele błędów przy jego organizacji można uznać za naturalne. Brak doświadczenia w przygotowywaniu dużych imprez teatralnych

¹² Łukasz Kaczyński, *Rusza festiwal Nowa Klasyka Europy*, „Dziennik Łódzki” (19 listopada 2010), <http://www.dzienniklodzki.pl/artukul/334337,rusza-festiwal-nowa-klasyka-europy,id,t.html> (dostęp: 1.07.2016).

¹³ Dariusz Pawłowski, *Teatr: Festiwal „Nowa Klasyka Europy” zakończony*, „Dziennik Łódzki” (30 listopada 2010), <http://www.dzienniklodzki.pl/artukul/338867,teatr-festiwal-nowa-klasyka-europy-zakonczony,id,t.html> (dostęp: 1.07.2016).

¹⁴ Aneta Głowacka, *Cztery tyki klasyki*, „Opcje” 2010, nr 3–4, s. 167–168.

¹⁵ Dariusz Pawłowski, *Teatr...*

¹⁶ Dominika Łarionow, *Klasyka definiuje świat*, „Kronika miasta Łodzi” 2013, nr 1, s. 120.

organizatorzy będą musieli nadrobić wraz z kolejnymi edycjami. Dalsza praca nad formułą festiwalu i usprawnienie jego organizacji są konieczne dla podniesienia rangi imprezy nie tylko wśród licznych festiwali teatralnych w Łodzi, ale także na tle innych polskich imprez o podobnym charakterze. Nowa Klasyka Europy to przecież festiwal, który – według Dominiki Łarionow – może przynieść miastu ogromne korzyści: „Łódź drugiej dekady XXI wieku potrzebuje festiwalu, dzięki któremu będzie mogła wnieść nową jakość do kultury. To ważna droga dla wyrwania miasta z zapaści, w jaką wpadło wraz ze zmianami ekonomicznymi i społecznymi po 1989 roku”¹⁷. Priorytetem organizatorów Nowej Klasyki Europy powinno być utrzymanie wysokiego poziomu artystycznego, zdobycie stałej publiczności zarówno w Łodzi, jak i poza nią, a także udoskonalenie promocji imprezy. Jest to bowiem festiwal z ogromnym potencjałem, który ma szansę zdobyć wysoką pozycję pośród polskich wydarzeń teatralnych¹⁸.

Bibliografia

- Głowacka Aneta, *Cztery łyki klasyki*, „Opcje” 2010, nr 3–4, s. 167–168.
- Kaczyński Łukasz, *Rusza festiwal Nowa Klasyka Europy*, „Dziennik Łódzki” (19 listopada 2010), <http://www.dzienniklodzki.pl/artukul/334337,rusza-festiwal-nowa-klasyka-europy,id,t.html> (dostęp: 1.07.2016).
- Łarionow Dominika, *Klasyka definiuje świat*, „Kronika miasta Łodzi” 2013, nr 1, s. 114–120.
- Olkusz Piotr, *Wielki festiwal w małej rzeczywistości. Nowa Klasyka Europy, Łódź 19–29 listopada 2010*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2011, nr 101, s. 115–118.
- Pawłowski Dariusz, *III Międzynarodowy Festiwal Teatralny Klasyki Światowej „Nowa Klasyka Europy” w Łodzi*, „Dziennik Łódzki” (3 września 2014), <http://www.dzienniklodzki.pl/artukul/3561895,iii-miedzynarodowy-festiwal-teatralny-klasyki-swiatowej-nowa-klasyka-europy-w-lodzi-zdjecia,id,t.html> (dostęp: 1.07.2016).
- Pawłowski Dariusz, *Teatr: Festiwal „Nowa Klasyka Europy” zakończony*, „Dziennik Łódzki” (30 listopada 2010), <http://www.dzienniklodzki.pl/artukul/338867,teatr-festiwal-nowa-klasyka-europy-zakonczone,id,t.html> (dostęp: 1.07.2016).

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ [W roku 2018 i 2020 festiwal się nie odbył – przyp. red.]

Pawłowski Dariusz, *Znakomity program Festiwalu Nowej Klasyki Europy w Jaraczu*, „Dziennik Łódzki” (13 października 2010), <http://www.dzienniklodzki.pl/artypk/319185,znakomity-program-festiwalu-nowej-klasyki-europy-w-jaraczu,id,t.html> (dostęp: 1.07.2016).

Pawłowski Roman, *Cała nadzieja w klasyce*, http://www.nowaklasyka.pl/klasyka_2014/o_festiwalu.html (dostęp: 1.07.2016).

Pawłowski Roman, *Czy mówisz klasyką?*, http://www.nowaklasyka.pl/klasyka_2012/o_festiwalu.html (dostęp: 1.07.2016).

Pawłowski Roman, *Dlaczego klasyka? Dlaczego nowa? Dlaczego w Łodzi?*, <http://www.dziennikteatralny.pl/artypk/dlaczego-klasyka-dlaczego-nowa-dlaczego-w-lodzi.html> (dostęp: 1.07.2016).

Pawłowski Roman, *Od kuratora*, http://www.nowaklasyka.pl/o_festiwalu.html (dostęp: 1.07.2016).

Martyna Kołodziejczak
przy współpracy Ireny Jajte-Lewkowicz
<https://doi.org/10.18778/8220-636-4.04>

ŁÓDZKIE SPOTKANIA BALETOWE – PRESTIŻ I EDUKACJA

Łódź bez wątpienia jest miastem, którego codziennością są festiwale. Co kilka tygodni, a może nawet dni, organizowane są większe bądź mniejsze imprezy poświęcone różnym rodzajom sztuk: począwszy od filmowej, teatralnej, muzycznej, nowych mediów, plastyki, designu, poprzez sztukę mody, ubioru, tatuażu, a na sztuce kulinarnej kończąc. Wśród tej mnogości propozycji warto przypomnieć, że jednym z najstarszych łódzkich festiwali¹ – i wciąż najbardziej prestiżowym lokalnym wydarzeniem artystycznym – są Łódzkie Spotkania Baletowe. Przegląd, zainicjowany w roku 1968, jest jednocześnie najstarszym i największym festiwalem tańca w Polsce, jednym z ważniejszych w Europie, należy też do kilkunastu najstarszych festiwali teatralnych w Polsce².

Łódzkie Spotkania Baletowe organizowane są jako festiwal tematyczny, międzynarodowy, przygotowany przez jedną placówkę – Teatr Wielki w Łodzi. Festiwal jest instytucją publiczną, finansowaną przede wszystkim przez Urząd Marszałkowski Województwa Łódzkiego. Mecenasami są także: Urząd Miasta Łodzi, Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, a od wielu lat także sponsorzy prywatni. LSB nie mają charakteru konkursowego, stanowią przegląd widowisk, odbywają się w formie biennale, zawsze na przełomie maja i czerwca – z wyjątkiem XXII edycji w 2013 roku, która przeprowadzona została na przełomie października i listopada (z powodu prac modernizacyjnych w Teatrze Wielkim).

Festiwal powstał rok po otwarciu budynku teatralnego znajdującego się przy Placu Dąbrowskiego, w centrum miasta. Ów ogromny gmach wpisuje się mocno w dzieje Biennale, jednocześnie poświadczając ewolucję urbanistycznego i społecznego charakteru miasta. Teatr pewnie nie zyskałby tak monumentalnej formy

¹ Cztery lata wcześniej, w 1964 roku, powstały Łódzkie Spotkania Teatralne.

² Dorota Buchwald, *Współczesne festiwale w Polsce. Typologia i geografia*, [w:] *Między świętem a przesystem. Festiwale teatralne i ich miejsce we współczesnym życiu kulturalnym Polski*, red. Dariusz Kosiński, Teatr Lalek „Pleciuga”, Szczecin 2016, s. 22.

(był wówczas jednym z największych budynków operowych w Europie i nadal plasuje się na czwartym miejscu), gdyby nie ambicje lokalnych władz, by w proletariackim mieście prezentować efektowne inscenizacje i wielkie zespoły – ku satysfakcji i wytchnieniu ludzi pracy. A także, by można tu organizować zjazdy, kongresy i imprezy masowe. Teatr miał stanowić wyrazisty projekt polityczny: zatem dbając o właściwy ideologicznie wizerunek Wielkiego, który spełniałby wyobrażenia o demokratycznym charakterze polskiej kultury – pozbawiono widownię tradycyjnych łóż...

Koncepcja teatru była dziełem Józefa i Witolda Korskich³ oraz Romana Szyborskiego. Projektując teatr, architekci pozostali wierni stylowi klasycyzującemu i modernistycznemu, co uchroniło gmach przed zbyt natrętnym piętnem maniery socrealistycznej. Jak się przypuszcza, nawiązali też do projektu Teatru Miejskiego, przygotowanego dla Łodzi (i niestety niezrealizowanego) w roku 1924 przez słynnego architekta – Czesława Przybylskiego⁴. Budynek, stawiany już od roku 1949, pomyślany był początkowo jako siedziba Teatru Narodowego, czyli teatru dramatycznego, który miał tu stworzyć Leon Schiller. Choć w pierwszym okresie budowa prowadzona była w systemie trójmianowym, to z powodu wielu modyfikacji inwestycyjnych oraz kłopotów organizacyjnych gmach w pełni oddano do użytku dopiero po osiemnastu latach, 19 stycznia 1967 roku, nieco wcześniej udostępniając jedynie sale prób artystom. Z pierwotnego zamysłu, by teatr stał się narodową sceną dramatyczną, zrezygnowano (także w wyniku sugestii Kazimierza Dejmka) i postanowiono stworzyć tu teatr operowy. W budynku zaplanowana została widownia:

[...] na 1300 miejsc oraz nowoczesna scena, największa w tym czasie w kraju i jedna z większych w Europie, o wymiarach 27 metrów szerokości i 20 metrów głębokości (prawie 40 metrów głębokości wraz z zasceniem), wyposażona w liczne zapadnie sceniczne i osobowe oraz scenę obrotową o średnicy 16 metrów⁵.

³ Józef (Kaban) Korsi w latach 20. XX wieku był w Łodzi architektem powiatowym i to według jego projektów powstały m.in. tak znane łódzkie obiekty jak położony obok Teatru, stanowiący wschodnią pierzeję Placu Dąbrowskiego Sąd Okręgowy, Pałac Biskupi przy ul. Skorupki czy budynki Izby Skarbowej oraz centrali telefonicznej PAST przy al. Kościuszki. Także jego syn Witold był wybitnym architektem.

⁴ Twórcy m.in. projektów: Teatru Polskiego w Warszawie i Teatru Miejskiego w Kaliszu. Zob. Witold Korsi, *O projekcie Teatru Wielkiego w Łodzi*, za: wortal poświęcony architekturze budynków teatralnych, <https://www.theatre-architecture.eu/pl/db/?theatreId=269> (dostęp: 15.12.2016).

⁵ Piotr Gryglewski, Robert Wróbel, Agnieszka Ucińska, *Łódzkie budynki 1945–1970*, Księży Młyn Dom Wydawniczy, Łódź 2012, s. 99.

Tak imponująca scena mogła sprostać najbardziej wyrafinowanym wymaganiom i wizjom artystycznym. Na inaugurację wystawiono nie jedną, lecz – dzień po dniu – aż cztery premiery: *Halkę* Stanisława Moniuszki (jej IV akt transmitowała raczkująca Telewizja Polska), *Kniazia Igora* Aleksandra Borodina, *Straszny dwór* Moniuszki i *Carmen* Georges-a Bizeta. Kolejne realizacje nie ustępowały rozmachem pierwszym. Scena służyła zespołowi TW, bez istotnych zmian, przez 45 lat. Pewnych remontów budynku dokonano na początku XXI wieku, ale kompleksową modernizację Wielki przeszedł dopiero w roku 2012, dzięki pozyskaniu funduszy unijnych.

W wymiarze artystycznym Teatr podjął misję i działalność Opery Łódzkiej, powołanej w Łodzi w roku 1954 z inicjatywy Stowarzyszenia Przyjaciół Opery Łódzkiej, dzięki staraniom artystów i pedagogów łódzkich uczelni muzycznych: Władysława Raczkowskiego, Tomasza Kiesewettera i Mieczysława Drobnera⁶. Stowarzyszenie – kierujące Operą do roku 1961, kiedy to ją upaństwowiono – nawiązywało do miejscowych tradycji teatralnych i prób utworzenia w mieście stałej sceny operowej, co się wcześniej nie udało⁷. Nim Opera Łódzka doczekała się nowego gmachu i nazwy – nawiązującej do miana przedwojennego Teatru Wielkiego Fryderyka Sellina (na 1250 miejsc!⁸) – przez ponad dziesięć lat zespół dawał swoje premiery na deskach Teatru Nowego oraz Teatru im. Stefana Jaracza. Na czele Opery stanęła Sabina Nowicka – „Legenda teatru łódzkiego”⁹, współpracowniczką m.in. Schillera i Dejmka, współzałożycielką i dyrektorką łódzkich teatrów. Nowickiej udało się sprowadzić do Łodzi samego Feliksa Parnella, wybitnego polskiego tancerza, choreografa i pedagoga, który w roku 1957 utworzył przy Operze trzydziestoosobowy zespół baletowy. „Być może nigdy nie trafiłby do Łodzi, gdyby nie konflikt w Operze Poznańskiej, gdzie od 1954 roku był kierownikiem baletu. [...] Tę sytuację sprytnie wykorzystała Sabina Nowicka [...] i zaproponowała Parnellowi przejście do Łodzi”¹⁰. Z Łodzią Parnell związał

⁶ Zob.: *Sto lat stałej sceny polskiej w Łodzi 1888–1988*, red. Anna Kuligowska, Towarzystwo Przyjaciół Łodzi, Łódź 1993, s. 332.

⁷ *Ibidem*, s. 292.

⁸ Teatr Wielki działał w Łodzi od roku 1901 do 1920, kiedy to uległ spaleniowi, zob.: *Sto lat stałej sceny...*, s. 282.

⁹ Określenie Anny Kuligowskiej-Korzeniewskiej, zob.: Anna Kuligowska-Korzeniewska, *Sabina Nowicka. Legenda teatru łódzkiego*, „Zeszyty Literackie” 2006, nr 3(95).

¹⁰ Joanna Leszczyńska, *Nie potrafił oddzielić życia od baletu*, „Polska Dziennik Łódzki” 2010, nr 111, cyt. za: Internetowa Encyklopedia Teatru Polskiego, <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/94103/nie-potrafil-oddzielic-zycia-od-baletu> (dostęp: 15.10.2016).

się już na stałe, aż do swojej śmierci w roku 1980. Artysta uzyskał tu swobodę w kształtowaniu zespołu baletowego i decydowaniu o jego repertuarze; na tujejszych scenach realizował własne nieprzeciętne choreografie i stworzył łódzkie szkolnictwo baletowe¹¹.

Dzieje Teatru Wielkiego to oczywiście osobna karta w historii łódzkiej i polskiej kultury, w tym miejscu trzeba poprzestać na przypomnieniu, że na scenie przedstawiono do roku 2016: „[...] ponad 300 premier, wśród których były klasyczne dzieła operowe i baletowe, musicale i operetki, a także kompozycje wybitnych współczesnych twórców polskich”¹². Bywanie na przedstawieniach w Wielkim przez lata decydowało o towarzyskim statusie (nie tylko) łódzkich melomanów. Ranga i poziom artystyczny prezentowanych tu wydarzeń skłoniły nawet Jerzego Waldorffa do zainicjowania stołecznych „pociągów muzycznych”, zwożących do Łodzi warszawskich miłośników opery i baletu¹³.

Jednym z najważniejszych elementów kulturalnej ekspansji Teatru Wielkiego stało się zorganizowanie w roku 1968 Łódzkich Spotkań Baletowych. Stanisław Dyzbardis, wieloletni dyrektor ŁSB wspominał:

[...] zastanawialiśmy się w jaki sposób można wypromować tę ogromną instytucję. Nie tylko w Polsce. Inauguracja Wielkiego odbywała się w atmosferze dyskusji czy jest on Łodzi potrzebny, bo przecież opera to gatunek sztuki – jak mówiono – który już umiera. Przeciwnicy gwałtownie protestowali przeciw oddaniu gmachu Operze Łódzkiej. Tak zrodził się pomysł tego festiwalu¹⁴.

[...] To miała być jednorazowa impreza. Nie mówiłem widzom: „Witam na pierwszym festiwalu”, bo nie przypuszczałem, że w ogóle będzie drugi¹⁵.

¹¹ Aleksandra Stanisławska, *Feliks Parnell – narodziny baletu łódzkiego*, [w:] *Łódzka scena operowa*, red. Krystyna Juszyńska, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów, Łódź 2005, s. 245–254; *Sto lat stałej sceny...*, s. 332.

¹² Cyt. za: Konferencja prasowa, sezon 2015/2016, Teatr Wielki w Łodzi, http://www.operalodz.com/files/docs/konferencja_prasowa_2015x.pdf. Informacje na temat Teatru Wielkiego w Łodzi: *Teatr Wielki w Łodzi*, red. Stanisław Dyzbardis, Teatr Wielki w Łodzi, Łódź 1966; *Łódzka scena operowa...*; Tomasz Graczyk, *Teatr Wielki w Łodzi 1967–2007*, Teatr Wielki w Łodzi, Łódź 2007.

¹³ Zob.: Stanisław Dyzbardis, Monika Wasilewska, *Rozmowa ze Stanisławem Dyzbardisem, wicedyrektorem Teatru Wielkiego*, „Gazeta Wyborcza – Łódź” (18 stycznia 2002), <http://lodz.wyborcza.pl/lodz/1,35135,652020.html> (dostęp: 15.10.2016).

¹⁴ Stanisław Dyzbardis, *Łódź tańczy...*, „Kalejdoskop” 2005, nr 5, s. 2.

¹⁵ Stanisław Dyzbardis, Monika Wasilewska, *Wierzę w siłę baletu*, „Gazeta Wyborcza – Łódź” (12 maja 2007), http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/38948.html?josso_asstertion_id=76E3AAC0934BBF4A (dostęp: 15.10.2016).

Ale nawet wówczas powstających w Teatrze Spotkań nie dałoby się sprowadzić do roli narzędzia propagandowego politycznych decydentów. Przeciwnie, to tutaj od początku istnienia ŁSB redefiniowano nowe prądy artystyczne, kwestionowano kanony – sztuki i myślenia o sztuce. Jak można sądzić, kulturowym impulsem do powstania pierwszego w Polsce festiwalu tańca była ważna dyskusja prowadzona w środowisku artystów w drugiej połowie lat 60. XX wieku, poświęcona pilnej potrzebie stworzenia przestrzeni „konfrontacji osiągnięć i niedostatków polskiej choreografii”¹⁶. Debata przybrała na sile w roku 1966, w trakcie III „Milenijnego” Kongresu Kultury Polskiej, w którym brała udział m.in. Janina Jarzynówna-Sobczak, wybitna choreografka, współtwórczyni polskiego baletu współczesnego. W pokongresowej atmosferze krystalizowała się idea stworzenia ogólnopolskiego festiwalu tańca¹⁷.

Inicjatorami ŁSB była ówczesna dyrekcja Teatru Wielkiego w Łodzi, którą stanowili: Stanisław Piotrowski (dyrektor naczelny TW), Zygmunt Latoszewski (dyrektor artystyczny, dyrygent, reżyser, pedagog), Witold Borkowski (kierownik baletu, tancerz i znakomity choreograf) oraz Stanisław Dyzbardis (kierownik literacki). O międzynarodowym charakterze rodzącego się wydarzenia zdecydowało zapewne pragnienie wypromowania Teatru Wielkiego. W czasie pierwszego festiwalu to „umiędzynarodowienie” było nadzwyczaj skromne; zagranicę reprezentowała jedynie Państwowa Opera w Lipsku (NRD).

„Idea festiwalu – jak od początku deklarowali organizatorzy – jest upowszechnianie sztuki baletowej i aktualnych osiągnięć choreograficznych, zarówno na polu tańca klasycznego, jak i różnorodnych nurtów tańca współczesnego”, a także stworzenie z łódzkiej sceny „[...] forum konfrontacji tego, co w sztuce baletu i teatru tańca najwartościowsze, aktualne i godne odnotowania”¹⁸. Obserwacja już blisko pięćdziesięcioletniej historii Spotkań¹⁹ potwierdza wiarygodność zobowiązania twórców festiwalu.

Ponieważ nie sposób wyczerpująco opisać w tym artykule całej historii ŁSB, zostaną tu przedstawione jedynie wybrane wydarzenia, które wydają się dobrze oddawać artystyczny profil festiwalu i wyznaczają jego podstawowe tendencje rozwojowe.

„Warto zauważyć – pisał Janusz Janyst – że już pierwsza edycja była stylistycznie spolaryzowana. Ukazywanie przeciwstawnych sobie często nurtów obecnych

¹⁶ Irena Turska, *Almanach baletu polskiego, 1945–1974*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1983, s. 192.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Cyt. za: strona internetowa Teatru Wielkiego w Łodzi, zakładka: O ŁSB, http://www.operalodz.com/lb/O_LSB,53 (dostęp: 20.11.2016).

¹⁹ [Artykuł powstał na przełomie lat: 2016/2017 – przyp. red.]

w praktyce baletowej II połowy XX wieku stało się programowym założeniem przeglądu, konsekwentnie wcielonym w życie w kolejnych latach²⁰. W czasie I Festiwalu charakter owej polaryzacji wyraziście reprezentowało zestawienie premierowego widowiska Państwowej Operetki Warszawskiej, czyli *Różowych baletów* (Jerzego Smoczyńskiego/ Jerzego Kaplińskiego) z twórczością samej Janiny Jarzynówny-Sobczak. Artystka pokazała w Łodzi trzy utwory w swojej choreografii, inscenizacji i scenografii, w tym dwa będące przykładami jej nowych (z 1967 r.) i najznakomitszych prac: jednoaktowy balet *Niobe* Juliusza Łuciuka oraz *Tytanię i osła* Zbigniewa Turskiego. Obydwa dzieła stanowiły prawdziwe wyzwanie dla tradycyjnych upodobań estetycznych, przemawiały językiem nowoczesnego tańca, dopiero rodzącym się na polskiej scenie. Jarzynówna-Sobczak jeszcze dwukrotnie gościła na ŁSB – w roku 1970 na II Spotkaniach oraz w roku 1974, na IV ŁSB. W 1974 roku wykład artystki pt. *Teatr i taniec, wzajemne związki między aktorstwem, śpiewem i tańcem, między reżyserią i choreografią* otworzył międzynarodową konferencję *Teatr i taniec*, towarzyszącą IV Biennale²¹, co manifestowało twórcze przywództwo Jarzynówny-Sobczak także w obszarze ówczesnych prób konceptualizacji sztuki tańca w Polsce.

Przegląd wydarzeń I Festiwalu pośrednio ujawnia jeszcze jedną charakterystyczną cechę łódzkich Spotkań – możliwość obejrzenia na scenie Wielkiego najlepszych tancerzy. W *Niobe* i w *Tytanii...* tańczyła swoje sławne role Alicja Boniuszko, primabalerina gdańskiej sceny, jedna z najwybitniejszych polskich tancerek. Zaś partię Onej w *Różowych baletach* kreowała była primabalerina Oper: Poznańskiej, Śląskiej i Warszawskiej, a ówczesnie Operetki Warszawskiej, świetna także aktorsko – Barbara Bittnerówna. Wyraz doświadczeniu obcowania z tak zachwycającą różnorodnością tańca dał, recenzujący przedstawienia, historyk polskiego teatru i współtwórca łódzkiej teatrologii – Stanisław Kaszyński:

W tej partyturze błyszczą A. Boniuszko, lecz solo – kryształ, w którym załamują się wszystkie tworzywa baletowej syntezy, ma twarz skupioną, zmartwiałą, wystygłą; tak grała *Niobe*. [...] Jej przeciwieństwem była na Spotkaniach Barbara Bittnerówna. Spazm wewnętrzny i tragiczną maskę Boniuszko roztopiła w uśmiechu, pogodzie i rozkołysaniu wigorem. Cóż za płynność i krągłość tańca!²²

²⁰ Janusz Janyst, *Sfera Terpsychory*, „Tygiel Kultury” 2009, nr 7–9, http://www.amuz.lodz.pl/dmdocuments/janyst_artykul.pdf (dostęp: 12.10.2016).

²¹ Irena Turska, *Almanach...*, s. 197.

²² Stanisław Kaszyński, *Święto baletu. Uwagi i refleksje*, „Odgłosy. Tygodnik Społeczno-Kulturalny” 1968, nr 24, s. 7, <http://bc.wimbp.lodz.pl/Content/66205/Odglosy1968nr24.pdf> (dostęp: 10.10.2016).

Dodajmy, że w czasie tej samej edycji Festiwalu występowała także inna gwiazda tańca – Krystyna Mazurówna.

Podsumowując pierwsze Biennale, Profesor Kaszyński pisał: „Troską i ambicją organizatorów będzie podniesienie rangi Spotkań przez przywoływanie do Łodzi najlepszych i różnorodnych pod względem artystycznym ensambli”²³ – a wśród tych najbardziej pożądaných na pierwszym miejscu wymieniał zespół Maurice’a Bédarta, którego twórczość polska publiczność mogła podziwiać wcześniej w Warszawie²⁴.

Już w czasie II Spotkań, w roku 1970, widzowie zobaczyli na deskach Wielkiego słynny Ballet du XX-e siècle (Balet XX Wieku), stworzony przez Bédarta w roku 1960 w Brukseli. Z pewnością było to dla młodego łódzkiego festiwalu wydarzenie fundacyjne, a jego zaistnienie miało charakter „szoku estetycznego i kulturowego”²⁵. Zespół przywiózł do Łodzi swoje bardzo znaczące dzieła, w których choreograf, w charakterystyczny dla siebie sposób, dążył do ukazania fizycznej intensywności tańca²⁶, eksponując jednak zarówno ciało tańczącego człowieka, jak i jego osobowość. A warto przypomnieć, że Bédart współpracował w swojej karierze z takimi tancerzami i tancerkami jak Rudolf Nurijew, Maja Plisiecka, Michaił Barysznikow, Carla Fracci czy Sylvie Guillem. Niezwykle śmiało – jak na ówczesne lata – łączył także Bédart taniec z pieśnią, recytacją, grą dramatyczną, projekcjami filmowymi. Na łódzkiej scenie pojawił się artysta, który był jednym z najważniejszych innowatorów tańca i współczesnej choreografii, ich reformatorem i filozofem. Podczas występów Ballet du XX-e siècle festiwalowa publiczność mogła doświadczyć prawdziwego fenomenu – objawienia istoty współczesnego tańca w najlepszym wykonaniu.

Bédart zaprezentował w Łodzi swoje trzy słynne obrazy baletowe. Rozpoczął wieczór *Actus Tragicus* do dwóch *Kantat* Johanna Sebastiana Bacha – 106 i 51

²³ *Ibidem*.

²⁴ Pierwszy raz Bédart przyjechał do Warszawy w roku 1966, w roku 1970 pokazał tam, przed łódzkimi występami, *Romea i Julię* Hectora Berlioza. W przedstawieniu tańczył m.in. Woytek Lowski/Voytek Lovski, czyli Wojciech Wiesiołowski, wybitny polski tancerz współpracujący z Baletem XX Wieku. Artysta brał udział również w łódzkich spektaklach: tańczył jako solista w *Actus Tragicus*. W zespołach Bédarta występowali także inni polscy tancerze: Gerard Wilk, Andrzej Ziemiński, Piotr Nardelli, Dariusz Blajer, Waldemar Wołk-Karaczewski, Katarzyna Gdaniec.

²⁵ Jak nazwał to wydarzenie Stanisław Dyzbardis, za: Joanna Brych, *Niezwykła kariera Gerarda Wilka*, „Polityka” (22 marca 2016), <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/ludzieistyle/1654964,1,niezwykla-kariera-gerarda-wilka.read> (dostęp: 10.10.2016).

²⁶ Por.: Wojciech Klimczyk, *Wizjonerzy ciała. Panorama współczesnego teatru tańca*, Korporacja HA!ART, Kraków 2010, s. 46.

(prapremiera: Bruksela 24 XII 1969) – dzieło, które podejmowało temat śmierci, czyli jeden z najważniejszych motywów twórczości artysty. I czyniło to zgodnie z jego zamysłem: „Taniec śledzi tutaj intencje muzykalne i religijne partytury, pragnąc być tylko wizualnym kontrapunktem śpiewu”²⁷. Współbrzmi to z opinią na temat sztuki Bójarta Tacjanny Wysockiej: „Muzykę nie tylko się słyszy, muzykę się widzi”²⁸. Temat śmierci pojawił się też w: *Serait-ce la mort?*, czyli balecie w jednym akcie do pierwszej spośród *Czterech ostatnich pieśni* Richarda Straussa, do tekstów Hermanna Hessego i Josepha von Eichendorffa (prapremiera: Marsylia 5 IV 1970), wielokrotnie grywanemu w tej choreografii do dziś. Występ zamykało jedno z najlepszych dzieł w twórczości Bójarta: *Bhakti* (prapremiera tych scen baletowych opartych na tematach i muzyce hinduskiej odbyła się w Pałacu Papieskim w Awinionie 26 VII 1968). *Bhakti*, interpretując metafizyczny wymiar miłości, przywoływało pary bóstw z hinduistycznego panteonu, których role kreowali legendarni soliści Ballet du XX-e siècle: Rama (Paolo Bortoluzzi, wówczas niekwestionowana gwiazda zespołu, później m.in. partner sceniczny Nuriejewa) i Sita (Orié Ohara); Krysna (młody Jorge Donne, uosabiający styl Bójartowskiego tańca, inspirator wielu jego choreograficznych arcydzieł) i Radża (wspaniała Tania Bari); Śiwa (Germinal Casado, nie tylko wybitny tancerz, ale także scenograf; to on stworzył kostiumy do *Bhakti*) i Śakti (Maïna Gielgud, córka znakomitego aktora, także partnerka sceniczna Nuriejewa, a dziś znana choreografka). „To co mnie interesuje w myśli indyjskiej – pisał Bójart w programie – to nie strona folklorystyczna, lecz myśl filozoficzna, która [...] stanowi większą wartość niż wszystkie systemy zachodnie”²⁹. Także tej cechy współczesnego tańca – jego głębokiego nasycenia refleksją – uczyła się łódzka publiczność od francuskiego mistrza. Fakt przyjęcia zaproszenia przez Bójarta na niemal debiutujący festiwal, uświadamia artystyczny rozmach, z jakim Biennale powstawało.

Maurice Bójart ponownie przyjechał z Ballet du XX-e siècle do Łodzi na VIII Spotkania, w roku 1985. „Wtedy to właśnie – jak wspominał Janusz Janyst – Ravelowskie *Boléro* z tańczącym główną partię na wielkim stole Jorge Donnem okazało się przeżyciem przerastającym intensywnością wszystko, co na festiwalu można było dotąd obejrzeć”³⁰, i co do dziś pozostało w pamięci widzów jednym z najważniejszych wydarzeń w dziejach LSB. Niezwykły utwór, skomponowany

²⁷ Maurice Bójart, *Actus Tragicus*, Program teatralny: *Balet XX wieku Belgijskiej Opery Narodowej, II Łódzkie Spotkania Baletowe 1970*, Teatr Wielki w Łodzi, opr. Stanisław Dyzbardis, brak nazwiska tłumacza, s. 5.

²⁸ Tacjanna Wysocka, *Dzieje baletu*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970, s. 2017.

²⁹ Maurice Bójart, *Bhakti*, Program teatralny: *Balet XX wieku...*, s. 7.

³⁰ Janusz Janyst, *Sfera Terpsychory...*

przez Ravela w 1911 roku na zamówienie Idy Rubinstein – która napisała libretto i tańczyła solową partię w choreografii Bronisławy Niżyńskiej – Bėjart przepisał na ekspresję męskiego ciała i powierzył Donnowi³¹. Jak pisała Elżbieta Pastecka: „Zrodzone z geniuszu duetu twórców: Bėjarta i Donna choreograficzne arcydzieło uświadamiało oglądającym rzeczystwą, rytualną funkcję tańca, jego magiczne oddziaływanie zarówno na widza jak i wykonawcę”³², co stało się także udziałem festiwalowej publiczności. Cztery lata po śmierci Bėjarta, na XXI Spotkania w 2011 roku, które zostały poświęcone wybitnym choreografom drugiej połowy XX wieku, przyjechał Bėjart Ballet Lausanne – zespół założony przez artystę po likwidacji jego pierwszego teatru (1987) i przeniesieniu ansamblu do Lozanny w Szwajcarii. Grupa pokazała wówczas m.in. balet *Dionysos (Suite)* z 1985 roku, do muzyki Richarda Wagnera i Manosa Hadjidakisa, jedno z najsłynniejszych dzieł choreograficznych swojego mistrza (kostiumy zaprojektował Gianni Versace). Przedstawiono także *Le Chant du compagnon errant* [Pieśń wędrownego czeladnika], do muzyki Gustava Mahlera, utwór interpretowany jako opowieść o samym Bėjarcie, w którego twórczości (i w życiu) kategoria podróży stanowiła jedną z podstawowych metafor³³. Bėjartowskie choreografie pojawiały się na Biennale także w wykonaniu innych zespołów, jak np. Państwowej Opery w Budapeszcie (*Czyżby to była śmierć?*, *Ognisty ptak* na V ŁSB w 1976 r.).

Twórczość Bėjarta zajęła tu tak dużo miejsca, ponieważ to właśnie dzięki w życiu Ballet du XX-e siècle Spotkania zyskały swój nowoczesny i do dziś rozpoznawalny charakter, a wraz z nim międzynarodowe uznanie i prestiż, które pozwoliły w kolejnych latach sprowadzać do Łodzi najlepsze grupy taneczne. W czasach, gdy w Polsce balet w powszechnym odbiorze kojarzony był z klasyką, na ŁSB można było zobaczyć nie tylko nowe techniki tańca, ale także zupełnie nowy typ widowiska baletowego. Taniec na łódzkim festiwalu, na wzór tańca w zespołach

³¹ Bėjart kilkakrotnie opracowywał choreograficznie Boléro. Pierwsza wersja utworu pochodziła z roku 1961 i przeznaczona była dla kobiety – serbskiej tancerki Dušan-ki/Duški Sifnios. W 1979 roku jako pierwszy mężczyzna zatańczył choreografię *Bėjarta* właśnie Jorge Donn, por. np. Antoine Livio, *Bėjart*, La Cité, Lausanne, Paris, 1970.

³² Elżbieta Pastecka, *Jorge Donn*, portal: www.maestro.net.pl <http://www.maestro.net.pl/document/memory/Donn.pdf> (dostęp: 10.09.2016).

³³ Zob.: Program teatralny: *XXI ŁSB*, „Wybitni choreografowie XX wieku”, Teatr Wielki w Łodzi, red. Iwona Marchewka, Maria Rżanek, Łódź 2011, s. 28–22; Dariusz Pawłowski, *Łódzkie Spotkania Baletowe. Zachwycający Bėjart Ballet Lausanne*, „Dziennik Łódzki” (14 maja 2011), <http://lodz.naszemiasto.pl/artukul/lodzkie-spotkania-baletowe-zachwycajacy-bejart-ballet,906297,artgal,t,id,tm.html> (dostęp: 20.08.2016); Antoine Livio, *Bėjart...*

Béjarta, coraz śmielej: „Sentymentalizmowi i ulotności tańca klasycznego przeciwstawił siłę, moc i energię tkwiącą w ludzkim ciele”³⁴.

Na II ŁSB publiczność podziwiała także dzieła Conrada Drzewieckiego – polskiego pioniera i reformatora tańca współczesnego, świetnego tancerza, reżysera, scenografa i pedagoga³⁵. Do Łodzi przyjechał Drzewiecki już w roku 1970, wówczas z Baletem Opery Poznańskiej, jako jego kierownik i choreograf. To właśnie na poznańskiej scenie stworzył, jak pisze Jagoda Ignaczak, swoje „[...] oryginalne kompozycje choreograficzne, w których dominującym staje się język oparty na syntezie neoklasyki, tańca współczesnego i stylizacji tańców narodowych”³⁶. Opera Poznańska przedstawiła na II Spotkaniach m.in. znakomite spektakle Drzewieckiego powstałe w roku 1967: *Ognistego ptaka* Igora Strawińskiego i *Adagio na smyczki i organy* Tomasa Albiniego. Od tej pory nieomal każde kolejne Biennale prezentowało prekursorskie choreografie artysty i stworzone przez niego nowe formy widowiska teatralnego – (polskiego) teatru tańca. Na III ŁSB (1972) Drzewiecki pokazał cykl choreografii do muzyki Béli Bartóka: *Sonatę na dwa fortepiany i perkusję* (1972), *Divertimento* (1970) i jedno z najcenniejszych dzieł polskiego repertuaru choreograficznego – utrzymaną w poetyce teatru absurdu interpretację *Cudownego Mandaryna* (1970). Od IV edycji festiwalu Drzewiecki przyjeżdżał ze stworzonym przez siebie w roku 1973 autorskim zespołem rozwijającym jego idee tańca: Polskim Teatrem Tańca – Baletem Poznańskim, wówczas – i przez wiele kolejnych lat – pionierską i najlepszą grupą tańca współczesnego w Polsce, która na ŁSB śmiało stawiała do konfrontacji z osławionymi zespołami zagranicznymi. Balet sukcesywnie przedstawiał w Łodzi dzieła swojego mistrza. I tak: w czasie V Spotkań (1976) pokazał świetne *Odwieczne pieśni* Mieczysława Karłowicza (1975), stanowiące także przykład współpracy Drzewieckiego ze znakomitym plastykiem – Krzysztofem Pankiewiczem. Na VI Spotkania PTT – BP przywiózł program składający się z *Dramatic story* Kazimierza Serockiego, *Kwintetu C-dur* Franza Schuberta oraz – uznawanego za jedno z najlepszych dzieł Drzewieckiego – *Krzesanego* Wojciecha Kilara. Już od chwili prapremiery w 1977 roku *Krzesany* niezmiennie zachwycał polskich i za-

³⁴ Jacek Marczyński, Monika Małkowska, *Maurice Bejart wierzył, że taniec jest pięknem i radością*, „Rzeczpospolita” (22 listopada 2012), <http://www.rp.pl/artykul/71078-Maurice-Bejart-wierzyl--ze-taniec-jest-piekniem-i-radoscia.html> (dostęp: 20.11.2016).

³⁵ Zob.: Stefan Drajewski, *Conrad Drzewiecki. Reformator polskiego baletu*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2014.

³⁶ Jagoda Ignaczak, *Conrad Drzewiecki (1926–2007)*, tekst towarzyszący audio-video performance Polskiego Teatru Tańca: *Conrad Drzewiecki – in memoriam. Artyści wczoraj i dziś*, premiera 16 X 2012, wortal: <http://kultura.poznan.pl/mim/kultura/news/historia,c,8/conrad-drzewiecki-1926-2007,55556.html> (dostęp: 15.08.2016).

granicznych odbiorców. Międzynarodowa krytyka podkreślała jego fascynującą dynamikę i energię, nowatorski sposób wykorzystania w choreografii folkloru i taneczną ekspresję wolności, zestawiając utwór ze *Świętem wiosny* Strawińskiego³⁷. Łódzkie wykonanie stanowiło także, jak pisano: „[...] popis tańca uderzającego czystością kompozycji i zachwycającego perfekcją wykonania”³⁸. Kolejna wizyta poznańskiego zespołu przypadła na rok 1983 (VII ŁSB), kiedy to obchodzono dwusetną rocznicę powstania polskiego baletu, czyli inauguracji w Grodnie działalności zespołu hrabiego Antoniego Tyzenhauza. Trudno było jednak radośnie świętować jubileusz wobec panującej w kraju sytuacji społeczno-politycznej i ciągle obowiązującego stanu wojennego. PTT przywiózł wówczas wielośćściowy spektakl zatytułowany *Spotkanie z Conradem Drzewieckim*. Przedstawienie składało się z baletu do muzyki Fryderyka Chopina (*Impromptu Fantaise* oraz cykl *Nocturna*, czyli pięć nokturnów i *Mazurek a-moll*, z 1976 r.); czeskiej propozycji *Panna i śmierć* (choreografia: Pavel Šmok, muzyka: Karel Odstrčil, widzowie ŁSB widzieli ten balet dwa lata wcześniej w wykonaniu Praskiego Baletu Kameralnego³⁹) oraz z najgoręcej oczekiwanego przez młodzież szalenie zapełniającą w czasie spektaklu wszystkie schody Teatru Wielkiego – kolażu *Yesterday*, kompilacji fragmentów dwunastu utworów zespołu The Beatles⁴⁰. Spektakl realizował wprowadzoną przez Drzewieckiego zasadę składania wieczoru baletowego z dzieł o zróżnicowanych stylach, konwencjach i technice wykonawczej. Ostatnia wizyta artysty na łódzkim festiwalu przypadła na rok 1985 (VIII ŁSB), kiedy to pokazał tu swoje najnowsze prace: *Ad Matrem – Psalm* do kompozycji Henryka Mikołaja Góreckiego, *Ostatnią niedzielę* z muzyką Józefa Skrzeka, *Popołudnie wg preludium Popołudnie fauna* Claude’a Debussy’ego oraz *Lep na muchy* z muzyką Zygmunta Koniecznego. Przez 15 lat obecności Drzewieckiego na ŁSB większość spotkań z jego twórczością budziła prawdziwy entuzjazm. Doceniano rewolucyjny styl choreografii, wyrafinowanie współczesnych technik tańca, znaczeniową motywację ruchu. Zwracano uwagę na oryginalność koncepcji inscenizacyjnych

³⁷ Zob.: XL. *Polski Teatr Tańca wczoraj i dziś, audio-video performance w 10 odcinkach: Krzesany i inne tańce*, red. Jagoda Ignaczak, PTT Poznań 2012/2013, s. 8.

³⁸ Ewa Pankiewicz, *Powrót tańca*, „Odgłosy. Tygodnik Społeczno-Kulturalny” 1981, nr 25, s. 9, <http://bc.wimbp.lodz.pl/dlibra/publication/67456?tab=1> (dostęp: 15.07.2016).

³⁹ Zob. Jerzy Kwieciński, VII *Łódzkie Spotkania Baletowe*, „Odgłosy. Tygodnik Społeczno-Kulturalny” 1983, nr 22, s. 9, <http://bc.wimbp.lodz.pl/dlibra/publication?id=67546&tab=3> (dostęp: 14.06.2016).

⁴⁰ Prapremiera światowa: 30 XI 1981 w Sofii, w wykonaniu bułgarskiego zespołu tańca współczesnego Arabeska, premiera poznańska w 1982 roku. Drzewiecki był także twórcą kostiumów i współtwórcą scenografii do widowiska.

utworów, ich zamysł interpretacyjny odpowiadający współczesnemu odczuwaniu świata i efektowne opracowania scenograficzne. Festiwalowa publiczność oklaskiwała wyjątkowy kunszt tancerzy Teatru, wśród nich tak wybitnych jak Olga Sawicka (jako primabalerina Opery Poznańskiej), Emil Wesołowski, Przemysław Śliwa, Roma Juszkat, Lubomira Wojtkowiak, Hanna Staszak, Arkadiusz Duch, Anna Deręgowska, Jacek Solecki. Jedynie ostatnia wizyta w roku 1985 nie została dobrze przyjęta – tak przez krytykę, jak i przez widzów. Audytorium wygwizdało spektakl *Ostatnia niedziela*, będący swoistą interpretacją Holokaustu. Jak notował relacjonujący festiwalowe wydarzenia Jerzy Kwieciński: „Zdarzyło się to w naszych spotkaniach baletowych po raz pierwszy”⁴¹. Można przypuszczać, że także ten incydent przyczynił się do przedwczesnego zamknięcia artysty. W roku 1987 Drzewiecki przechodzi na emeryturę, a dyrekcję naczelną i artystyczną PTT-BP oraz przede wszystkim kontynuację jego dzieła podejmuje rok później Ewa Wycichowska, która w kolejnych latach gościła z poznańskim zespołem na prawie wszystkich Spotkaniach, aż do XXII ŁSB w 2013 roku.

Jakość i poziom dwóch pierwszych Biennale były tak wysokie, że aby im sprostać także w kolejnych edycjach ŁSB organizatorzy musieli sięgać po najznakomitszych współczesnych artystów, którzy często przedstawiali tu nieogładane wcześniej na polskich scenach style i techniki tańca. Wytworzył się tym samym pewien paradoks: scena, mająca służyć podniesieniu prestiżu miasta i dostarczeniu rozrywki zapracowanym łodzianom (zdaniem komunistycznych władz centralnych w sposób stanowczo przekraczający miarę...), stawała się ostoją nowoczesnej, elitarnej i wysublimowanej sztuki, ściągającej do Łodzi rzesze jej odbiorców. Ponieważ sława festiwalu w latach 70. i 80. rosła, ogromną widownię Teatru Wielkiego, obok znawców i wielbicieli tańca, wypełniały także, z pobudek nieco snobistycznych, tłumy młodzieży oraz – spragnionych światowych klimatów – mieszczan. Jak zauważył Kaszyński, ta „[...] publiczność jest w swej masie oportunistyczna, [...] uparcie chce pozostać w kręgu sentymentalnej i romantycznej mitologii, pragnie patrzeć na metamorfozy dziewczyn w łabędzie, przysłuchiwać się szeptom nimf i rusalek, błędnych rycerzy [...]”⁴². Spotkania, jeśli nawet starały się zadośćuczynić także i takim oczekiwaniom widowni, to jednak nie rezygnowały z dbania o wysoki poziom każdej odmiany prezentowanej tu sztuki tańca.

Już na kolejnych III ŁSB (1972) Teatr Wielki gościł m.in. słynny Ballet Rambert, najstarszy nieprzerwanie działający balet w Wielkiej Brytanii (od

⁴¹ Jerzy Kwieciński, *VIII Łódzkie Spotkania Baletowe*, „Odgłosy. Tygodnik Społeczno-Kulturalny” 1985, nr 23, s. 9, <http://bc.wimbp.lodz.pl/dlibra/publication?id=67626&tab=3> (dostęp: 20.08.2016).

⁴² Stanisław Kaszyński, *Święto baletu...*

roku 1987 pod nazwą Rambert Dance Company), który powstał z inicjatywy polskiej emigrantki Marie Rambert, tancerki, współtwórczyni nowoczesnego baletu angielskiego⁴³, promotorki wielu najlepszych choreografów. To dzięki jej inspiracji powstawały dzieła: Fredericka Ashtona, Antony'ego Tudora, Normana Morrice'a, a także światowej sławy młodszych choreografów, m.in. Christophera Bruce'a (kierował grupą podczas wizyty Ballet Rambert na III ŁSB) i Wayne'a McGregora (odwiedził Łódź w czasie jubileuszowych XX ŁSB w 2009 r.). Z powodu zaawansowanego wieku (w roku 1972 miała 84 lata) artystka nie przyjechała do Łodzi, ale zespół przywiózł taśmę z nagraniem jej przesłania dla festiwalu, wygłoszonego nienaganną polszczyzną⁴⁴. Ballet Rambert pokazał aż osiem dzieł o bardzo zróżnicowanej poetyce. Obok groteskowych żartów tanecznych w programie dwudniowych występów znalazł się np. utwór *Embrace Tiger and Return to Mountain*, którego nazwa i charakter nawiązywały do praktyki T'ai-Chi, a także zupełnie odmienna w klimacie choreografia do muzyki Krzysztofa Pendereckiego. Dwudziestoosobowa grupa ukazała różnorodność technik oraz stylów tanecznych i – podobnie jak Ballet du XX-e siècle – zachwycała sztuką tancerzy, uchodzących za jednych z najlepszych na świecie. Jak podkreślał dyrektor ŁSB Stanisław Dyzbardis: „[...] wizyta Bójarta i Rambert to było baletowe trzęsienie ziemi. Nigdy wcześniej łódzka publiczność nie miała kontaktu ze sztuką baletową na takim poziomie”⁴⁵.

W czasie III Spotkań zaprezentowano w sumie cztery zespoły zagraniczne i cztery polskie, a wśród nich Balet gospodarzy, który przedstawił m.in. *Zielony stół. Taniec śmierci*, najsłynniejsze dzieło Kurta Joossa, z muzyką Fryderyka A. Cohena. W Wielkim choreografię utworu przygotowała córka Joossa – Anny Markard, ale sam Jooss przyjechał do Łodzi i osobiście dokończył powstawanie tej polskiej prapremiery swego dzieła. W roli Dziewczyny wystąpiła Ewa Wycichowska, solistka Teatru Wielkiego, dla której spotkanie z Joossem i ta kreacja miały decydujące znaczenie dla głębokiego zainteresowania się formą teatru tańca⁴⁶.

⁴³ W 1920 roku Rambert otworzyła w Anglii własną szkołę baletową. Od 1935 roku jej zespół przyjął nazwę Ballet Rambert. W pracach zespołów Marie Rambert brali udział najwybitniejsi tancerze, m.in. Tamara Karsawina, Leon Wójcikowski, Alicia Markova, Agnes de Mille, zob.: Tacjana Wysocka, *Dzieje baletu...*, s. 218–220; zob. też: Wojciech Klimczyk, *Wizjonerzy...*, s. 44.

⁴⁴ Zob.: Teresa Wojciechowska, *III Łódzkie Spotkania Baletowe*, „Odgłosy. Tygodnik Społeczno-Kulturalny” 1972, nr 24, s. 1, <http://bc.wimbp.lodz.pl/dlibra/publication?id=68381&tab=3> (dostęp: 15.10.2016).

⁴⁵ Stanisław Dyzbardis, Monika Wasilewska, *Wierzę w siłę...*

⁴⁶ Zob.: Małgorzata Andrzejewska-Psarska, *Więcej niż taniec. Rozmowy z Ewą Wycichowską*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa 2003, s. 17.

Jak widać, proporcje między zespołami obcymi a rodzimymi zaczęły się wyrównywać, a nawet dochodziło do swego rodzaju próby sił. Na III ŁSB doskonale francuski teatr tańca Josepha Lazziniego zaprezentował m.in. *Cudownego Mandaryna* Bartóka, spektakl przygotowany we współpracy z Teatrem Wielkim w Warszawie (ze Stanisławem Szymańskim w roli tytułowej). Tymczasem Drzewiecki – przypomnijmy – na te same Spotkania także przywiózł swojego *Cudownego Mandaryna*, wielokrotnie później powtarzanego na całym świecie. I to poznański spektakl cieszył się w Łodzi większym uznaniem.

Kolejne edycje Biennale pozwoliły uwyraźnić jego charakter jako przeglądu, który spełnia kilka funkcji. Przede wszystkim było to programowe: „upowszechnianie sztuki baletowej i aktualnych osiągnięć choreograficznych”. Ponieważ sięgnięto po „osiągnięcia” rzeczywiście wybitne, przesądziło to o poziomie festiwalu, a nawet o uczynieniu z wydarzenia swoistej enklawy nowoczesności i niezależności w sztuce. To tutaj pojawiały się zespoły prezentujące najnowsze formy tańca, innowacyjne techniki ruchu i style wykonawcze. To tu można było obejrzeć pierwsze polskie teatry tańca. Publiczność ŁSB doświadczała wyjątkowych wzruszeń estetycznych, ale jednocześnie bardzo intensywnej edukacji dotyczącej ważnego obszaru współczesnej sztuki.

Trzeba jednak pamiętać, że Spotkania, podobnie jak wszystkie wydarzenia artystyczne w PRL-u, były silnie uwarunkowane kontekstem polityczno-społecznym. Repertuary festiwalowe musiały uwzględniać występy przedstawicieli krajów socjalistycznych. Regularnie pojawiały się na ŁSB teatry z NRD (Lipsk), ZSRR (Tallin, Leningrad, Perm, Moskwa), a także grupy białoruskie, estońskie, węgierskie, czechosłowackie. Oczywiście, bywały wśród nich zespoły dobre, a nawet świetne, zachwycał kunszt tancerek i tancerzy, szczególnie reprezentujących tzw. rosyjską szkołę baletu. O popisie na III ŁSB moskiewskiego zespołu Baletu Klasycznego pod kierownictwem Jurija Żdanowa Teresa Wojciechowska pisała: „To taniec doprowadzony do perfekcji, to wirtuozowskie popisy sztuki baletowej [...]”⁴⁷. Bywały też w gronie wizytujących Łódź „bratnich teatrów” znakomite nowoczesne zespoły taneczne, jak choćby (występujący na VII i VIII ŁSB) węgierski Győri Balett, czyli kompania założona przez wybitnego tancerza – Ivána Markó, który osiem lat tańczył w zespole Bėjarta. W roku 1983 zespół przywiózł spektakl *Spotkanie z Ivánem Markó*, a w jego ramach widowisko *Cień Don Juana* (Richard Strauss), po którym rozentuzjasmowana publiczność Wielkiego zgottała artystom kilkudziesięciominutową (!) owację. Jednak rangę i nadzwyczajny status łódzkiego Biennale – pomimo intensywnego forsowania w polskim balecie osiągnięć szkoły radzieckiej – ustalały przede wszystkim występy kilkunastu najwybitniejszych zespołów z Zachodu oraz wyjątkowe prace choreograficzne,

⁴⁷ Teresa Wojciechowska, *III Łódzkie...*, s. 8.

zarówno zagraniczne, jak i rodzime. Konieczność włączania do programów ŁSB zespołów z bloku wschodniego, najczęściej z ich bieżącym repertuarem, utrudniała klarowne artystyczne sprofilowanie Spotkań organizowanych w latach 60., 70. i 80. XX wieku. Choć trzeba też zauważyć, że do takich prób profilowania ŁSB dochodziło niezwykle rzadko. Przymus uwzględniania konkretnych teatrów przesądzał też o nierównym poziomie festiwalowych propozycji. Ironia losu polegała bowiem na tym, że w czasach PRL-u festiwal, jako impreza nadzwyczaj prestiżowa, był tak mocno dotowany przez władze lokalne i centralne, że stać go było na zapraszanie pierwszorzędných gwiazd światowego baletu, których kunszt zaćmiewał wysiłki artystów z krajów realnego socjalizmu. Wraz ze zmianą ustroju i powstaniem nowych warunków pracy możliwości finansowe ŁSB – mimo wielu starań organizatorów – ogromnie zmalały.

Niezależnie jednak od okoliczności zewnętrznych, bywały festiwale bardzo wyraziste, przede wszystkim te, które jednak zostały sprofilowane i konsekwentnie poświęcone wybranemu zjawisku tanecznemu, jak na przykład X ŁSB zorganizowane w roku 1989, które zyskały spójność dzięki obchodom jubileuszu Biennale oraz – przede wszystkim – jako efekt uroczystej organizacji setnej rocznicy urodzin Waćława Niżyńskiego. Z tego powodu Teatr Wielki w Łodzi wystawił, na inaugurację Spotkań, wieloczęściowy Wieczór Baletowy – *Waćław Niżyński in memoriam*; Polski Teatr Tańca – Balet Poznański, w pierwszym sezonie dyrektorowania tu Wycichowskiej⁴⁸, przygotował spektakl *Niżyńskiemu – une soirée*; zaś Teatr Wielki w Warszawie zaprezentował siedmioobrazowy Wieczór Baletowy pt. *Nasz Niżyński*. Przedstawienia, nawiązując do twórczości Niżyńskiego, podejmowały interpretację dwudziestowiecznych praktyk tanecznych i choreograficznych. Towarzyszyły im XXXI Łódzkie Warsztaty Operowe *Waćław Niżyński* oraz sesja popularnonaukowa: *Waćław Niżyński – życie, dorobek artystyczny – symbol sztuki baletowej XX wieku*⁴⁹. Takie sprofilowane edycje festiwalu były sporadycznie organizowane także później (np. w roku 2015, gdy poświęcono Spotkania mistrzom współczesnej choreografii), lecz nie przekształciło się to nigdy w stałą cechę wydarzenia. Podobnie prowadzenie w ramach festiwalu usystematyzowanej refleksji naukowej nad sztuką tańca – a takie

⁴⁸ Artystka jednocześnie: stworzyła choreografię do *Święta wiosny* w łódzkim TW i tańczyła Szeherazadę w dramacie choreograficznym Nikołaja Rimskiego-Korsakowa.

⁴⁹ Program: 20.05-10.06, *X Łódzkie Spotkania Baletowe '89*, Teatr Wielki w Łodzi, red. programu Tomasz Graczyk, Cyfrowe Muzeum Teatru Wielkiego w Łodzi, http://www.cyfrowemuzeum.operalodz.com/wp-content/uploads/2018/04/TWL_LSB_PR_X.1989XX.pdf (dostęp: 18.06.2017). Zob też: Adam Domański, *Jubileusz sztuki tańca*, „Życie Literackie” 1989, nr 21, s. 6, <http://mbc.malopolska.pl/dlibra/plain-content?id=13572> (dostęp: 15.06.2016).

bardzo cenne wydarzenia towarzyszyły wczesnym ŁSB – przez lata nie zyskało trwałości i coraz częściej zdarzało się jedynie okazjonalnie. Dopiero ostatnie Biennale przyniosły spotkania dyskusyjne z artystami i realizatorami spektakli prezentowanych podczas Spotkań.

Dzięki istnieniu Biennale Teatr Wielki w Łodzi bardzo rozwinął się artystycznie. Powstała tradycja inaugurowania ŁSB premierą przygotowywaną przez zespół baletowy Wielkiego, co każdorazowo stanowiło duże wyzwanie. Także bieżący repertuar widowisk tanecznych coraz częściej powstawał we współpracy z wybitnymi indywidualnościami światowej sceny baletowej. Spektakularnego przykładu takiej współpracy dostarcza polska prapremiera baletu *Gajane* do muzyki Arama Chaczaturiana (21 XI 1975)⁵⁰, którą przygotował Boris Ejfman (libretto, choreografia i inscenizacja), dziś uznany za jednego z najświetniejszych współczesnych twórców sztuki tańca. W przedstawieniu stanowiącym debiut na zagranicznej scenie i jednocześnie wielki sukces młodego wówczas choreografa (na premierę przyjechał sam kompozytor), rewelacyjnie zatańczyli soliści Teatru Wielkiego: Ewa Wycichowska w roli tytułowej i Kazimierz Wrzosek w roli Giko⁵¹. Łódzka *Gajane* w choreografii Ejfmana, jako jedna z najlepszych premier TW, została pokazana także na VI ŁSB (1981). Natomiast prowadzony od 1977 roku przez artystę Leningradzki Teatr Baletu Współczesnego, późniejszy Sanktpetersburski Teatr Baletu Borisa Ejfmana, wystąpił na Spotkaniach jeszcze wielokrotnie, prezentując tu znakomite choreografie swojego założyciela. Na IX ŁSB (1987) były to aż cztery widowiska: *Idiota* (do VI *Symfonii* Piotra Czajkowskiego), *Mistrz i Małgorzata* (Andriej Pietrow), *Legenda* (Leonid Kogan), *Podporucznik Romaszow* (Walery Gawrilin). W roku 1993 (XII ŁSB) – czyli już po triumfalnych występach zespołu Ejfmana w Paryżu (1988) i zyskaniu przez niego światowej sławy – publiczność Biennale zobaczyła *Iluzje* (Carolin Petit), *Requiem* (Mozart) i *Therese Raquin* (Bach, Mahler, Alfred Schnittke). Ostatnia z festiwalowych wizyt artysty przypadła na rok 2005, kiedy to w trakcie XVIII ŁSB przedstawił spektakl *Musagète* do muzyki Bacha i Czajkowskiego. Przedstawienie przygotowane zostało przez Ejfmana z artystami Teatru Wielkiego – Opery Narodowej na stulecie urodzin twórcy neoklasycznego baletu – George’a Balanchine’a (w ramach przedstawienia *Balanchine i muzy*). W Łodzi dzieła choreograficzne Ejfmana pojawiały się jednak nie tylko w czasie Spotkań. Na scenie Wielkiego można było w ciągu ośmiu lat zobaczyć także: *Braci Karamazow* (1996, Wagner, Musorgski, Sergiusz Rachmaninow), słynną *Giselle Rouge* (1997, Czajkowski, Bizet, Adam,

⁵⁰ Zob.: hasło: ‘Gajane. Teatr Wielki. Łódź’, wortal: Encyklopedia Teatru Polskiego, <http://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/7555/gajane> (dostęp: 16.08.2016).

⁵¹ Stanisław Dyzbardis, *Nasze czterdziestolecie (garsć wspomnień)*, [w:] *Teatr Wielki w Łodzi 1967–2007*, red. Tomasz Graczyk, Łódź 2006, s. 12.

Schnittke), *Don Juana & Moliera* (2003, Mozart, Hector Berlioz). Nawet jubileusz 25-lecia swojego zespołu artysta świętował w 2002 roku w Łodzi – wzruszony charakterem wydarzenia, przyjął bowiem zaproszenie na Festiwal Dialogu Czterech Kultur i pokazał na nim *Rosyjskiego Hamleta* (Ludvig van Beethoven, Mahler) oraz uroczystą baletową *Galę*. Łódź nie tylko patronowała narodzinom prawdziwej gwiazdy współczesnej sztuki tańca, ale i mocno angażowała się w rozwój kariery, co jednocześnie umacniało pozycję i prestiż Biennale jako instytucji.

Jeszcze intensywniejsze relacje z łódzką sceną, Spotkaniami i samym miastem połączyły nowozelandzkiego choreografa Graya Veredona, który przygotował w Wielkim szereg swoich premier: *Wolfganga Amadeusa* (Mozart, choreografia, inscenizacja, libretto – Veredon, prapremiera 16 V 1987, wznowienie 2002), *Sen nocy letniej* (Felix Mendelssohn, 1985), *Romea i Julię* (Hector Berlioz, 1992), *Purytanów* (Vincenzo Bellini, 2002). Powstał tu także „łódzki tryptyk baletowy”, będący dowodem szczególnego zafascynowania artysty miastem: *Ziemia obiecana* (muzyka: Franz von Suppé i Michael Nyman) na otwarciu XV ŁSB (1999), *Kobro*, na inaugurację XVII ŁSB (2003) i jubileusz 35-lecia festiwalu oraz *Kolor żółty* inicjujący XVIII edycję ŁSB w 2005 roku (obydwa przedstawienia do muzyki Sławomira Kulopowicza)⁵².

Spośród innych wybitnych choreografów współpracujących z łódzkim Teatrem Wielkim, i tym samym stanowiących inspirację dla organizatorów Biennale, trzeba wymienić przynajmniej: Ericha Waltera, Germinal Casado, Antala Fodora, Lorkę Massine’a, Giorgia Madię, Teresę Kujawę, Jerzego Makarowskiego, Emila Wesołowskiego, Ewę Wycichowską.

Oznaką rosnącego znaczenia ŁSB była nie tylko współpraca z mistrzami współczesnej choreografii, ale także zwiększająca się liczba biorących w nich udział wybitnych zespołów. W roku 1981 na VI Biennale – zorganizowanym po jedynej w jego historii pięcioletniej przerwie (zawieszenie Spotkań spowodowało też, że tryb festiwalu przeszedł z lat parzystych na nieparzyste, i tak jest do dnia dzisiejszego) – wystąpiło już 10 zespołów i liczba ta powtarzała się przez kolejne dwie edycje. Najliczniejsze było (do roku 2015) XI Biennale w 1991 roku, kiedy na scenie Wielkiego wystąpiło aż 11 zespołów. ŁSB nabierało cech festiwalu gwiazd i presja ciągłego zwiększania liczby zapraszanych gości zaczynała nawet grozić przeładowaniem programu.

Odwiedzające Łódź renomowane zespoły taneczne prezentowały tu bardzo różne techniki i style tańca: klasykę, neoklasykę, modern, postmodern,

⁵² Zob.: Małgorzata Andrzejewska-Psarska, *Tribute to Łódź*, „Gazeta Łódzka” 1999, nr 114, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/255462,druk.html> (dostęp: 15.07.2016); Michał Lenarciński, *XVIII Łódzkie Spotkania Baletowe – Andaluzyjski temperament*, „Dziennik Łódzki” 2005, nr 115.

contemporary, jazz dance, demi, taniec fizyczny, hip-hop, a nawet: break dance, capoeirę, styl popping czy taneczną akrobatykę, ale także na przykład pantomimę. O specyfice łódzkiego festiwalu nie przesądzał zatem rodzaj prezentowanego tu tańca/ruchu czy sposób namysłu nad nim – co zaczynało być dostrzegalną tendencją wśród nowo powstających przeglądów sztuki tańca – lecz właśnie wielka różnorodność propozycji. I tak na przykład, w czasie dwóch kolejnych edycji – na VII i VIII ŁSB – łodzianie mogli oglądać „monodramy, czyli pełnospektaklowe widowiska pantomimiczne”⁵³ Wrocławskiego Teatru Pantomimy Henryka Tomaszewskiego. W roku 1983 ten świetny polski tancerz (uczeń m.in. Feliksa Parnella), mim, a także choreograf, reżyser i inscenizator, twórca „teatru ruchu”, pokazał *Rycerzy Króla Artura* (premiera 1981, muzyka Wagner, Gordon Giltrap, Johann Nepomuk Hummel, Bogdan Dominik), a na kolejnym Biennale – *Syna marnotrawnego* (premiera 1984, collage muzyczny). Obydwa widowiska były już jednak dziełami „późnego Tomaszewskiego”, w którego sztuce głęboka taneczna refleksja nad istotą pantomimy i jej możliwościami wyrazowymi ustępowała przedstawieniom, niezwykle efektownym wprawdzie, lecz skupionym raczej na budowaniu bogatej plastycznie i muzycznie syntetycznej wizji scenicznej niż nad namysłem nad sposobami artykulacji samego ruchu. Pozostawały więc one w pewnym odaleniu od tego, co dotyczyło strategii artystycznych rozwijanych w światowej sztuce tańca, podobnie jak osobną jakość stanowiło np. flamenco, chętnie zapraszane na ŁSB i uwielbiane przez widzów. Z wielkimi sukcesami demonstrowały kulturę flamenco w Łodzi sławne zespoły: Ballet Cristina Hoyos i Ballet Flamenco de Andalucia prowadzone przez Christinę Hoyos, „królową flamenco”, słynną tancerkę zespołu Antonio Gadesa i gwiazdę filmów Carlosa Saury. Hoyos dzięki efektownemu występowi na XVII festiwalu (2003) zafascynowała emocjami łódzkiej publiczności: „Chropowaty głos, trudne rytmy, stukot obcasów, napięcie emanujące z tancerzy sprawiły, że widownia poddała się transowi i niemal tańczyła razem z Hiszpanami”⁵⁴. Ku satysfakcji widzów organizatorzy ŁSB zaprosili artystkę także na kolejne, XVIII Spotkanie, na które przywiozła zupełnie nowy (zaledwie dwumiesięczny) spektakl *Viaje al sur* (w swojej choreografii, do muzyki José’go Luisa Rodrigueza).

⁵³ Karol Smużniak, *Teatr milczenia i dramat przemilczeń*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Tadeusza Kotarbińskiego, Zielona Góra 1996, s. 9; por. też idem, *Teatr pantomimy Henryka Tomaszewskiego: prolegomena do teorii teatru pantomimy*, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2004.

⁵⁴ Małgorzata Andrzejewska-Psarska, *Łódź żyła tańcem*, „Gazeta Wyborcza – Łódź” (26 maja 2003), <http://lodz.wyborcza.pl/lodz/1,35135,1498802.html?disableRedirects=true> (dostęp: 16.08.2016).

Jaki zatem obraz tańca współczesnego wytwarzał – tak zawsze opiniotwórczy – łódzki przegląd, jedno z najlepszych tanecznych biennale w Europie? Próbując wyłuskać zjawiska o najdonioślejszym znaczeniu dla prezentacji dynamiki przemian sztuki tańca, wśród mnogości propozycji pojawiających się w czasie półwiecza trwania łódzkich Spotkań trzeba przedstawić jeszcze kilka występujących tu zespołów. Jak niegdyś grupa Maurice'a Bédjarta, były to bowiem kompanie, które decydowały o poziomie i renomie ŁSB, czyniąc z niego forum wymiany myśli choreograficznej i przestrzeń konfrontacji twórczości tancerek i tancerzy. Pamiętając, że współczesne grupy taneczne najczęściej łączą w swojej praktyce wykonawczej różne techniki tańca, warto jednak pokusić się o refleksję nad ich sztuką wedle podkreślanej przez krytyków cechy ŁSB – stylistycznego spolaryzowania prezentowanego tu repertuaru. Bardzo hasłowo rozumiane – klasyka i współczesność, wyznaczały dwa bieguny emocji i gorących sporów, tak festiwalowej publiczności, jak i krytyki.

Wśród zespołów najbliższych technice klasycznej dwukrotnie odwiedził festiwal słynny Ballet Nacional de Cuba, który założyła – i przyjechała z nim do Łodzi – kubańska *primaballerina assoluta*, z sukcesami uprawiająca także choreografię i pedagogikę tańca – Alicia Alonso. Na VI ŁSB (1881), narodowy zespół z Kuby pokazał charakterystyczne dla swojej twórczości utwory żywiołowo interpretujące zjawiska natury: *Owoce i rzeczywistość*, *Ucieczka*, *Trapiz*, *Przyptyw morski*, *Flora*, *Plasmasis*⁵⁵. Natomiast na X ŁSB (1989) Kubańczycy występowali aż przez trzy wieczory i przedstawili w Łodzi 10 utworów⁵⁶. A sama Alonso – największa romantyczno-klasyczna balerina doby obecnej (jak określiła artystkę Tadjanna Wysocka⁵⁷) – wówczas już licząca lat (zależnie od źródeł...) prawie lub ponad 70 – tańczyła na pointach m.in. rolę Afrodyty w balecie *Amaris* do muzyki elektronicznej specjalnie dla niej napisanej⁵⁸. I wzbudziła prawdziwy entuzjazm festiwalowej publiczności⁵⁹, która nieodmiennie od lat właśnie takie widowiska, tworzone przez pierwszorzędnych artystów, obdarza najwyższym uznaniem.

Stonowany rodzaj ekspresji scenicznej reprezentowały najszacowniejsze klasyczne europejskie zespoły baletowe, których wizyty były niewątpliwie wydarzeniami nobiletującymi łódzkie Spotkania. Na IX festiwal (1987) przyjechał

⁵⁵ Zob.: Ewa Pankiewicz, *Powrót...*

⁵⁶ W nieco zmienionym układzie niż widniejący w programie wydarzenia, por.: Program teatralny: *X Łódzkie Spotkania Baletowe'89...*; Adam Domański, *Jubileusz...*

⁵⁷ Tadjanna Wysocka, *Dzieje baletu...*, s. 267.

⁵⁸ Zob.: Adam Domański, *Jubileusz...*

⁵⁹ Zob.: *ibidem*; Jerzy Kwieciński, *X Łódzkie Spotkania Baletowe. Ostatni „krajowcy” i goście z Kuby*, „Odgłosy. Tygodnik Społeczno-Kulturalny” 1989, nr 25, s. 9, <http://bc.wimbp.lodz.pl/dlibra/publication/67915?tab=1> (dostęp: 15.08.2016).

z Wielkiej Brytanii sam Sadler's Wells Royal Ballet. Warto przypomnieć, że to balet o statusie brytyjskiego baletu królewskiego, który wywodzi się z zespołu tanecznego Vic-Wells Ballet⁶⁰, stworzonego w latach 30. XX wieku przez tancerkę, choreografkę i współtwórczynię narodowego baletu angielskiego i irlandzkiego – Ninette de Valois. Zespół w swoich dziejach parokrotnie przekształcał się, ewoluował, łączył z innymi grupami, a po utracie sceny w teatrze Old Vic i zbudowaniu nowego teatru Sadler's Wells, przybrał nazwę Sadler's Wells Ballet. Później został rezydentem Royal Opera House w Covent Garden i współtworzył The Royal Ballet, aż w roku 1956 – rozkazem królowej Elżbiety II – została utworzona jedna narodowa instytucja artystyczna – właśnie pod nazwą Sadler's Wells Royal Ballet⁶¹. A zatem, odwiedził łódzki festiwal jeden z najważniejszych europejskich baletów, zespół działający pod protektoratem brytyjskiej monarchini, któremu artystycznie patronowały legendarne autorytety: obok Dame Ninette de Valois – m.in. Alicia Markova, Frederick Ashton czy Margot Fonteyn. Sadler's Wells pokazał w Łodzi *Królową Śniegu* (wg Modesta Musorgskiego) do muzyki opracowanej przez Bramwella Toveya, z choreografią Davida Bintleya (obaj należą dziś do czołówki brytyjskich twórców). Występ stanowił część – pierwszego w dziejach Sadler's Wells – tournée po ówczesnych krajach socjalistycznych: Niemieckiej Republice Demokratycznej, Czechosłowackiej Republice Socjalistycznej, Ludowej Republice Bułgarii i Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej. Ów wyraźny edukacyjny charakter wizyty ujawnił się w stylu przedstawienia, które było: „[...] klarowne i przystępne, o czytelnej symbolice, a nade wszystko posługujące się tradycyjnymi [...] środkami wyrazu”⁶², co satysfakcjonowało znaczną część publiczności, a nawet krytyki. Poczucie obcowania z elitą sztuki tańca pozostało w pamięci widzów LSB bardzo silne przez długie lata, mimo że odwiedzający Teatr Wielki zespół składał się z artystów tworzących swego rodzaju „wydzieloną scenę objazdową”⁶³.

Cztery lata później, na XI festiwalu (1991), LSB gościli Stuttgarter Ballett, zespół od 1961 roku prowadzony przez Johna Cranko, jednego z najlepszych baletmistrzów i choreografów XX wieku. Cranko był adeptem szkoły Sadler's Wells i zaczynał twórczość choreograficzną w latach 40. pod okiem de Valois, by

⁶⁰ Zob. Tacjana Wysocka, *Dzieje baletu...*, s. 220–224; Andrzej Chodkowski, *Encyklopedia muzyki*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1995.

⁶¹ Tacjana Wysocka, *Dzieje baletu...*, s. 220–232.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ Zob.: Jerzy „”, *IX Łódzkie Spotkania Baletowe. Sadler's Wells*, „Odgłosy. Tygodnik Społeczno-Kulturalny” 1987, nr 22, s. 8, <http://bc.wimbp.lodz.pl/dlibra/publication/67809?tab=1> (dostęp: 10.07.2016).

później rozwijać talent współpracując ze światowej sławy zespołami i tancerzami⁶⁴. Stuttgartczycy przedstawili w Łodzi *Poskromienie złoŃnicy* według Williama Shakespeare'a z muzyką Kurta-Heinza Stolzego (wg Domenica Scarlattiego), czyli jedną z ostatnich prac choreograficznych Cranko, zmarłego nagle w 1973 roku. Przedstawienie dobrze reprezentowało styl baletowej narracji artysty, łączący perfekcję techniczną tancerzy z wyrazistą i dramatyczną grą aktorską. Warto zauważyć, że Cranko uczył się w Sadler's Wells, sam zaś kształcił w Stuttgarter Ballett m.in. Jürgena Heissa, którego widowisko baletowe *Gershwin*, przygotowane z zespołem Teatru Wielkiego w Łodzi, zamykało XI ŁSB⁶⁵. To jedna z wielu znaczących koincydencji w dziejach łódzkiego festiwalu, krzepnącego instytucjonalnie i coraz częściej oferującego spotkania z twórczością ścisłej światowej czołówki artystek i artystów sztuki tańca.

Spośród nieprzeciętnych zespołów uprawiających klasyczny styl tańca, które odwiedziły Łódź już w XXI wieku, należy przynajmniej wspomnieć o Compañia Nacional de Danza z Madrytu, prowadzonej w latach 1990–2011 przez jednego z czołowych dzisiejszych twórców – Nacho Duato⁶⁶. Aby tańczący do muzyki hiszpańskiej XV i XVI wieku zespół przyjechał na Spotkania w 2005 roku i pokazał tu trzy swoje utwory: *Arcángelo*, *Cautiva*, *Por vos muero*, organizatorzy zabiegali pięć lat⁶⁷.

Takie rarytasy programowe jak występy grupy Duato były niecierpliwie oczekiwane przez festiwalowych koneserów, a tych Biennale wychowało sobie potężną liczbę. Jednak niemałej części widzów ŁSB największych emocji nadal dostarczały tradycyjne dzieła taneczne – na czele z *Jeziorem łabędzim* Czajkowskiego. Arcydziałem repertuaru baletowego, które w swojej klasycznej petersburskiej wersji choreograficznej – Mariusa Petipy i Lwa Iwanowa – miało premierę w Teatrze Maryjskim ponad 130 lat temu, ciągle jest probierzem technicznej doskonałości tancerzy i tancerek oraz zdolności inscenizatorów. Pragnąc spełnić oczekiwania publiczności i przyjrzeć się współczesnej sztuce interpretacji *Jezióra...*, organizatorzy Spotkań, w ciągu zaledwie pięciu edycji festiwalu, zaprosili

⁶⁴ Zob. Wojciech Klimczyk, *Wizjonerzy...*, s. 188–189; 'John Cranko. Choreograf', strona Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie, <https://teatrwiελki.pl/people/john-cranko/> (dostęp: 23.09.2016).

⁶⁵ Zob.: *Gershwin (wieczór baletowy)*, wortal: <http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/11411,szczegoly.html> (dostęp: 23.08.2016).

⁶⁶ Zob. strona zespołu: <https://cndanza.mcu.es/en/147-archive/archive-cnd/nacho-duato-archive-90-11/archive-repertoire-nacho-duato-90-11/2808-nacho-duato-biography> (dostęp: 12.08.2016).

⁶⁷ Zob. Stanisław Dyzbardis, *Łódź tańczy...*, „Kalejdoskop” 2005, nr 5; wortal: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/11997,druk.html> (dostęp: 20.08.2016).

aż cztery teatry z ich wersjami tego utworu. Były to: Balet „Bolszoj” z Białorusi (XVI ŁSB, 2001), Państwowy Akademicki Teatr Opery i Baletu im. Modesta Musorgskiego z Sankt Petersburga (XVIII ŁSB, 2005), Korea National Ballet Company (XIX ŁSB, 2007) oraz gospodarze – Teatr Wielki w Łodzi (XX ŁSB, 2009). Rzut oka na te inscenizacje ujawnia charakter polityki impresaryjnej łódzkiego festiwalu i diagnozuje jego ewolucję.

Przedstawienie teatru „Bolszoj” (redakcję choreografii do *Jezióra...* opracował Walentin Jelizariew) reprezentowało ów nurt silnie obecnej na Spotkaniach „klasyki klasyki”⁶⁸, która może budzić uznanie, gdy oferowana jest w perfekcyjnym wykonaniu, ale bardziej wymagających widzów zazwyczaj nuży i nieodparcie bawi anachronicznością, gdy np.: „Na tle malowanej wody suną plastikowe łabędzie ze swym plastikowym odbiciem [...]”⁶⁹. Edyta Hajduk, recenzentka łódzkiego występu białoruskiego zespołu, formułuje tezę, którą można by odnieść do niemałej grupy klasycznych baletów narracyjnych oglądanych na ŁSB: „Orkiestra gra na żywo, dekoracje i rekwizyty są nierealistyczne, gra aktorska jest przerysowana, a po każdym popisie tancerze podchodzą do rampy, aby się ukłonić. W tego typu teatrze sama wierność tradycji jednak nie wystarcza, można się na nią zgodzić jedynie w wypadku prawdziwej wirtuozerii”⁷⁰. Ów styl konserwatywnej inscenizacji, ciągle obecny w światowym balecie, pojawiał się także na ŁSB, lecz coraz rzadziej zyskiwał tu uznanie.

Zespół z Petersburga, prezentujący balet Czajkowskiego cztery lata później, to teatr o długiej tradycji. Zainicjowany został jako Teatr Mały w Leningradzie już w latach 30. XX wieku przez Fiodora Łopuchowa – wybitnego radzieckiego baletmistrza, a także nowatorskiego choreografa. Łopuchow zasłynął z tworenia nietypowych inscenizacji klasycznych dzieł, w których wykorzystywał bufonadę, śpiew, elementy teatru lalek, operetki i sztuki cyrkowej, co przyniosło mu sławę twórcy współczesnego baletu komediowego w Rosji. Jeszcze jako Teatr Mały (Akademicki) Opery i Baletu w Leningradzie, zespół przyjechał na VIII ŁSB (1985) i pokazał wówczas *Makbeta* w choreografii Nikołaja Bojarczikowa. Dwadzieścia lat później, już pod nową nazwą – i z St. Petersburga – Balet ponownie odwiedził Łódź, właśnie z *Jeziorem...*, w redakcji tego samego artysty. Nie doczekano się jednak wydarzenia artystycznego. Koncepcję ruchu Bojarczikowa zgryźliwie opisał recenzujący przedstawienie Michał Lenarciński: „Holenderski impresario rosyjskiego zespołu przywiózł do Łodzi... 33 urządzenia do udawania łabędzi. [...] Mechanicznie wykonywały kroki, gesty i figury, na ogół

⁶⁸ Określenie Edyty Hajduk, eadem, *Zatańcz to jeszcze raz*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2001, nr 43/44, s. 81.

⁶⁹ *Ibidem*, s. 82.

⁷⁰ *Ibidem*.

równy i bez wdzięku. Za to z ostentacyjnym wyrazem znudzenia malującym się na frontowej stronie każdego z urzędzeń [...] ⁷¹. Jeśli tym przedstawieniem Teatr pragnął nawiązać do poetyki tańca komediowego Łopuchowa, to śmiech czy irytacja widzów, jakie wzbudzały oglądane sceny, nie wynikały jednak z celowych zamierzeń artystycznych. Łódzka publiczność była już doskonale świadoma, że aby uwspółcześić *Jeziro ...*, przekroczyć czy zakwestionować jego kanoniczną postać, trzeba zaproponować spójną i logiczną koncepcję całości. Nawet gdy nowa forma radykalnie przemienia choreografię i styl Petipy/Iwanowa, można osiągnąć doskonały rezultat – jak to się stało na przykład w słynnym minimalistycznym *Swan lake, 4 acts* Raimunda Hoghe'a z 2005 roku ⁷². Niestety, propozycja petersburskiego teatru żadnej spójnej całości nie zbudowała. Festiwalowe prezentacje bywały – jak widać – także zupełnie nietrafione. Ale tak się dzieje w wypadku każdego wielkiego i długotrwałego przedsięwzięcia, na jakie Spotkania wyrosły w ciągu kilkudziesięciu lat. Natomiast edukacyjny potencjał tego wydarzenia okazał się bardzo cenny, co ujawniły już kolejne Biennialowe *Jeziro ...*

Dla południowokoreańskiego Korea National Ballet Company przyjazd na XIX ŁSB (2007) był pierwszą wizytą w tej części Europy, choć zespół występuje już ponad 40 lat i z sukcesami odbywał *tournee* po wielu krajach świata ⁷³. Teatr tak bardzo chciał odwiedzić Spotkania, że sam pokrył koszty przelotu i transportu dekoracji ⁷⁴. Zaprezentowane przez nich *Jeziro ...*, w choreografii Jurija Grigorowicza, spotkało się z entuzjastycznym przyjęciem – tak publiczności (prawie 15-minutowa owacja na stojąco), jak i krytyki. Pisano: „Surowa i wymagająca klasyka w ich wykonaniu stawiała się kwintesencją elegancji i lekkości. Podziw wzbudzała także nienaganna precyzja wszystkich tancerzy i niewiarygodna wprost synchronizacja ruchu” ⁷⁵. To właśnie mistrzostwo i talent artystów nieodmiennie wzbudzały na ŁSB największy zachwyty, co – planując repertuar – brali pod uwagę organizatorzy.

⁷¹ Michał Lenarciński, *Urządzenia (nie) wielofunkcyjne*, „Dziennik Łódzki” 2005, nr 123, za: <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/12871/udawane-labeledzie-na-final> (dostęp: 18.09.2016).

⁷² Zob.: np. Anna Królika, *Wzbogacenie przez redukcję*, <https://www.dwutygodnik.com/artikul/2804-wzbogacenie-przez-redukcje.html> (dostęp: 30.08.2016).

⁷³ Zob.: Michał Lenarciński, *XIX Łódzkie Spotkania Baletowe*, „Dziennik Łódzki” 2007, nr 103, za: *Łódź. Spotkania Baletowe niebawem*, <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/38568/lodz-spotkania-baletowe-niebawem> (dostęp: 18.09.2016).

⁷⁴ Stanisław Dyzbardzis, Monika Wasilewska, *Wierzę w siłę...*

⁷⁵ Michał Lenarciński, *XIX Łódzkie Spotkania Baletowe warte są każdego pieniędzy*, „Dziennik Łódzki” 2007, nr 133, wortal: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/40253.html> (dostęp: 15.08.2016).

Jubileuszowe XX Spotkania w roku 2009 otworzyli gospodarze, czyli Teatr Wielki w Łodzi, także prezentacją *Jezióra ...*, które z Baletem TW przygotował włoski choreograf i reżyser – Giorgio Madia. Artysta świetnie znany był ze swej błyskotliwej kariery tancerza: występował m.in. w Teatro alla Scala; w zespołach Bójarta, w grupach amerykańskich i szwajcarskich; tańczył też z Nuriejewem w czasie jego pożegnalnego *tournée* po świecie⁷⁶. Już jako choreograf współpracował z wieloma scenami włoskimi, niemieckimi i polskimi – w tym w szczególności z łódzkim Wielkim. Od początku XXI wieku zrealizował tu szereg widowisk: *Bolero* (2000), *Giuseppe!* (autorskie fragmenty, 2001), *Gershwin Celebration* (2001), *Śpiąca królewna* (2006), *Cinderella/Kopciuszek* – tym przedstawieniem Wielki inaugurował XIX ŁSB (2007), *Opowieści Hoffmanna* (2007), *Dziadek do orzechów* (2008), *Chopin wymarzony/ Chopin Imaginare* (2015), a także właśnie *Jezióra łabędzie* (premiera 9 V 2009). Zgodnie z główną zasadą swojej twórczości scenicznej – komicznej gry ze stereotypami – Madia zaproponował dość śmiałą modyfikację klasycznej redakcji utworu, tak pod względem przebiegu muzyki, interpretacji fabuły, jak i modyfikacji stylu i charakteru tańca. Tancerki w rolach łabędzi zachowały tradycyjny wizerunek sylwetek i układ rąk, ale pozbawione zostały point i tańczyły boso, co uczyniło ich ruchy groteskowymi, a taniec niespójnym. Takie – jak nazwał je Jacek Marczyński – „oskubane łabędzie”⁷⁷ nie porwały łódzkiej publiczności, dobrze już obytej z eksperymentowaniem w sztuce tańca i nieskorej do bezkrytycznego akceptowania ryzykownych pomysłów, nawet gdy są one autorstwa związanego z Teatrem artysty. Nie pomogła uroda scenografii (Bruno Schwengl), umiejętności baletu i orkiestry TW (pod dyrekcją Tadeusza Kozłowskiego), a nawet wdzięk młodziutkich uczennic łódzkiej szkoły baletowej *in pas de quatre*.

Na ostatnich z uwzględnianych tu Spotkaniach – XXIII w 2015 roku – widowie mieli okazję jeszcze raz zobaczyć *Jezióra łabędzie*, zagrane tym razem jako LAC (skrócony tytuł: *Le Lac des cygnes*), w choreografii Jeana-Christophe’a Maillota i w wykonaniu Les Ballets de Monte Carlo. Zespół powstał w roku 1985 i działa pod patronatem Karoliny, księżnej Hanoweru, księżniczki z dynastii Grimaldich, pragnącej rozwijać tradycje taneczne Monako i spełnić w ten sposób marzenie swojej matki – księżnej Grace Grimaldi (Grace Kelly)⁷⁸. Maillot w 1993 roku objął funkcję dyrektora artystycznego monakijskiego teatru i przygotował tu sze-

⁷⁶ Zob. np. ‘Giorgio Madia’, strona Opery Bałtyckiej w Gdańsku, <https://operabaltycka.pl/pl/zespol/giorgio-madia> (dostęp: 15.07.2016).

⁷⁷ Zob.: Jacek Marczyński, *Oskubane łabędzie*, <https://www.rp.pl/artykul/303406-Oskubane-labeledzie-.html> (dostęp: 12.07.2016).

⁷⁸ Zob.: Jean-Christophe Maillot, *Les Ballets de Monte-Carlo, la compagnie: 1985–2015. Trente saisons chorégraphiques des Ballets de Monte-Carlo*, Somogy éditions d’Art,

reg cieszących się dużym uznaniem widowisk: *Romea i Julię* (1996), *Kopciuszka* (1999), *Śpiącą królową* (2001), *Le Songe* (2005), *Altro Canto* (2006), *Fausta* (2007). I najnowsze: *LAC* z roku 2011 oraz autotematyczny spektakl taneczny *CHORÉ* z 2013 roku⁷⁹. Wszystkie przedstawienia przyczyniły się do wielkiej popularności zespołu w Europie, postrzeganego dziś jako zarazem klasyczny i innowacyjny. Podobny charakter miało przedstawione w Łodzi *LAC*. Dbając o współczesność dzieła, Maillot zaprosił do współpracy Jeana Rouauda – laureata Nagrody Goncourtów z 1990 roku, który opracował libretto. Inscenizacja okazała się nadzwyczaj udana. Jak pisał recenzujący łódzki spektakl Dariusz Pawłowski: „W zadziwiający i precyzyjny sposób Maillot połączył klasykę tańca, z nowoczesnymi estetyką, gustem i tempem; elegancję z bezwzględnością, barbarzyńską nawet mocą”⁸⁰. W Wielkim *LAC* zostało przyjęte długą i gorącą owacją na stojąco, co daje świadectwo, iż patronującą festiwalowi ideę upowszechniania „sztuki baletowej i aktualnych osiągnięć choreograficznych” udało się zrealizować ze znacznym sukcesem edukacyjnym.

Reakcje publiczności na cztery wymienione *Jezióra...* dowodzą, że widowie ŁSB nauczyli się bardzo dobrze odróżniać innowacyjne interpretacje klasycznych dzieł od tych, które – posługując się maską nowoczesności – pozostają w istocie nieczułe na ich prawdziwe znaczenia i nie potrafią podjąć rzeczywistego dialogu z tradycją. Taki kształceniowy wymiar festiwalu artystycznego wydaje się nie do przecenienia.

Impresaryjnych błędów łatwo uniknąć, zapraszając na festiwal wiodący europejski teatr operowy i baletowy – włoski Teatro alla Scala. W ostatnich latach teatr ten aż dwukrotnie przyjął zaproszenie organizatorów i przyjechał na XXI oraz XXIII ŁSB. W czasie pierwszej wizyty (2011 r.) Zespół Baletowy przedstawił słynną choreografię Balanchine’a – *Jewels* z 1967 roku, czyli tryptyk: *Szmaragdy, Rubiny, Diamenty* (Gabriel Fauré, Strawiński, Czajkowski). Widowisko, stanowiące kwintesencję stylu artystycznego mistrza dwudziestowiecznej choreografii, pokazane było w Łodzi wcześniej niż odbyła się jego premiera na rodzimej

Paris 2016, https://issuu.com/baranes/docs/les_ballets_de_monte_carlo_30_sais/15 (dostęp: 15.07.2016).

⁷⁹ Maillot ma w dorobku ponad 30 spektakli, spośród których wiele weszło do repertuaru innych znaczących zespołów baletowych. Jest również pomysłodawcą i założycielem festiwalu „Le Chorégraphique”, zob.: *ibidem*, s. 226.

⁸⁰ Dariusz Pawłowski, *XXIII Łódzkie Spotkania Baletowe. Wspaniały spektakl Les Ballets de Monte Carlo*, „Dziennik Łódzki” (26 maja 2015), <http://www.dzienniklodzki.pl/artukul/3876579,xxiii-lodzkie-spotkania-baletowe-wspanialy-spektakl-les-ballets-de-monte-carlo,id,t.html> (dostęp: 13.08.2021).

mediolańskiej scenie⁸¹. Natomiast w roku 2015 Włosi przywieźli Galę składającą się z fragmentów baletów klasycznych z udziałem największych gwiazd zespołu, takich jak Alina Somowa, współpracująca z La Scalą solistka Teatru Maryjskiego w Petersburgu. W programie przewidziano między innymi popisy tancerzy do legendarnych choreografii: Michaiła Fokina, Agrippiny Waganowej, Rolanda Petit i Mariusa Petipa. Wizyty La Scali przyniosły publiczności ogromną satysfakcję obcowania z perfekcyjną sztuką tańca, a festiwalowi – zasłużone uznanie.

Aż trzykrotnie – na VI, XIX, XXII ŁSB – budząc podobne emocje, występował doskonały zespół Ballet National de Marseille. Balet założony w roku 1972 przez samego Petita – i przez 26 lat przez niego prowadzony – już na VI ŁSB (1981) zaprezentował jedną z najsłynniejszych choreografii swojego mistrza: *Coppélię* Léo Delibesa (z 1975 r.). Kompania Petita na łódzkim festiwalu zabłysnęła „[...] najwyższym kunsztem inscenizacyjnym i wykonawczym”, a osiągnięta przez choreografa „nieskazitelna czystość stylistyczna” sytuowała widowiska „na najwyższym poziomie sztuki baletowej i teatralnej”⁸². W roku 1998 Petit opuścił grupę, a dyрекcję objęła Marie-Claude Pietragalla, która odmieniła kierunek twórczego rozwoju teatru. Jej nowatorski i syntetyczny styl choreograficzny łódzka publiczność mogła poznać w czasie XX ŁSB. Do Łodzi artystka przyjechała już jednak z własnym zespołem – Pietragalla Compagnie. Natomiast balet marsylski od roku 2004 prowadzi Belg Frédéric Flamand, który przyjechał z zespołem na XIX i XXII ŁSB (2007 i 2013 r.), prezentując tu zróżnicowane stylistycznie propozycje; wśród nich znalazły się klasyczne choreografie Balanchine’a – *Apolon Musagète* Strawińskiego i Jerome’a Robbinsa – *In G Major* Ravela⁸³. Ostatnie występy marsylskiej kompanii ukazały spektakularną przemianę uprawianej tu sztuki inscenizacji widowiska tanecznego. W roku 2013 Flamand zaprezentował festiwalowej publiczności choreografię do dwóch dzieł: *Orfeusza i Eurydyki* (Christopha Willibalda Glucka w wersji Berlioza) oraz do interdyscyplinarnego widowiska – *Moving target*, stworzonego do fragmentów muzyki wielu twórców (m.in. Bacha, Arvo Pärta i Boyana Vodenitcharova). Przedstawienie stanowiło przykład integracji tańca ze sztukami plastycznymi, technikami audiowizualnymi i koncepcjami architektonicznymi. Dzieło zostało stworzone we współpracy z nowojorskimi architektami z eksperymentującej pracowni Diller+Scofidio. Spektakl ów był pionierską taneczno-architektoniczną wypowiedzią na temat poczucia rozpadu psychiki współczesnego człowieka, do czego fabularnej inspiracji dostarczyły nieocenzurowane dzienniki Niżyńskiego. W dziejach Spotkań

⁸¹ Zob. Stanisław Bromilski, *XX wiek – złoty okres tańca*, Program XXI ŁSB..., s. 5.

⁸² Ewa Pankiewicz, *Powrót tańca...*

⁸³ Zob.: Michał Lenarciński, *XIX Łódzkie...*; Monika Wasilewska, *Zakończyły się XIX Łódzkie Spotkania Baletowe*, „Gazeta Wyborcza – Łódź” 2007, nr 131.

Moving target znamionowało przekroczenie kolejnej artystycznej granicy: prezentację nowoczesnego widowiska, które z tańca czyni tylko jeden z elementów wypowiedzi artystycznej.

„Klasykę klasyki” zdawała się natomiast zapowiadać *Giselle*, przywieziona przez szwedzki Cullberg Ballet na XIV ŁSB (1997). Wielbiciele i znawcy tańca wiedzieli jednak doskonale, że w wersji Matsa Eka, choreografa zespołu, i w wykonaniu „Cullbergów”, trudno spodziewać się baletu zgodnego z akademicką konwencją. Awangardowa grupa, jedna z najlepszych na świecie, mistrzowska wśród zespołów reprezentujących technikę tańca modern, przyjeżdżała na ŁSB trzykrotnie, w latach 1997, 2001 i 2007. W dziedzinie tańca współczesnego – drugiego ze wspomnianych biegunów prezentacji festiwalowych – to najważniejszy spośród odwiedzających Łódź zespołów⁸⁴. Kompania została stworzona w roku 1967 przez tancerkę i choreografkę Birgit Cullberg, m.in. twórczynię przełomowej i kanonicznej dla współczesnego tańca choreografii do *Panny Julii* wg dramatu Augusta Strindberga z muzyką Turego Rangströma (1950). Tę wspaniałą choreografię festiwalowa publiczność także miała okazję obejrzeć – w roku 1976, na V ŁSB – w wykonaniu Teatru Wielkiego w Warszawie, z Bożeną Kociołkowską w roli tytułowej. Po odejściu z Culberg Ballet jego założycielki, kierownictwo grupy objął Mats Ek, syn artystki – doskonały choreograf, reżyser teatralny, reformator tańca, tancerz – który prowadził grupę do roku 1993. W tym czasie Ek stworzył dla zespołu ponad 20 utworów, wśród nich sensacyjne wówczas wersje klasycznych baletów: *Giselle* (1982), *Jeziorko łabędziego* (1987), *Carmen* (1992) czy *Śpiącej królowej* (1996). Już podczas pierwszej wizyty grupy na Biennale widzowie obejrzeli niezwykłą *Giselle* „Cullbergów”. Słynny romantyczny balet, z muzyką Adolphe’a Adama i z poetyckim librettem Théophile’a Gautiera napisanym wraz z Jules’em-Henrim Vernoyem de Saint-Georges’em, przedstawiony został w wersji zupełnie różnej od oryginału i w radykalnie zmienionej scenerii. Zamiast tradycyjnego „białego” II aktu (wykonywanego przez tancerki ubrane w romantyczne tiulowe tutu), czyli spodziewanego wyobrażenia królestwa willid (duchów dziewcząt zmarłych przed ślubem z powodu nieszczęśliwej miłości, które uwodzą nocą młodzińców i porywają ich do morderczego wirowania w tańcu), Ek przedstawił obraz szpitala psychiatrycznego, do którego trafia tracąca zmysły bohaterka. Zaś nadzorująca *Giselle* Mirta, bardziej niż królową willid, przypominała siostrę Ratched, Wielką Oddziałową z *Lotu nad kukułczym gniazdem* – powieści Kena Keseya i filmu Miloša Formana. Prowokacyjne dzieło, znamionujące zamięszenie Eka do teatralizacji i łączenia psychologicznej interpretacji fabuły z wyrafinowanym i przewrotnym poczuciem humoru, niestroniące

⁸⁴ O twórczości Cullber Ballet zob. m.in.: Wojciech Klimczyk, *Wizjonerzy...*, s. 188–190.

od estetyki brzydoty i groteski, z wielkim sukcesem grane było przez szwedzki zespół ponad trzysta razy, w blisko 30 krajach. Także w Łodzi przyjęto je z ogromnym zainteresowaniem, a jeśli nawet nie wszystkim widzom przypadła do gustu niepokorna wersja *Giselle*, to zaproponowane na XIV ŁSB inne utwory: *Solo for Two* (Pärt/Ek); *She Was Black* (Henryk Mikołaj Górecki/Ek), *Born at the Point of Impact* (zespół Dead Can Dance/Jens Östberg) zyskały wielkie uznanie. Po czterech latach grupa powróciła na Biennale z kolejną buntowniczą inscenizacją Eka – *Śpiącą królowną* Czajkowskiego (XVI ŁSB). I znów tolerancja baletowych konserwatystów została wystawiona na próbę. W wersji szwedzkiego artysty Królowna Aurora jest narkomanką, a Wróżka Carabosse dealerką narkotyków. Zamiast końcowej apoteozy z unoszącą się nad baśniowymi postaciami Wróżką Bzu, widzowie zobaczyli wieloznaczną, dramatyczną scenę, w której Aurora wydaje na świat szarosrebrne wielkie jajo. Publiczność sama musiała zdecydować jak interpretować ów obraz. „Jedynym elementem łączącym to przedstawienie ze światem baśni jest taniec. Taniec kreuje świat, w którym wszystko się może zdarzyć. [...] Jest precyzyjny i formalny, ale choreograf nie boi się sięgać po zwykłe gesty i włączać je w tkankę spektaklu. Wykorzystuje pęd i energię”⁸⁵. Swoimi spektaklami Ek prezentował oszołomionym widzom prawdziwy triumf tańca. Przekonywał, iż zawarte w mitach i baśniach archetypowe prawdy stały się dziś kliszami i wymagają nowego odczytania, odniesienia ich do sytuacji egzystencjalnej współczesnego człowieka⁸⁶. Jak mówił: „Musimy się odważyć być brzydki, nieprzyjemni, staroświeccy, dziwaczni, wtedy dotrzemy do źródła naszej sztuki”⁸⁷. Podobnie jak fabuła *Śpiącej królowej* daleka była od premierowej wersji libretta baletu-feerii (Iwana Wsiewołodzkiego i Mariusa Petipy wg bajki Charlesa Perraulta), tak i choreografia Eka bardzo odbiegała od modelowych redakcji dzieła, choć artysta nigdy nie zrezygnował z wykorzystywania techniki tańca klasycznego. W trakcie ostatniej z dotychczasowych wizyt w Łodzi, w roku 2007 (XIX ŁSB), zespół pokazał trzy duże dzieła w ciągu dwóch wieczorów, w tym m.in. utwór *Aluminium* w choreografii Eka z muzyką Johna Adamsa, czyli taneczną opowieść o związku dwojga ludzi. Jak spostrzegła recenzująca spektakl Monika Wasilewska, w przedstawieniu: „Rysujące się między tancerzami relacje emanują czułością, by przejść po chwili w ostrą, surową wymianę. Walka przeplata

⁸⁵ Edyta Hajduk, *Zatańcz to...*, s. 81.

⁸⁶ Zob. Mats Ek, cytat z: *Program XVI ŁSB*, opr. i red. programu Dział Wydawnictw i Poligrafii Teatru Wielkiego w Łodzi, maj 2001, s. 24, <http://archive.batsheva.co.il/files/attribute/1429701912m12DD.pdf> (dostęp: 20.07.2016).

⁸⁷ Mats Ek, Jadwiga Majewska, Aleksander Laskowski, *Tancerze i aktorzy* [wywiad z Maksym Ekiem], „Teatr” online 2013, nr 10, <https://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/170155/tancerze-i-aktorzy> (dostęp: 4.10.2016).

się z miłością, a każda codzienna sytuacja wypełnia się zmaganiem”⁸⁸. Pragnienie doświadczania tak przejmujących obrazów sprawia, że publiczność zawsze szczerze wypełnia ogromną salę Teatru Wielkiego w czasie występów Cullberg Ballet. I choć w latach 2003–2008 funkcję choreografa i dyrektora artystycznego zespołu sprawował Johan Inger, szwedzki tancerz i choreograf, który zmienił styl nowych widowisk „Cullbergów”, zbliżając je do formy współczesnego teatru tańca (*Walking Mad Blanco*), to rozpoznawalna poetyka twórczości Eka (dziś już ponad 70-letniego), patronuje zespołowi nadal, mimo że grupa współpracuje też z takimi artystami jak Jiří Kylián, Christopher Bruce, William Forsythe czy Ohad Naharin. Ten perfekcyjny zespół odwzajemnia uznanie, jakim od lat cieszy się na ŁSB i wysoko ceni festiwal, a artyści „[...] uważają go za jeden z bardziej prestiżowych w Europie”⁸⁹. Dla publiczności ich występy nieodmiennie stanowią entuzjastycznie witane wydarzenia. To właśnie „Cullbergom” łodzianie zawdzięczają wielkie wzruszenia i intensywną artystyczną edukację.

Baletem o nadzwyczajnej renomie, łączącym w swojej praktyce wykonawczej klasykę, neoklasykę i taniec współczesny, dwukrotnie goszczącym na ŁSB, był także Royal Ballet of Flanders (Królewski Balet Flandrii) z Antwerpii. Zespół założony w roku 1969 przez Jeanne Brabants – tancerkę i twórczynię około dwustu choreografii – w latach 80. prowadzili świetni tancerze i zdolni choreografowie: Valery Panov⁹⁰ oraz Robert Denvers⁹¹. W latach 2005–2012 grupę przejęła pod opiekę artystyczną Kathryn Bennetts, która rozwinęła i unowocześniła kreacje zespołu, pozyskując do współpracy swojego mistrza, czołowego współczesnego choreografa – Williama Forsythe’a. Pierwszy raz kompania wystąpiła w Łodzi na XIV festiwalu w roku 1997, czyli wówczas, gdy łodzianie oglądali też *Giselle* Eka. Zaprezentowano śmiały inscenizacyjnie wieczór baletowy, złożony z pięciu utworów przygotowanych przez czterech choreografów: Bójarta do muzyki Bacha; amerykańskiego tancerza, choreografa, pisarza i reżysera Christophera d’Amboise’a do utworów Leonarda Bernsteina; flamandzkiego choreografa Danny’ego Rosseela do muzyki Thomasa Oboe Lee oraz przybyłego z Argentyny potomka polskich Żydów – Mauricia Wainrota – do fragmentów oratorium

⁸⁸ Monika Wasilewska, *Relacje emanują czułością*, „Gazeta Wyborcza – Łódź” 2007, nr 115, <http://lodz.wyborcza.pl/lodz/1,35135,4139891.html> (dostęp: 16.08.2016).

⁸⁹ Stanisław Dyzbardis, Monika Wasilewska, *Wierzę w siłę...*

⁹⁰ Były główny tancerz Baletu Teatru Maryjskiego w Petersburgu (wówczas jeszcze – do roku 1992 – Leningradzkiego Państwowego Akademickiego Teatru Opery i Baletu im. S.M. Kirowa), zob.: strona Ballet Panov Theatre, <https://www.balletpanov.com/en/valery-panov> (dostęp: 20.08.2016).

⁹¹ Dziesięć lat tańczył w Ballet du XX-e siècle, <http://dancedialogues.prattsils.org/items/show/124> (dostęp: 20.08.2016).

Mesjasz Georga Friedricha Händla. Czternaście lat później, na XXI ŁSB w roku 2011, Bennetts przywiozła wielki zespół Royal Ballet of Flanders z arcydziełem Forsythe'a, rewolucyjnym spektaklem *Artifact* (muzyka: Bach, Eva Crossman-Hecht; choreografia, dekoracje, kostiumy i światło – Forsythe), liczącym już wówczas 27 lat⁹². To czteroaktowe autotematyczne przedstawienie, „[...] w którym Forsythe reinterpreteruje zasady istnienia tańca na scenie w stosunku do innych komponentów teatralnego doświadczenia, takich jak iluzja, narracja, ciągłość”⁹³ przemieniło w swoim czasie wyobrażenia o estetyce współczesnego tańca na całym świecie. Jak pisze Anastasia Nabokina, Forsythe: „Dokonując nieznaczących przemieszczeń w dobrze znanych układach tańca klasycznego, pokazuje, że trwałość i niezmiennosc schematów baletowych jest złudzeniem. [...] Język choreograficzny Forsythe'a nazywany jest poetyką znikania [...]. Ulotność, improwizacja jest jednym z narzędzi jego pracy”⁹⁴. Tak znaczące przeistoczenie sposobu myślenia o tańcu, o funkcji i wizerunku ciała tancerza w ruchu, wymagało od publiczności ŁSB już nie tylko solidnej erudycji tanecznej, którą zdobywała wszak przez lata uczestniczenia w festiwalu, ale także rozbudzenia w sobie wrażliwości odbiorczej, czulej na zmysłowy język nowoczesnej sztuki. Pozostaje mieć nadzieję, że Royal Ballet of Flanders kolejny raz odwiedzi łódzkie Biennale i wraz ze swoim nowym choreografem i dyrektorem artystycznym – Sidi Larbi Cherkaoui⁹⁵ udowodni nieprzewidywalność współczesnych praktyk tanecznych.

Odwiedzających ŁSB znakomitych zespołów, eksperymentujących z nowymi technikami tańca współczesnego, było znacznie więcej. Rosnąca ranga festiwalu powodowała, że nie omijały go nawet najświetniejsze grupy; trudno je wszystkie wymienić. Ale tropiąc znamiona prestiżu i edukacyjne ścieżki Biennale, nie sposób tu pominąć obecności jeszcze trzech światowej marki zespołów: Nederlands Dans Theater, Batsheva Dance Company i Kibbutz Contemporary Dance Company, wszystkich o rewolucyjnym znaczeniu dla sztuki tańca.

Nederlands Dans Theater (NDT) powstał w Hadze w roku 1959, kiedy to część tancerzy odeszła z Het Nationale Ballet, aby intensywnie ćwiczyć technikę modern dance i rozwijać nowe formy ruchu scenicznego. Swój niepowtarzalny

⁹² Premiera odbyła się w Frankfurt Ballett w 1984 roku. Zob. też.: Program XXI ŁSB...

⁹³ Joanna Bednarczyk, *Wyobraźnia i zmysły – ECHA CZASU Polskiego Baletu Narodowego*, TaniecPOLSKA.pl 2012, <http://www.taniecpolska.pl/krytyka/164> (dostęp: 25.08.2016).

⁹⁴ Anastasia Nabokina, *Głos z oddali*, „Teatr” 2013, nr 1, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/155502,druk.html> (dostęp: 18.08.2016).

⁹⁵ Artysta z grupą argentyńskich tancerzy i muzyków zaprezentował na XXIII ŁSB (2013) spektakl *Mjlonga*.

styl NDT osiągnął jednak dopiero pod dyrekcją artystyczną czeskiego wirtuoza współczesnej choreografii – Jiříego Kyliána, który w latach 1975–1999 przygotował tu ponad 50 swoich dzieł. Stworzona przez Kyliána grupa Junior (później: Nederlands Dans Theater II) przyjechała do Łodzi już w roku 1983, prezentując wówczas na VII ŁSB wyborny program: *Zatopioną katedrę* (Claude Debussy/Kylián), *Pieśń bez słów* (Felix Mendelssohn-Bartholdy), w choreografii legendarnego mistrza haskiego zespołu, autora ponad 120 dzieł – Hansa van Manena⁹⁶, oraz *Dancing Day* (Gustav Holst), utwór Christophera Bruce’a, uznawanego za ostatniego z wielkich choreografów wykształconych przez Marię Rambert. Na jubileuszowych XX Spotkaniach (2009) NDT II pokazał wybitne prace Kyliána: *27’52* (Dirk Haubrich) i *Gods and Dogs* (Beethoven, Haubrich) oraz *Subject to Change* w choreografii duetu Sol León & Paul Lightfoot, z muzyką Franza Schuberta (*Śmierć i dziewczyna*). Wszystkie trzy utwory grane były w Polsce po raz pierwszy i prawdziwie zelektryzowały krytykę. Dzieła Kyliána, łączące klasyczną technikę z praktyką i stylem tańca uprawianego np. w kulturach pozaeuropejskich, uwodzą pięknem scenicznego obrazu. Obecność na Spotkaniach artystów z Nederlands Dans Theater wskazuje na rangę wydarzenia, jakim stał się łódzki festiwal – to z NDT wywodzi się grono najwyżej cenionych współczesnych choreografów. Obok Kyliána wyszli stąd także: Forsythe, Duato, Naharin, Lightfoot. Dzieła wszystkich z nich, a tym samym reprezentatywne dla współczesnej sztuki strategii i praktyki choreograficzne, można było poznać dzięki istnieniu Biennale.

Kunszt artystyczny Naharina podziwiano podczas trzykrotnych wizyt na festiwalu kompanii tańca nowoczesnego – Batsheva Dance Company (BDC) z Izraela. Grupa powstała w roku 1964 z inicjatywy dziedziczki bankierskiej fortuny – Bethsabée de Rothschild (imię Batsheva, od którego pochodzi nazwa zespołu, założycielka przyjęła po przeprowadzce do Izraela⁹⁷). Jest to najstarsza kompania tańca nowoczesnego w Izraelu; jej pierwszą nauczycielką i opiekunką była sama Martha Graham⁹⁸. Na Łódzkich Spotkaniach Baletowych zespół wystąpił w latach: 1989 (X ŁSB), 1991 (XI ŁSB) oraz 2001 (XVI ŁSB). W czasie jubileuszowych X Spotkań przedstawiono cztery wyjątkowe w dotychczasowych dziejach ŁSB utwory. Były to słynne choreografie najbardziej cenionych współczesnych artystów tańca: dwie prace Daniela Ezralova – *SVSPLKT* do

⁹⁶ W 1999 roku inne głośne prace van Manena (*Trois Gnossiennes* Erika Satie i *Twilight* Johna Cage’a) oraz legendarną choreografię Twyli Tharp – *In the Upper Room* do muzyki Philipa Glassa pokazał na ŁSB Dutch National Ballet.

⁹⁷ Zob. strona internetowa Batsheva Dance Company, <https://batsheva.co.il/en/about?open=Batsheva-De-Rothschild> (dostęp: 15.07.2016).

⁹⁸ *Ibidem*.

kompozycji Toma Waita i muzyki indonezyjskiej oraz *Psycho killer* do utworów zespołu Talking Heads, a także propozycja Naharina do *Tabula Rasa* Pärta. Zgodnie z programem⁹⁹, planowano także prezentację choreografii do muzyki Philipa Glassa (*Eight Heads*), lecz ostatecznie zamiast niej włączono do składu wieczoru choreografię Roberta Northa do efektownego *Entre dos Aguas* (muzyka: Paco de Lucia i José Alcaraz Torregrosa). I właśnie ten ostatni utwór, oparty na sztuce flamenco, cieszył się największym uznaniem odbiorców¹⁰⁰. Zespół Batsheva Dance Company przyjechał na ŁSB tuż po tym, jak broniąc prawa do własnego sposobu ekspresji artystycznej i przeciwstawiając się cenzurze religijnej, odmówił wzięcia udziału w oficjalnych obchodach 50. rocznicy Dnia Niepodległości w Izraelu. Ta odmowa wywołała ogromną falę poparcia dla postawy artystów i stała się manifestacją potrzeby wolności w sztuce. Ale znaczenie wizyty izraelskiego zespołu na ŁSB polegało nie tyle na wzmacnianiu poczucia niezależności, ile na pogłębieniu świadomości współczesnych technik tańca. Już wówczas widzowie festiwalu mogli doświadczyć początków istnienia innowacyjnego języka ruchu, wprowadzanego przez Naharina od roku 1986 (to także rok premiery *Tabula Rasa*) do praktyki zespołu BDC. Ów język ruchu, zwany GAGA, artysta rozwijał w latach 1990–2003, kiedy to pełnił funkcję dyrektora artystycznego zespołu¹⁰¹. GAGA: „To zarazem filozofia pracy z ciałem, kompleksowy trening dla tancerzy i forma aktywności fizycznej dostępna dla ludzi niezwiązanych profesjonalnie z ruchem [...]”¹⁰², to improwizowany sposób budzenia świadomości własnego ciała. Po swojej pierwszej wizycie w Łodzi zespół zaprosił troje choreografów polskich: Ewę Wycichowską, Emila Wesołowskiego i Krzysztofa Pastora do przygotowania w Izraelu wieczoru baletowego do muzyki polskich kompozytorów, co uwidacznia promocyjną funkcję ŁSB. Dwa lata później Izraelczycy przywieźli na Biennale spektakl *Kyr* do muzyki zespołu The Tractor's Revenge w choreografii Naharina (od roku 1990 dyrektora artystycznego teatru). Artysta powrócił na Spotkania z zespołem BDC dziesięć lat później, w roku 2001, i pokazał wówczas głośne widowisko z 1993 roku – *Anaphaza* (muzyka: Aaron Copland, Guem, Pärt, Avi Belleli, Rolf

⁹⁹ Zob. Program: 20.05–10.06, *X Łódzkie Spotkania Baletowe'89...* Programy ŁSB, w których brał udział izraelski zespół Batsheva Dance Company, dostępne są w wersji elektronicznej w archiwum Bat-Sheva, <http://archive.batsheva.co.il/files/attribute/1429549196p96UK.pdf> (dostęp: 15.08.2016).

¹⁰⁰ Zob. Jerzy Kwieciński, *X Łódzkie Spotkania Baletowe. Z zamorskich krajów*, „Odgłosy. Tygodnik Społeczno-Kulturalny” 1989, nr 26, s. 9.

¹⁰¹ Zob.: strona Batsheva Dance Company, <https://batsheva.co.il/en/gaga> (dostęp: 10.10.2016).

¹⁰² Zob.: Agnieszka Sterczyńska, „Connect to pleasure”, czyli *GaGa Ohada Naharina*, wortal: <http://www.taniecpolska.pl/krytyka/274> (dostęp: 15.10.2016).

Wallin, Dan Markov, Ohad Naharin), które było jedną z wypowiedzi inicjujących jego filozofię ruchu. Fascynujący charakter tańca opracowanego przez Naharina oddaje ciąg epitetów pojawiający się w zwiastunie filmu *Mr. Gaga* Tomera Heymanna (2015): „mocny, ostry, swobodny, szlachetny, łagodny, czysty, kruchy, oszczędny, zmysłowy, szorstki, szybki, delikatny, miękki, zwierzęcy”¹⁰³.

Ogromne uznanie niezmiennie budzi w Łodzi także inny izraelski zespół tańca nowoczesnego – Kibbutz Contemporary Dance Company (KCDC). Pierwszy raz kompania odwiedziła ŁSB w roku 1997, a więc równoległe z pierwszą wizytą na festiwalu „Cullbergów”. Kolejny raz Izraelczycy pojawili się tu w roku 2003 i wówczas ich występ miał podwójne znaczenie: zamykał XVII Biennale i był wstępem do Festiwalu Dialogu Czterech Kultur. Po raz trzeci zaś Kibbutz zaprezentował się na wyjątkowej edycji Biennale – jubileuszowych XX Spotkaniach (2009). Zespół stworzyła Yehudit Arnon, która po tragicznych wojennych przeżyciach w nazistowskich obozach zagłady (w Auschwitz, w Birkenau i w obozie na Morawach) osiedliła się w Zachodniej Galilei w Izraelu, w Kibbutz Ga’aton. Tam też, od lat 60. XX wieku, zajęła się kształceniem tancerzy, a w roku 1970 zainicjowała w kibucu działalność KCDC¹⁰⁴. Kierowała zespołem artystycznie do roku 1996, po czym przekazała tę funkcję tancerzowi i choreografowi urodzonemu w Kibbutz Ga’aton – Ramiemu Be’erowi, który prowadzi zespół do dziś. To jego inscenizacyjnie minimalistyczny styl choreografii, dbałość o wirtuozowskie operowanie światłem i – przede wszystkim – niezwykle dynamiczny, ekstatyczny rodzaj tańca (z elementami tańca fizycznego) stały się znakiem rozpoznawczym KCDC. Grupa zyskała sławę jednego z najlepszych teatrów tańca na świecie. W Łodzi Be’er pokazał swoje znane choreografie, takie jak: *Aide Memorie* (1997) – wstrząsającą refleksję nad Holocaustem i przemocą we współczesnym świecie, *Ekodoom* czy *Upon Reaching the Sun* (m.in. do muzyki Massive Attack).

W tym krótkim przeglądzie obecnych na ŁSB rewolucyjnych zespołów poszukujących idiomu współczesnego tańca zabrakło miejsca dla wielu grup. Osobną uwagę należałoby poświęcić zespołom amerykańskim, słynącym z wyrafinowanej poetyki ruchu: Lar Lubovitch Dance Company (VI ŁSB, 1981), ISO Dance Theatre, pod dyrekcją i z udziałem samego Daniela Ezralova (XII ŁSB, 1993), Complexions Contemporary Ballet (XIX ŁSB, 2007 – choreografie Dwighta Rhodena) czy grupa dziedzicząca idee tańca Alvina Aileya – Ailey II (XXII, 2013). Należałoby także podkreślić np. unikalność i niezwykle piękno

¹⁰³ *Mr. Gaga*, reż. Tomer Heymann, 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=4gfQkggx1ik> (dostęp: 12.09.2016).

¹⁰⁴ Zob. np.: *Encyclopedia*: Yehudit Arnon 1926–2016, <https://jwa.org/encyclopedia/article/arnon-yehudit> (dostęp: 10.12.2016); strona zespołu: <https://www.kcdc.co.il/en/> (dostęp: 10.12.2016).

synkretycznych propozycji artystycznych Akrama Khana (Akram Khan Company, XXI ŁSB, 2011) czy kreatywnych, badających nowe aspekty ruchu dzieł Russella Maliphanta (XXII ŁSB, 2013). Niestety, trzeba poprzestać tu jedynie na zasygnalizowaniu ich obecności.

Na Łódzkie Spotkania Baletowe do Teatru Wielkiego przyjeżdżały oczywiście nie tylko grupy zagraniczne, ale także wszystkie ważniejsze krajowe zespoły baletowe, które przedstawiały tu swoje najlepsze widowiska. Przez dłuższy czas jednak, co zgodnie podkreślali recenzenci, większość polskich produkcji nie nadążała za szybkim rozwojem współczesnego tańca na Zachodzie. To właśnie udział w ŁSB stwarzał rodzimym teatrom nadzwyczajną okazję doświadczania nowego języka ruchu i metod pracy nad nim, a w rezultacie – modernizowania swojej praktyki wykonawczej. Obok wiodących krajowych scen operowo-baletowych – warszawskiej, łódzkiej, poznańskiej, gdańskiej i wrocławskiej – istniał jednak polski zespół zdolny z powodzeniem podjąć rywalizację z gwiazdami światowego baletu, które odwiedzały Biennale: Polski Teatr Tańca – Balet Poznański. Przypomnijmy, że grupa po raz pierwszy wystąpiła na IV Spotkaniach w 1974 roku, czyli rok po jej stworzeniu przez Conrada Drzewieckiego. Do roku 2013 zespół przyjechał na ŁSB jeszcze 14 razy, w tym pięciokrotnie pod dyrekcją Drzewieckiego, kiedy to spektakle poznańskich artystów reprezentowały formułę teatru tańca ich mistrza. W roku 1988 dyrektorem naczelnym i artystycznym Teatru została Ewa Wycichowska (sprawowała tę funkcję do sierpnia 2016 r.). Artystka, jako wybitnie i wszechstronnie utalentowana tancerka, uwielbiana w Łodzi wieloletnia solistka i primabalerina Teatru Wielkiego¹⁰⁵, z historią Spotkań związana była w sposób wyjątkowy. Jej debiut sceniczny (Teatr Wielki w Łodzi, *Jezioro łabędzie* w choreografii Witolda Borkowskiego) przypadł na rok powstania Biennale, po czym przez 45 lat brała udział prawie we wszystkich edycjach festiwalu¹⁰⁶. Już

¹⁰⁵ Młodą dyplomantkę Ewę Wycichowską zaprosił w 1968 roku do tworzonego w Teatrze Wielkim zespołu baletowego Witold Borkowski i artystka spędziła tu, jako tancerka i choreografka, 20 lat. Tańczyła w 36 przedstawieniach, w repertuarze klasycznym i współczesnym, najczęściej jako solistka, bardzo często w tytułowych/głównych rolach najsłynniejszych baletów (np. jako: Julia w *Romeo i Julii*, Gajane, Królowna Śnieżka, Liza w *Córce źle strzeżonej*, Maria w *Fontannie Bachczyсарaju*, Małgorzata w *Faust story*, Szecherezada, Ognisty ptak, Giselle, Coppélia czy Medea). Na 25-lecie pracy artystycznej Wycichowskiej Teatr Wielki w Łodzi zorganizował uroczysty wieczór baletowy, w którym Jubilatka tańczyła jedną ze swoich legendarnych ról: Carmen w choreografii Jerzego Makarowskiego, do muzyki Bizeta, Rodiona Szczedrina i Heitora Villa-Lobosa (16 II 1994). Zob. np. Cyfrowe Muzeum Teatru Wielkiego w Łodzi, <http://www.cyfrowemuzeum.operalodz.com/> (dostęp: 15.08.2021).

¹⁰⁶ Zob. wypowiedź Ewy Wycichowskiej, Program teatralny: *SPOTKANIA w dwóch niespełnionych AKTACH*, Teatr Wielki w Łodzi, red. programu Iwona Marchew-

w czasie drugich Spotkań w roku 1970 tańczyła jedną ze swoich legendarnych ról – Królową Śnieżkę, w pokazanym przez gospodarzy balecie *Królowna Śnieżka i siedmiu krasnoludków* (Bogdan Pawłowski/Borkowski, premiera: 14 III 1970; przedstawienie nadal grane jest w tej wersji w wielu teatrach). Na kolejnych festiwalach Wycichowska stworzyła szereg niezapomnianych kreacji tanecznych, by przypomnieć tylko wspomniane już: *Dziewczynę w Zielonym stole* Joossa czy *Gajane* w inscenizacji Ejfmana.

Zasilając ansambl Teatru Wielkiego, a potem prowadząc poznański zespół, Wycichowska z sukcesami reprezentowała polską sztukę tańca. W dziedzinie choreografii, inscenizacji i reżyserii stawała do konkurencji z międzynarodowym gronem artystów. Pierwszą pracą choreograficzną Ewy Wycichowskiej był spektakl *Głos kobiecy (z nieznannej poetki)*, balet w jednym akcie do cyklu wierszy Rafała Wojaczka z muzyką Krzysztofa Knittla, przygotowany z zespołem Teatru Wielkiego w Łodzi w roku 1980. Już rok później odbyły się tu premiery *Serenady* Karłowicza, *Koncertu f-moll* Chopina i *Stabat Mater* Karola Szymanowskiego, do których Wycichowska przygotowywała libretta, choreografie i inscenizacje. Spośród innych łódzkich premier trzeba przynajmniej wymienić, wielokrotnie oklaskiwany w Polsce i w Europie, rock-balet *Faust goes rock* do muzyki zespołu The Shade (1986)¹⁰⁷, w którym artystka tańczyła też partię Mefisty, oraz *Święto wiosny* (1989 i 1993). Do roku 2015 Ewa Wycichowska przedstawiła polskiej i zagranicznej publiczności ponad 70 swoich przedstawień¹⁰⁸. We wczesnych latach 80. rozpoczęła też wieloletnią współpracę z czołowymi polskimi reżyserami teatralnymi, operowymi i filmowymi¹⁰⁹. W sztuce choreograficzno-inscenizacyjnej Wycichowskiej ruch i gest, muzyka, plastyka i dramaturgia stanowią przenikające się formy ekspresji, wspólnie tworząc wyraziste, choć płynne gatunkowo widowiska. ŁSB sięgały po twórczość Ewy Wycichowskiej wielokrotnie. Teatr Wielki, jako gospodarz, pod dyktando Sławomira Pietrasa, w czasie VIII Biennale (1985) przedstawił *Wieczór Baletowy*, który stanowił autorski program artystki. Składały się na niego: choreomonodram *Cień II* do kompozycji *Alea* Bronisława Kazimierza Przybylskiego, *Pax et bonum* do oratorium Łuciuka Św. *Franciszek z Asyżu*

ka, Maria Rżanek, Łódź 2011, s. 5.

¹⁰⁷ Światowa prapremiera utworu odbyła się w Hanowerze 8 X 1986 roku z udziałem zespołu Shade.

¹⁰⁸ Zob.: Hasło 'Ewa Wycichowska' na stronie Instytutu Muzyki i Tańca, <http://www.taniecpolska.pl/ludzie/201> (dostęp: 20.09.2016).

¹⁰⁹ Powstały wówczas na łódzkiej scenie nowatorskie premiery: *Karłowicz – Interpretacje* w inscenizacji Adama Hanuszkiewicza (1983) oraz *Republika – Rzecz Publiczna*, spektakl oparty na *Wyludniaczu* Samuela Becketta oraz na muzyce Grzegorza Ciechowskiego i zespołu Republika.

oraz *Miriam* (Przybylski), na motywach opowiadania Trumana Capote'a. Wszystkie utwory z librettem, w choreografii i w inscenizacji Wycichowskiej, a także z jej udziałem jako solistki¹¹⁰. W kolejnych latach, już kierując Polskim Teatrem Tańca – Baletem Poznańskim, który prowadziła przez 27 sezonów, Wycichowska przyjeżdżała z zespołem na Biennale dziesięć razy – najczęściej spośród wszystkich zapraszanych tu teatrów¹¹¹. PTT prezentował na Spotkaniach swoje najlepsze premiery, w większości będące realizacją koncepcji inscenizacyjno-choreograficznych Wycichowskiej, ale także przygotowywane przez pozyskiwanych do współpracy artystów. W pierwszym okresie były to głównie wieloczęściowe duże widowiska taneczne, takie jak: *Niżyńskiemu – une soirée* (X ŁSB, 1989)¹¹²; *Mozart a piacere* (XI ŁSB, 1991)¹¹³; na XII ŁSB, w roku 1993, poznaniacy przywieźli aż dwa takie spektakle: *Hommage a Ginastera*¹¹⁴ oraz *Sekundy samotności* (zawierające m.in. utwór przygotowany do poezji Stanisława Barańczaka – *Album z tego świata*, z muzyką Krzesimira Dębskiego¹¹⁵). Na XIII ŁSB zespół przedstawił *Pół dnia Północy* w choreografii samego Matsa Eka (do utworu szwedzkiej grupy muzycznej J.P Nyströms), a także *Już się zmierzcha* (Góreckiego/ Wycichowskiej) oraz *Fantazję na Harnasia* (Kilara, Artura Malawskiego/ Wycichowskiej). W czasie rekordowego XI Biennale, PTT zaproponował dwa wieczory baletowe; obok spektaklu Mozartowskiego, słynny dramat mimiczny Bolesława Leśmiana *Skrzypiek Opętany*. Dzieło poety zostało choreograficznie i scenicznie zinterpretowane przez Wycichowską (tańczyła także wspaniałe rolę Chryzy), muzycznie

¹¹⁰ Program teatralny: *VIII Łódzkie Spotkania Baletowe '85*, Teatr Wielki w Łodzi, red. Iwona Marchewka, http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2013_12/55299/wieczor_baletowy__teatr_wielki_lodz_1985.pdf (dostęp: 20.09.2016).

¹¹¹ W latach 1989–2013 na: X, XI, XII, XIII, XIV, XV, XVI, XVII, XX, XXI ŁSB.

¹¹² Na spektakl składały się utwory: *Samotność fauna* Norbert Mateusz Kuźnik/ Wycichowska, *Arlekin* Robert Schumann/ Wycichowska, *Duch róży* Karol Maria Weber/ Waław Gaworczyk, *S'amor non è...* Jerzy Satanowski/ Gustaw Klauzner, *Pietruszka* Strawiński/ Andrzej Glegolski, zob. Program teatralny: X ŁSB, <http://archive.batsheva.co.il/files/attribute/1429549196p96UK.pdf> (dostęp: 15.08.2016).

¹¹³ [W skład wchodziły: *Mozartiana* Czajkowski/ Emil Wesolowski, *Symfonia koncertująca Es-dur na skrzypce i altówkę* Mozart/ Wycichowska, *Msza Koronacyjna* Mozart/ Waldemar Wołk-Karaczewski, zob. Archiwum cyfrowe TW, <http://www.cyfrowemuzeum.operalodz.com/category/lb/xi-lodzkie-spotkania-baletowe/?lang=pl> (dostęp: 25.05.2018) – przyp. red.]

¹¹⁴ [Przedstawienie złożone z: *Vivre* Szymanowskiego/ Barbary Gołaskiej oraz utworów *Misterium słońca*, *Misterium ziemi* Alberto Ginastery/ Wycichowskiej zrealizowane zostało na zamówienie festiwalu Dresdner Musikfestspiele, *ibidem* – przyp. red.]

¹¹⁵ Wieloczęściowy balet pt. *Sekundy samotności* w roku 1992 zdobył Fringe Firsts Special Award na festiwalu w Edynburgu.

przez Macieja Małeckiego, a plastycznie przez Ryszarda Kaję, autora scenografii i kostiumów do wielu przedstawień PTT. „To dziwne, halucynacyjnie piękne przedstawienie”¹¹⁶ zyskało uznanie zagranicznych zespołów prezentujących tej wiosny na ŁSB wiele wyśmienitych spektakli. Wielka różnorodność propozycji tanecznych i duża grupa choreografów współpracujących z PTT (byli wśród nich m.in.: Cullberg, Ek, Naharin czy Karine Saporta) wynikała z polityki repertuarowej i kształceniowej artystki/dyrektorki, która pragnęła zapewnić swoim tancerzom jak najszersze doświadczenia twórcze. W efekcie zespół osiągnął wysokie umiejętności techniczne i wielką wrażliwość na różne języki współczesnego tańca, a jego tancerki i tancerze byli zdolni do podjęcia zarówno improwizacji, jak i samodzielnej twórczości choreograficznej. Grupa stała się jedną z bardzo pożądanych kompanii, nie tylko na łódzkich Spotkaniach, lecz na całym europejskim rynku baletowym, do czego Biennale także się przyczyniło¹¹⁷. Publiczność ŁSB, z uwagą i entuzjazmem obserwująca przez wiele lat rozwój artystyczny poznańskiego Teatru, mogła zauważyć jego odchodzenie od form teatru baletowego ku teatrowi tańca. Cechy tego gatunku: warsztatowa, stylistyczna i gatunkowa transgresyjność, ujęcie tańca – jak pisze Dobrochna Ratajczakowa – w „cudzy-słów teatralnego efektu”¹¹⁸ i w znacznym stopniu oparcie procesu tworzenia na kreatywnej improwizacji tancerzy, stało się szczególnie wyraźne w spektaklach PTT pokazywanych na Biennale w XXI wieku. Ale ewolucja teatru Ewy Wycichowskiej ku tej formie sztuki widoczna była już od łódzkiej *Miriam* oraz *Faust goes rock* poprzez prezentowane na Spotkaniach: *Niebezpieczne związki* i *Dainę* (XIV ŁSB, 1997, Bach, Erik Satie oraz Tadeusz Szeligowski, Zbigniew Łowżył); +- *skończoność* (XV ŁSB, 1999, Michael Nyman, Luc Ferrari, spektakl ze scenografią Małgorzaty Szczęśniak); *Tango z Lady M.* (XVI ŁSB, 2001, Leszek Możdżer, Astor Piazzolla); *Carpe Diem* (XX ŁSB, 2009, Zbigniew Górny, Marcin Górny), aż po – przygotowane na specjalne zaproszenie XXI ŁSB, we współpracy z Teatrem Wielkim w Łodzi i z gronem łódzkich i poznańskich artystów seniorów – *Spotkania w dwóch niespełnionych aktach* (XXI ŁSB, 2011, Paulina Załubska, Knittel). Biennale pozwoliło odbiorcom dostrzec i zdefiniować kierunek rozwoju

¹¹⁶ Małgorzata Musierowicz, *Z Poznania. Będzie wspaniale*, „Goniec Teatralny” (3 czerwca 1991), s. 5.

¹¹⁷ Zob. *Uwodzenie widza – z Ewą Wycichowską i Jagodą Ignaczak rozmawia Anna Koczorowska*, wortal: [taniecpolska.pl](http://www.taniecpolska.pl), 2016, <http://www.taniecpolska.pl/krytyka/380> (dostęp: 20.09.2016).

¹¹⁸ Za: Dobrochna Ratajczakowa, *Polski Teatr Tańca – Balet Poznański*, [w:] eadem, *W kryształach i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, t. 2, wybór i oprac. Barbara Koncewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006, s. 717.

Polskiego Teatru Tańca – Baletu Poznańskiego i umożliwiło niezwykle intensywne uczestnictwo w twórczości Ewy Wycichowskiej i jej zespołu.

Reprezentacja przemian światowej sztuki tańca, konfrontacja i wymiana doświadczeń między najwybitniejszymi choreografkami i choreografami to niezwykle ważne cechy Łódzkich Spotkań Baletowych, niemniej festiwalowa publiczność zawsze najgoręcej oklaskiwała doskonałych tancerzy i tancerki. A podziwiać można było na Spotkaniach prawdziwe gwiazdy sztuki tańca, zarówno tancerzy klasycznych, zachwycających znawców sztuki tanecznej w perfekcyjnych *grand jeté* czy *tour en l'air*, jak i porywających dynamiką i zmysłowością ruchu mistrzów tańca współczesnego. Przypomnijmy: już na I ŁSB zachwycaly swym kunsztem Alicja Boniuszko, Barbara Bittnerówna i Krystyna Mazurówna. Przez wszystkie festiwalowe lata przyjeżdżali na Spotkania, podnosząc poziom doświadczeń i oczekiwań łódzkiej publiczności, tak znakomici tancerze/tancerki jak: Alicia Alonso, Christina Hoyos, Tania Bari, Maina Gielgud, Christopher Bruce, Jorge Donn, Paolo Bortoluzzi, Daniel Ezralov, Russel Maliphan i wielu, wielu innych. Byli wśród nich także legendarni mistrzowie i mistrzynie, jedni z najwybitniejszych tancerzy/tanerek XX wieku: Sylvie Guillem, Ana Laguna i Michaił Barysznikow. Występy tych arcytancerzy przypadły na trzy bliskie sobie i wyborne edycje festiwalu: jubileuszowe XX (2009) – Baryshnikov Arts Center; XXI (2011) – Sylvie Guillem, Russell Maliphant i XXIII (2015) – inauguracja pożegnalnego *tournée* Sylvie Guillem.

Tę eksplozję święta tańca otworzył spektakl *Three Solos and a Duet* wykonany przez Barysznikowa z hiszpańsko-szwedzką doskonałą tancerką Aną Laguną. Artystka, tańcząca w latach 70. i 80. XX wieku w Culbberg Ballet i NDT, stworzyła swój unikalny dynamiczny styl tańca w choreografiach najświetniejszych współczesnych twórców, w tym przede wszystkim Matsa Eka, prywatnie swojego męża i artystycznego partnera. Barysznikow to oczywiście olśniewający mistrz, zarówno tańca klasycznego, jak i współczesnego, którym zajął się od końca lat 70. XX wieku, po uzyskaniu azylu w USA. Tańczył w American Ballet Theatre (ABT) oraz w New York City Ballet (NYCB), współpracując z Balanchinem, Graham, Twylą Tharp. Od początku lat 90. artysta podejmuje własne inicjatywy dotyczące tańca współczesnego; powołał we współpracy z Markiem Morrisem zespół White Oak Dance Project (WODP), wprowadzając do jego repertuaru legendarne choreografie: Mercego Cunninghama, Paula Taylora, Marthy Graham, Jerome'a Robbinsa czy Joségo Limóna. Grupa przyjechała do Polski w 2001 roku i wszystkie jej ówczesne występy – w Chorzowie, w Krakowie i w Warszawie – przebiegały w atmosferze szturmowania sal teatralnych przez rozentuzjzmowanych wielbicieli baletu. W roku 2001 artysta otworzył w Nowym Jorku interdyscyplinarną instytucję – Baryshnikov Arts Center, promującą sztukę eksperymentalną. I właśnie w ramach działalności tej sceny przyjechał wraz z Aną

Laguną na Spotkania w roku 2009. Było to jedyne przedstawienie dane w Polsce w czasie europejskiego *tournee* tancerzy. Spektakl obejmował dwa solowe popisy Barysznikowa, w tym najnowszą, zaledwie dwutygodniową premierę utworu *Valse–Fantasie* Michaiła Glinki w choreografii wieloletniego dyrektora artystycznego Baletu Bolszoi, wówczas już związanego z ABT – Aleksieja Ratmańskiego (prapremiera odbyła się w Rydze, rodzinnym mieście tancerza, 2 V 2009). Żartowano, że ostatnim rosyjskim choreografem współpracującym z Barysznikowem, przed Ratmańskim, był Balanchine...¹¹⁹ Drugie solo artysty stanowił utwór *Years later* (Benjamin Millepied/Glass, Satie, Akira Rabelais), widowisko zawierające projekcję filmu rejestrującego występ młodego Barysznikowa (z 1968 r., czyli roku inauguracji ŁSB), z którym dojrzały tancerz prowadzi pełen napięcia taneczny dialog. Jak pisała recenzująca łódzki spektakl Monika Wasilewska: „Jeden artysta zostaje tu rozszczępiony na dwie odrębne postaci; taneczną ikonę o niewyobrażalnej dyscyplinie ciała i realnego człowieka, któremu to samo ciało – lecz tak bardzo zmienione upływem czasu – wyznaczyło nieprzekraczalne bariery”¹²⁰. Spektakl obejmował też dwa słynne duety w choreografii Matsa Eka – *Solo for Two* do muzyki Pärta oraz, stworzony specjalnie dla ansamblu Barysznikow – Laguna, *Place* do muzyki szwedzkiej grupy muzycznej Fläskkvartetten (2007 r.). Taniec Barysznikowa, jednego z zaledwie kilku (obok Niżyńskiego i Nurejewa) najświetniejszych dwudziestowiecznych *danseur noble*, pozwalał doświadczyć jednocześnie najwyższej perfekcji klasycznej techniki baletowej oraz witalności i ekspresji tańca współczesnego. W duecie z Aną Laguną siła wyrazu „ciała tańczącego” (*corps dansant*)¹²¹ obojga wirtuozów czyniła ich taneczne performanse dramatycznym obrazem relacji dwojga uwikłanych w siebie ludzi.

Już kolejne, wielokrotnie przywoływane tu XXI Biennale z 2011 roku, przyniosło spotkanie ze sztuką tańca jeszcze jednej legendy współczesnego baletu – francuskiej arcybaleriny Sylvie Guillem. Jedna z najwybitniejszych tancerek XX wieku, obdarzona wspaniałymi warunkami i dysponująca perfekcyjną techniką, wykonywała w czasie swojej kariery choreografie takich mistrzów jak Ashton, Béjart, Ek, Forsythe, Kahn, Jerome Robins, John Neumeier czy Kenneth MacMillan. Primabalerina Opery Paryskiej i Principal Guest Artist londyńskiego The

¹¹⁹ Zob.: Claudia La Rocco, *He Has a Pass to Dance as Long as He Wants*, „The New York Times” (5 May 2009), <https://www.nytimes.com/2009/05/17/arts/dance/17laro.html> (dostęp: 16.08.2016).

¹²⁰ Monika Wasilewska, *Konfrontacja z legendą*, „Gazeta Wyborcza – Łódź” 2009, nr 120.

¹²¹ Por. Tom: *Ciało tańczące*, „Kultura Współczesna” 2011, nr 3(69); Joanna Szymajda, *Tendencje estetyczne we współczesnym tańcu francuskim po 1990 roku*, Łódź 2005, *passim*.

Royal Ballet, tańcząca na najważniejszych scenach świata, po raz pierwszy pojawiła się w Polsce właśnie na Spotkaniach. Jak mówiła o wizycie w Łodzi: „Był to dla mnie pierwszy pobyt w Polsce i jestem pod urokiem tamtejszego [tzn. łódzkiego – M.K., I.J.-L.] cmentarza żydowskiego. To miejsce magiczne”¹²². Przyjechała z Russellem Maliphantem, który stworzył choreografię do przedstawionego na festiwalu słynnego widowiska *PUSH*, a także partnerował artystce w tańcu. Na spektakl składały się cztery utwory. Otworzyło wieczór *Solo* (przygotowane specjalnie przez Maliphanta dla Guillem w 2005 roku), w którym artystka prezentowała swą niezrównaną technikę, nadzwyczajną ekspresję i elastyczność ciała w hiszpańskiej muzyce gitarowej Carlosa Montoyi. W drugim fragmencie – *Shift* z 1996 roku do muzyki Shirley Thompson – tańczył sam choreograf (i świetny tancerz), podejmujący w medytacyjnym, inspirowanym jogą tańcu dialog ze swoimi cieniami, w wykreowanej światłem wirtualnej przestrzeni. Reżyseria światła opracowana została przez prawdziwego mistrza tej sztuki – Michaela Hullsa. Kolejna część to olśniewające *Two* do muzyki Andy’ego Cowtona (1997 r.), w którym ujęte w zmienny krąg światła ciało Guillem powtarza z narastającą intensywnością spiralne sekwencje ruchu, aż po ekscytujący finał, przywodzący na myśl wirowanie derwiszów. Światło wydobywa i tłumi kontury sylwetki tancerki, niewiarygodnie precyzyjny ruch jej długich nóg i smukłych ramion, wygięte łuki stóp, zarys napiętych mięśni. I wreszcie tytułowe *PUSH* (2005 r., muzyka Cowton), śmiało eksplorujący przestrzeń duet Guillem i Maliphanta, wprowadzających swoje ciała w wyrazisty, skupiony na wzajemnym kontakcie ruch, kontrastowany z zatrzymaniem, z kontrapunktowo wyrażaną siłą bezruchu¹²³. Występ Sylvie Guillem – jak niegdyś Jorgego Donna – na zawsze zapadł w pamięć i emocje widzów.

W tym kontekście wydarzeniem zupełnie wyjątkowym, nawet jak na utrwalony już wysoki poziom łódzkiego festiwalu, stała się cztery lata później, na XXIII ŁSB (2015), prapremiera pożegnalnego programu Guillem. Gwiazda (już jako

¹²² Kamilla Staszak, *Sylvie Guillem – największa współczesna primabalerina*, „Polityka” (3 marca 2012), <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/spoleczenstwo/1524501,1,sylvie-guillem---najwieksza-wspolczesna-primabalerina.read?page=2&moduleId=4686> (dostęp: 20.09.2016).

¹²³ Nagrania spektakli są dostępne w internecie, a opisy m.in.: Judith Mackrell, *Sylvie Guillem and Russell Maliphant: how we made Push*, „The Guardian” (16 July 2014), <https://www.theguardian.com/stage/2014/jul/16/sylvie-guillem-russell-maliphant-how-we-made-push> (dostęp: 26.07.2016); Sarah Crompton, *Sylvie Guillem interview: raising the barre*, „The Telegraph”, <https://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/dance/8609145/Sylvie-Guillem-interview-raising-the-barre.html> (dostęp: 25.08.2016); Igor Rakowski-Kłós, *Mademoiselle Non*, „Gazeta Wyborcza – Łódź” (20 kwietnia 2011), http://lodz.wyborcza.pl/lodz/1,35135,9473832,Mademoiselle_Non.html (dostęp: 18.08.2016).

dziewiętnastolatka w 1984 r. obwołana została *étoile* przez samego Nurejewa) przywiozła spektakl *Sylvie Guillem – Life in Progress*, pokazany w Łodzi jeszcze przed jego oficjalną premierą w Londynie. Otwierał przedstawienie nowy utwór pt. *techné* w choreografii Khana, z muzyką graną na żywo przez kompozytorkę Alies Sluiter (głos, laptop i skrzypce), Prathapa Ramachandrana (perkusja) i Grace Savage (beatbox)¹²⁴, do której tańczyła Guillem. Narracyjnie jej solo było „zdecydowaną a zarazem dowcipną przypowieścią o relacjach natury i technologii”¹²⁵. Drugą część spektaklu stanowiła nowa wersja (z 2015 r.) autorskiego dzieła Williama Forsythe’a (choreografia, scenografia, kostiumy) pt. *Duo* (1996 r., muzyka Thom Willems), w wykonaniu Brigela Gjoka i Riley’a Watta. Widoczna synchronizacja ruchowo-muzyczna działań tancerzy (wersja premirowa przeznaczona była dla kobiet) ma tu, jak można przypuszczać, swoje źródło w zjawisku tzw. rytmicznego porwania (ang. *rhythmic entrainment*), polegającego na „skoordynowanych i rytmicznych ruchach całego ciała wywołanych przetwarzaniem muzyki, przy ograniczeniu świadomego przetwarzania bodźców”¹²⁶. Inaczej mówiąc: gesty, praca mięśni, oddech, myśli, emocje – wspólnie, choć osobno tańczących ludzi – ulegają synchronizacji, co prowadzi do osiągnięcia niezwykłych stanów świadomości, wzmożenia odczuwania przestrzeni i wzajemnej obecności tańczących. Przykładem i wyrazem takiego zjawiska był ów konceptualny duet. Trzecią propozycją pożegnalnego przedstawienia francuskiej primabaleriny było dzieło Russella Maliphanta pt. *Here & After*, w którym dojrzałej artystce partnerowała młoda tancerka z La Scali – Emanuel Montanari. Razem w tańcu na pulsującej świetlnej szachownicy¹²⁷ (reżyseria światła Hullsa) stworzyły: „Wspaniałe, zmysłne, wyniosłe *pas de deux*, oparte na zachwycającej, silnej współpracy tancerek i ich doskonałym uzupełnianiu się”¹²⁸. I wreszcie kwintesencja przedstawienia, stworzone specjalnie dla Guillem (jako fragment

¹²⁴ Michelle Potter, *Sylvie Guillem. „Life in Progress”*; strona: Michelle Potter... on dancing, 22 August 2015, <https://michellepotter.org/tag/sylvie-guillem> (dostęp: 30.08.2016).

¹²⁵ Dariusz Pawłowski, *Łódzkie Spotkania Baletowe: spektakl „Sylvie Guillem – Life In Progress”*, „Dziennik Łódzki” (19 maja 2015), <https://dzienniklodzki.pl/lodzkie-spotkania-baletowe-spektakl-sylvie-guillem-life-in-progress/ga/3867897/zd/5375707> (dostęp: 20.09.2016).

¹²⁶ Piotr Podlipniak, *Uniwersalia muzyczne*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2007, s. 90; zob. też: Elizabeth Neumann Waterhouse, Riley Watts, Bettina E. Bläsing, *Doing Duo – a case study of entrainment in William Forsythe’s choreography „Duo”*, „Frontiers in Human Neuroscience” (21 October 2014), <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fnhum.2014.00812/full> (dostęp: 20.08.2016).

¹²⁷ Michelle Potter, *Sylvie Guillem...*

¹²⁸ Dariusz Pawłowski, *Łódzkie...*

programu *6000 miles away*) – *Bye* w choreografii Matsa Eka, do *Arietty* z *Sonaty fortepianowej c-moll nr 32 op. 111* Beethovena, czyli ostatniej z sonat fortepianowych kompozytora. Artystce, doskonale świadomej swojego posłusznego jej woli ciała, doświadczającej każdym gestem przestrzeni, towarzyszyła projekcja na umieszczonym na scenie ekranie/drzwiach. W finale utworu tancerka dołączała do widocznego na ekranie rosnącego tłumu mężczyzn, kobiet, dzieci i psów i, podążając za nimi, odchodziła w dal¹²⁹. Guillem prowadziła sceniczną opowieść w charakterystycznym dla narracji Eka stylu. Tym tańcem primabalerina żegnała się z publicznością po 39 latach kariery. Upór i konsekwencja w dążeniu do perfekcyjnego wyrażenia własnej wizji artystycznej, bezkompromisowe trwanie przy swoich – estetycznych i światopoglądowych – przekonaniach, przyniosło artystce przydomek *Mademoiselle Non*. Jej niezwykłą energię, inteligencję, osobowość, charakter tańca i magnetyczny wpływ na publiczność Mats Ek zamknął w określeniu: „*She has a blue flame within her*”¹³⁰. A sama nazywa siebie „*misjonarką emocji*”, dbającą przede wszystkim o to, by przekazać uczucia w tańcu najważniejsze – uniesienie, wzruszenie i ekscytację¹³¹. Takich emocji doświadczyła festiwalowa publiczność podczas każdego spotkania ze sztuką Sylvie Guillem.

Wykonawcza perfekcja tancerek i tancerzy zapraszanych na Łódzkie Spotkania Baletowe zawsze była jedną z wiodących cech Biennale. Spróbujemy syntetycznie podsumować także inne właściwości tego nieprzeciętnego festiwalu.

Pomimo że w ciągu ostatniego półwiecza Spotkaniem wyrosła spora konkurencja¹³², nadal jest to największy i najbardziej prestiżowy festiwal tańca

¹²⁹ Michelle Potter, *Sylvie Guillem...*

¹³⁰ Sarah Crompton, *Sylvie Guillem...*

¹³¹ Kamilla Staszak, *Sylvie Guillem...*

¹³² Obecnie organizowanych jest w Polsce kilkadziesiąt festiwali poświęconych sztuce tańca. Są wśród nich wydarzenia cykliczne i specjalizujące się w wybranych dziedzinach tańca, jak np.: Międzynarodowa Konferencja Tańca Współczesnego i Festiwal Sztuki Tanecznej w Bytomiu, Międzynarodowe Spotkania Teatrów Tańca w Lublinie, Międzynarodowy Festiwal Tańca Współczesnego „Ciało/Umysł”, Festiwal Tańców Dworskich „Cracovia Danza”, Międzynarodowy Festiwal Teatrów Tańca „Dancing Poznań” i Międzynarodowe Warsztaty Tańca Współczesnego; bądź towarzyszące ofercie kulturalnej konkretnych miast, np.: Poznańska Wiosna Baletowa czy Gdański Festiwal Tańca, w tym również te o mniejszej randze, jak np. Łódzka Fiesta Taneczna. Proponuje się także zespół wydarzeń tanecznych prezentowanych w ramach większych imprez kulturalnych, jak np.: Festiwal Malta w Poznaniu, Krakowskie Reminiscencje Teatralne, Międzynarodowe Spotkania Sztuki Akcji „Rozdroża” w Warszawie, czy – na mniejszą skalę – Festiwal Tańca i Muzyki „Noc Żywych Bębnow” w Łodzi. Powstają również wydzielone nurty poświęcone sztuce tańca w ramach większych festiwali artystycznych, np.: Festiwal Improwizacji Tańca połączony z Festiwalem Muzyki Improwizowanej „Ad

w Polsce, a także jeden z ważniejszych i bardziej liczących się w Europie. Ciągłe aktualna jest też, sformułowana przed laty, opinia Tacjanny Wysockiej: „Łódzkie Spotkania Baletowe są wydarzeniem w polskim życiu choreograficznym”¹³³. To tu można zobaczyć, jak rozwijają się nieomal wszystkie kierunki sztuki tańca: od pełnospektaklowych, narracyjnych baletów w stylu akademickim, poprzez różne odmiany modern, post-modern, poszukiwania z kręgu pantomimy, aż po najnowsze propozycje ekspresji przez ruch. Spotkania prezentują i wprowadzają w obieg sztuk performatywnych nowe zjawiska z obszaru tańca, a istniejące – poddają artystycznej konfrontacji i redefinicji. LSB są zatem festiwalem podejmującym, w tym obszarze sztuki współczesnej, misję kulturową: kreując wzorce – wpływają na kształt współczesnego tańca w Polsce. Te edukacyjne ambicje Biennale widoczne były szczególnie w organizowaniu warsztatów dla zespołu baletowego Teatru Wielkiego, prowadzonych przez przybywających na Biennale artystów i artystki (np. w czasie XXI LSB taki warsztat realizował amerykański choreograf Dennis Callahan). Wypada żałować, że praktyka ta nie została dostatecznie mocno utrwalona.

Organizatorzy festiwalu sporadycznie podejmowali próby tematycznego ukierunkowania jego edycji. Wspomniane XXI Spotkania, poświęcone sztuce choreografii, były autorską koncepcją Stanisława Bromilskiego, przez wiele lat związanego z impresariatem teatralnym, współpracownika znanych europejskich teatrów (m.in. Ballet du XX-e siècle), obecnie doradcy artystycznego i kuratora LSB. Przez wiele lat rozwoju festiwalu za jego organizację odpowiadała jednak najczęściej dyrekcja TW, później także Impresariat Artystyczny placówki. O charakterze Biennale przesądzała zawsze intencja prezentacji w TW różnorodnej, utrzymanej na wysokim poziomie artystycznym i wewnętrznie zdialogizowanej oferty programowej. Z tej perspektywy LSB zbliża się do formuły festiwalu pokazowego europejskiego/światowego tańca, choć – w takim kontekście – nieobecna lub zbyt skromna jest oferta wydarzeń branżowych, przeznaczonych dla polskich twórców tej sztuki. Z pewnością natomiast udział w festiwalu ma znaczenie dla promocji i rozwoju kariery twórców, nie tylko polskich – by przypomnieć Borisa Ejfmana.

Edukacyjny walor Biennale ujawniał się również w organizowaniu imprez towarzyszących. Ich charakter odsłaniał aktualny stan polskiej kultury i sposób myślenia o jej powinnościach. W latach 70. przeprowadzano więc konkursy

Libitum” czy Maat Festival „Peryferie ciała” w ramach Festiwalu Konfrontacje Teatralne w Lublinie. Wreszcie powstają nowe inicjatywy o charakterze projektowym i kuratorskim, jak np.: Przegląd Nowego Tańca w Warszawie czy FRU Festiwal: Polski Festiwal Kontakt Improwizacji w Łodzi.

¹³³ Tacjana Wysocka, *Dzieje baletu...*, s. 529.

choreograficzne, starając się zapobiec skostnieniu szkolnictwa baletowego. Lata 80. przyniosły najwięcej różnorodnych form tego typu wydarzeń, np.: przeglądy małych form baletowych, wystawy plastyczne o tematyce tanecznej, projekcje filmów baletowych. Na początku lat 90., gdy wyraźnie wzmagał się w kraju ruch warsztatowo-festiwalowy, wznowiono konkurs choreograficzny, organizowano spotkania środowisk baletowych (1991). Wiele ważnych wydarzeń towarzyszących festiwalowi powstało choćby z okazji jubileuszu XX Biennale, w roku 2009. Były wśród nich m.in.: przegląd filmów *Taniec i film*, performans taneczny Zorki Wolny, wydarzenie interaktywne skupione wokół pracy Katarzyny Kozyry *Twarze*, wystawy fotografii i malarstwa związanego z tańcem, koncert inauguracyjny przygotowany przez Filharmonię Łódzką im. Artura Rubinsteina. Przykładem bardzo ciekawego pomysłu organizatorów, obliczonego na przyciągnięcie do Teatru nowych widzów, był np. *flash mob*, zorganizowany w przestrzeni wspólczesnej łódzkiej agory – na rynku Manufaktury i promujący kolejny XXI ŁSB. 28 kwietnia 2011 roku, na oczach przypadkowych przechodniów, grupa amatorów zaprezentowała choreografię przygotowaną przez Dennisa Callahana.

Nie rezygnowano też z prób powiązania Spotkań z refleksją teoretyczną nad tańcem (np. wspomniane już spotkania naukowe: *Teatr i taniec* z 1974 r., w którym udział wzięli m.in. Jarzynówna-Sobczak, choreograf Dominique Dupuy i choreolog Gedeon Dienes, sesja *Między myślą a gestem. Koncepcje przestrzenno-ruchowe i taneczne w sztuce XX wieku* z 1987 r. czy konferencja poświęcona Waławowi Niżyńskiemu w 1989 r.). Jednak takie działania nie przekształciły się w trwały element ŁSB, choć byłoby to niezwykle pożądane wobec zasadniczej przemiany, jaka dokonała się w ostatnich dwudziestu latach w sposobach konceptualizacji tańca. Tradycyjne rozpatrywanie tańca w kategoriach ekspresji, formy i reprezentacji staje się dziś bezradne w odniesieniu do nowych strategii artystycznych i ewolucji praktyk tanecznych, zatem zadbanie o otoczenie nowatorskich choreografii – pokazywanych tak często na scenie TW – odpowiednią refleksją krytyczną, stanowiłoby oczekiwany – dla profesjonalistów, ale i sporej grupy entuzjastów Biennale – kierunek rozwoju ŁSB. W trakcie ostatnich kilku festiwali zaczęto natomiast regularnie organizować spotkania z gośczącymi w Łodzi artystami. Rozmowy z twórcami odbywały się po pierwszych spektaklach i przyciągały rzesze zainteresowanych. Prowadzili je krytycy i animatorzy sztuki tańca, dzięki czemu widzowie zyskiwali możliwość wysłuchania specjalistycznej refleksji nad obejrzanym właśnie przedstawieniem, jak również – a to niebagatelna okoliczność dla znacznej części publiczności – „przyjrzenia się z bliska” najbardziej cenionym na świecie artystkom i artystom sztuki tańca oraz podjęcia z nimi rozmowy. *Pro domo sua* warto wspomnieć, że do budowania myśli krytycznej skupionej wokół ŁSB przyczynili się – w miarę swoich możliwości, ale z nieodmiennym entuzjazmem – studentki/studenci łódzkiej teatrologii.

Grono współtworzące Studenckie Koło Naukowe Teatrológów, istniejące przy Katedrze Dramatu i Teatru Uniwersytetu Łódzkiego, wydawało w roku 2003 (XVII LSB) specjalne pismo poświęcone Biennale, zatytułowane „Pointy” (co miało odnosić się zarówno do tanecznych, jak i literackich znaczeń słowa), w którym młodzi recenzenci/recenzentki opisywali i oceniali każdy spektakl.

Spotkania dbają o rozwijanie kontaktu z widzami za pośrednictwem nowych mediów i dzisiejszych trybów komunikacji. Teatr Wielki i LSB posiadają swoje systematycznie aktualizowane strony internetowe, są także aktywne na portalach społecznościowych, prowadząc tu m.in. sondy dotyczące najbardziej wyczekiwanych przez publiczność artystów. Na szczególne wyróżnienie zasługuje, podjęta w roku 2016, inicjatywa stworzenia Cyfrowego Muzeum Teatru Wielkiego w Łodzi. Dzięki istnieniu tego unikatowego portalu udaje się ocalić pamięć aranżowanych w Teatrze wydarzeń, w tym przypomnieć przebieg i charakter Łódzkich Spotkań Baletowych.

Ponieważ Biennale to bardzo zasłużony festiwal liniowy, rozciągnięty na półwiecze swego trwania, zdarzały się w jego historii edycje słabsze, nietrafione inicjatywy czy problematyczne zaproszenia. Wynikało to w znacznym stopniu nie tylko z błędów kuratorsko-organizacyjnych, lecz z uzależnienia Biennale – jak każdej instytucji publicznej – od kontekstu społeczno-politycznego, w jakim funkcjonuje. O zmienności tego kontekstu decydowała dramatyczność historii – PRL-u i III Rzeczypospolitej, choć elitarny charakter wydarzenia skutecznie izolował Biennale od rytmu życia miasta i kraju, a rewolucyjne zmiany rzeczywistości zewnętrznej objawiały się w jego losach przede wszystkim w sferze ekonomicznej, wpływającej na artystyczną. Festiwal, który nie wyrósł z tradycji Łodzi i nie reprezentował w chwili swego powstawania rzeczywistych potrzeb kulturowych miasta, budował z nim relacje, sięgając po kategorię prestiżu. Począwszy od czasów PRL-u, ale także w kolejnych dziesiątkach lat, miał stanowić sposób na podniesienie samooceny, zaspokojenie potrzeby wyjątkowości – władarzy i mieszkańców miasta. Jest zasługą twórców i animatorów LSB, że hierarchię prestiżu z obszarów polityki społecznej udało im się przemieścić w przestrzeń sztuki. Dzięki temu Spotkania stanowią dziś wyjątkowe miejsce wymiany doświadczeń, konwersji praktyk artystycznych, podejmowania i przepływu najnowszych idei sztuki tańca. Łódzkie Spotkania Baletowe – w swoim artystycznym, konceptualnym i towarzyskim wymiarze – umożliwiają prawdziwe SPOTKANIE i wzajemną inspirację artystów oraz wymianę ich myśli i emocji z publicznością, a tym samym rzeczywistą przemianę – przez sztukę. Biennale, nie tworząc w Łodzi atmosfery powszechnego feerycznego święta tańca, dba jednak usilnie o to, by nie stać się sztucznym wydarzeniem, kreowanym przez specjalistów dla grona wybrańców. Dzięki temu dziś stanowi sferę rzeczywistej kulturowej identyfikacji już dla trzech pokoleń łodzian.

Bibliografia

[ze względu na liczbę wykorzystanych źródeł podajemy tu tylko podstawowe prace, z pominięciem tekstów z prasy codziennej, uwzględnionych w przypisach – M. K., I. J.-L.]

- Andrzejewska-Psarska Małgorzata, *Więcej niż taniec. Rozmowy z Ewą Wycichowską*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa 2003.
- Buchwald Dorota, *Współczesne festiwale w Polsce. Typologia i geografia*, [w:] *Między świętem a przesytem. Festiwale teatralne i ich miejsce we współczesnym życiu kulturalnym Polski*, red. Dariusz Kosiński, Teatr Lalek „Pleciuga”, Szczecin 2016, s. 15–26.
- Ciało tańczące*, „Kultura Współczesna” 2011, nr 3.
- Chodkowski Andrzej, *Encyklopedia muzyki*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1995.
- Domański Adam, *Jubileusz sztuki tańca*, „Życie Literackie” 1989, nr 21.
- Drajewski Stefan, *Conrad Drzewiecki. Reformator polskiego baletu*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2014.
- Dyzbardis Stanisław, *Łódź tańczy...*, „Kalejdoskop” 2005, nr 5.
- Graczyk Tomasz, *Teatr Wielki w Łodzi 1967–2007*, Teatr Wielki w Łodzi, Łódź 2007.
- Gryglewski Piotr, Wróbel, Robert, Ucińska Agnieszka, *Łódzkie budynki 1945–1970*, Księży Młyn Dom Wydawniczy, Łódź 2012.
- Hajduk Edyta, *Zatańcz to jeszcze raz*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2001, nr 43/44.
- Janyst Janusz, *Sfera Terpsychory*, „Tygiel Kultury” 2009, nr 7–9.
- Kaszyński Stanisław, *Święto baletu. Uwagi i refleksje*, „Odgłosy. Tygodnik Społeczno-Kulturalny” 1968, nr 24.
- Kaszyński Stanisław, *Teatr łódzki w latach 1945–1962*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1970.
- Klimczyk Wojciech, *Wizjonerzy ciała. Panorama współczesnego teatru tańca*, Korporacja HA!ART, Kraków 2010.
- Kuligowska-Korzeniewska Anna, *Sabina Nowicka. Legenda teatru łódzkiego*, „Zeszyty Literackie” 2006, nr 3.
- Kwieciński Jerzy, *VII Łódzkie Spotkania Baletowe*, „Odgłosy. Tygodnik Społeczno-Kulturalny” 1983, nr 22.
- Kwieciński Jerzy, *X Łódzkie Spotkania Baletowe. Ostatni „krajowcy” i goście z Kuby*, „Odgłosy. Tygodnik Społeczno-Kulturalny” 1989, nr 25.
- Kwieciński Jerzy, *X Łódzkie Spotkania Baletowe. Z zamorskich krajów*, „Odgłosy. Tygodnik Społeczno-Kulturalny” 1989, nr 26.
- Lenarciński Michał, *Oblicza Terpsychory, czyli XI Łódzkie Spotkania Baletowe*, „Odgłosy. Tygodnik Społeczno-Kulturalny” 1991, nr 2.
- Livio Antoine, *Béjart, La Cité*, Lausanne, Paris, 1970.
- Łódzka scena operowa*, red. Krystyna Juszyńska, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów, Łódź 2005.

- Majewska Jadwiga, *Jak się tańczy w Ameryce*, [w:] Sally Banes, *Terpsychora w tenisówkach. Taniec post-modern*, przeł. Artur Grabowski, Jadwiga Majewska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, Kraków 2013.
- Między świętem a przesytem. Festiwale teatralne i ich miejsce we współczesnym życiu kulturalnym Polski*, red. Dariusz Kosiński, Teatr Lalek „Pleciuga”, Szczecin 2016.
- Nabokina Anastasia, *Głos z oddali*, „Teatr” 2013, nr 1.
- Pankiewicz Ewa, *Powrót tańca*, „Odgłosy. Tygodnik Społeczno-Kulturalny” 1981, nr 25.
- Podlipniak Piotr, *Uniwersalia muzyczne*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2007.
- Programy teatralne Łódzkich Spotkań Baletowych I–XXII (strona Teatru Wielkiego w Łodzi, <http://www.operalodz.com/> i archiwum prywatne).
- Ratajczakowa Dobrochna, *Polski Teatr Tańca – Balet Poznański*, [w:] eadem, *W kryształach i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, t. 2, wybór i oprac. Barbara Koncewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006.
- Smużniak Karol, *Teatr milczenia i dramat przemilczeń*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Tadeusza Kotarbińskiego, Zielona Góra 1996.
- Smużniak Karol, *Teatr pantomimy Henryka Tomaszewskiego: prolegomena do teorii teatru pantomimy*, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2004.
- Stanisławska Aleksandra, *Feliks Parnell – narodziny baletu łódzkiego*, [w:] *Łódzka scena operowa*, red. Krystyna Juszyńska, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów, Łódź 2005, s. 245–254.
- Sto lat stałej sceny polskiej w Łodzi 1888–1988*, red. Anna Kuligowska, Towarzystwo Przyjaciół Łodzi, Łódź 1993.
- Szymajda Joanna, *Tendencje estetyczne we współczesnym tańcu francuskim po 1990 roku*, Łódź 2005.
- Teatr Wielki w Łodzi 1967–2007*, red. Tomasz Graczyk, Łódź 2006.
- Teatr Wielki w Łodzi*, red. Stanisław Dyzbardis, Teatr Wielki w Łodzi, Łódź 1966.
- Turska Irena, *Almanach baletu polskiego, 1945–1974*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1983.
- Wojciechowska Teresa, *III Łódzkie Spotkania Baletowe*, „Odgłosy. Tygodnik Społeczno-Kulturalny” 1972, nr 24.
- Wysocka Tacjana, *Dzieje baletu*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970.
- XL. Polski Teatr Tańca wczoraj i dziś*, audio-video performance w 10 odcinkach: *Krzyszany i inne tańce*, red. Jagoda Ignaczak, PTT Poznań 2012/2013.

Netografia

[podstawowe źródła]
(dostęp: 15.10.2016)

<http://www.encyklopediateatru.pl/>
<http://www.operalodz.com/>
<http://www.taniecpolska.pl/>
<https://operabaaltycka.pl/>
www.maestro.net.pl

Anna Perek

<https://doi.org/10.18778/8220-636-4.05>

SPOTKANIA

Festiwal „Spotkania” organizowany przez Fundację Łódzkie Spotkania Teatralne odbył się w Łodzi trzykrotnie. Powodem powołania fundacji przez Mariana Glinkowskiego (wieloletniego dyrektora Łódzkich Spotkań Teatralnych) był konflikt z Łódzkim Domem Kultury, w którym festiwal odbywał się od czasu jego wznowienia w 1992 roku. Spór o festiwal związany był z planowaną zmianą kształtu programowego festiwalu, który w nowej profesjonalizowanej odsłonie miał być pozbawiony elementu wymiany doświadczeń podczas warsztatów i wspólnych pokazów adeptów i mistrzów alternatywy; miał stać się przede wszystkim prezentacją dokonań uznanych twórców offowych. Festiwal „szyty na miarę” ministerialnych wniosków w znikomym stopniu uwzględniał idee, które leżały u źródeł powołania festiwalu. Na czele Fundacji stanęły Anna Perek i Anna Rogala, wspierane przez członków teatrów alternatywnych i osoby związane z historią ŁST. Fundacja, organizując trzy edycje festiwalu, główny nacisk położyła na aspekt spotkania i wymiany doświadczeń między młodym teatrem niezależnym a teatrami o wieloletnim stażu. Ważne miejsce w programach festiwalu zajęła także dyskusja na temat nowych form i języka teatralnej alternatywy. Pierwsza edycja, która odbyła się w 2010 roku, była w dużej mierze manifestacją poparcia dla takiej formuły festiwalu – wszystkie teatry wzięły udział w festiwalu za darmo. Wystąpiły między innymi: Teatr Ósmego Dnia, Teatr Węgałty, Teatr Brama, Identyfikacja, Art. 51, Kreatury, teatr Przemysława Jaszczaka, Teatr Wewnątrz Emigracja oraz Janusz Adam Biedrzycki. Dzięki zdobytym środkom udało się zorganizować jeszcze dwie edycje festiwalu, który odbywał się w latach 2011–2012, głównie w przestrzeniach Teatru Szwalnia w Łodzi. W 2011 roku program Festiwalu Spotkania stanowiły prezentacje poruszające tematykę społeczną (m.in. spektakl *Środek Europy* Akademii Ruchu, pokaz filmu *Zamknięta 5* współtworzonego przez bezdomnych pod reżyserskim okiem Weroniki Fibich i Krzysztofa Saneckiego), działania z obszaru teatru narracji (m.in. wideo-gawęda *Margarete* Janka Turkowskiego, projekt *Erft* Ludomira Franczaka) oraz eksperymenty teatralne (np. Teatr Interaktywny). Istotnym punktem programu były także wieczorne dyskusje, m.in. na temat osobistego i społecznego wymiaru działań

teatralnych. W dyskusjach tych ważny głos zabrali aktorzy Teatru Karawana, którzy zrzesza osoby uzależnione. Podczas festiwalu wystąpili także: John Moran, Teatr Realistyczny, Teatr Brama, Teatr Delikates oraz Teatr Krzyk.

Festiwal w 2012 roku poszerzony został o część warsztatową (praktyczne zajęcia z ruchu scenicznego; światło i multimedia w spektaklu). Nowe formy teatralne, przekraczanie w działaniach artystycznych tradycyjnie ustanawianych granic dyskursu społecznego i zagadnienie odpowiedzialności w sztuce, okazały się głównymi tematami Spotkań. Oprócz aktorskich, bardzo teatralnych form, prezentowanych m.in. przez Jacka Zawadzkiego z Teatru Kana, Teatr W Krzywym Zwierciadle czy Karawanę, pokazano poetycką manifestację Teatru Realistycznego ze Skierniewic, Teatr Improwizowany Klancyk (Warszawa) i ab'TEATR z Łodzi. Nie zabrakło także propozycji z pogranicza teatru tańca – Teatr Sparowani (Wrocław) i performance – Izabela Chamczyk.

Fundacja Łódzkie Spotkania Teatralne podczas kilkuletniej działalności – poprzez organizację Festiwalu Spotkania – wskazywała na potrzebę podejmowania działań środowiskowych nastawionych na dyskusje i wymianę doświadczeń, konieczność zadbania o rozwój umiejętności warsztatowych i wymóg zrzeszania się twórców teatru alternatywnego z całej Polski. Podczas Spotkań powstała idea powołania federacji teatrów alternatywnych, która choć nie została zrealizowana w tamtym czasie, z dużym powodzeniem podjęta została m.in. przez twórców Zachodniopomorskiej Offensywy Teatralnej (obecnie działa także Ogólnopolska Offensywa Teatralna)¹.

¹ [Zob: <http://off-teatr.pl/> (dostęp: 31.05.2016) – przyp. red.]

Klaudia Żułcińska

<https://doi.org/10.18778/8220-636-4.06>

OFF NIE MIARKUJE GRANIC¹ **ŁÓDZKI PRZEGLĄD TEATRÓW AMATORSKICH** **– ŁÓPTA**

ŁÓPTA czyli Łódzki Przegląd Teatrów Amatorskich to festiwal o charakterze konkursu, działający nieprzerwanie od 1988 roku, powstały jako kontynuacja i poszerzenie organizowanych wcześniej w mieście spotkań teatralnych. Już od blisko 30 lat², jesienią, najczęściej w drugi weekend października, w Łódzkim Domu Kultury spotykają się teatry amatorskie, offowe z Łodzi i województwa łódzkiego, prezentując publiczności i jurorom swoje najnowsze propozycje. W Przeglądzie uczestniczą także wybrane teatry szkolne, które otrzymały nominację do udziału w festiwalu w czasie Ogólnopolskich Konfrontacji Teatrów Młodzieżowych – CENTRUM³. W roku 2015, w czasie 28. ŁÓPTA⁴, oprócz grup teatralnych z okolic Łodzi do konkursu przyjęci zostali także artyści z innych

¹ Pierwsza część tytułu stanowi cytat wypowiedzi Mariana Glinkowskiego, za: [irk, tr, jr] *Marian Glinkowski nie żyje. Mędrzec teatru offowego*, „Gazeta Wyborcza – Łódź” 2014, nr 61.

² [Artykuł powstał w roku 2016, w roku 2017 festiwal ŁÓPTA obchodził 30-lecie – przyp. red.]

³ Ogólnopolskie Konfrontacje Teatrów Młodzieżowych – CENTRUM organizowane są przez Centrum Kultury Młodych w Łodzi (od roku 1982 działały jako spotkania zespołów z regionu łódzkiego, od roku 2008 są konkursem ogólnopolskim), zob. strona CKM, <http://ckm.lodz.pl> (dostęp: 19.08.2021).

⁴ [Od roku 2012 organizatorzy ŁÓPTA zrezygnowali ze stosowania dotychczasowego rzymskiego systemu zapisywania liczb identyfikujących kolejne Przeglądy. Ostatnim festiwalem ŁÓPTA zapisanym w addytywnym systemie liczbowym był festiwal XXIV w roku 2011, Jubileuszowa 25. ŁÓPTA oznaczona została już w systemie liczb arabskich. Zob: *Ciekawostki*, „ŁÓPTAK. Gazeta XXIV Łódzkiego Przeglądu Teatrów Amatorskich” 2011, nr 1, s. 1. Ośrodek Teatralny Łódzkiego Domu Kultury, www.lkd.lodz.pl/content/files/2011-loptak-nr-1-1482904384.pdf (dostęp: 15.07.2017) – przyp. red.]

rejonów kraju. Jak pisali organizatorzy: „W tym roku zainteresowanie ŁÓPTĄ było tak duże, że mieliśmy zgłoszenia spoza województwa. Po raz pierwszy w tej edycji wystąpiły teatry z Warszawy i Piły”⁵, a na festiwalu można było obejrzeć aż 26 spektakli, prezentowanych nie tylko przez najmłodsze roczniki aktorów amatorów, ale także przez seniorów („Podczas tej edycji przekonaliśmy się, że młodość jest pojęciem względnym i stanem ducha niezależnym od numeru PESEL”⁶). Warto jednak przypomnieć, że obecność różnorodnych działań teatralnych przygotowywanych przez osoby starsze (we wczesnym okresie rozwoju festiwalu były to np. wodewile czy kabarety) nie była ewenementem w dziejach Przeglądu⁷. Skład aktorski wielu występujących tu zespołów teatralnych – nie wspominając już o ich wielokrotnie nagradzanych liderach czy instruktorach – nie ograniczał się wyłącznie do osób młodych. Teatry offowe zawsze stanowiły przykład sztuki prawdziwie „ochotniczej”, w której o przynależności do grupy decyduje przede wszystkim pasja teatralna i poczucie artystycznej wspólnoty, a nie reprezentacja jednej grupy pokoleniowej. Niemniej manifestacja tej „nowej” formuły festiwalu oznaczała duży „skok frekwencji”⁸ i ewolucję zasad działania konkursu w porównaniu z jego wcześniejszymi wersjami, kiedy na scenie pojawiało się najwyżej kilkanaście przedstawień, a na niską frekwencję zwracali uwagę także widzowie, zastanawiający się nad przyczyną takiego stanu rzeczy. Zapytany o to w roku 2012 juror i dzisiejszy organizator festiwalu Marcin Wartalski wyjaśniał „[...] że nie jest to bynajmniej kwestia odsiewu podczas kwalifikacji na ŁÓPTE, a jedynie wciąż zmniejszającej się liczby teatrów amatorskich w województwie oraz niezyciowych przepisów, utrudniających zespołom

⁵ Justyna Muszyńska-Szkodzik, *Łópta wiecznie młoda*, „Kalejdoskop” (e-kalejdoskop), <http://www.e-kalejdoskop.pl/teatr-a214/lopta-wiecznie-mloda-r2083> (dostęp: 15.05.2016); zob. też: strona Łódzkiego Domu Kultury, Projekty, ŁÓPTA, <http://www.ldk.lodz.pl/projekty-t4/lopta-t19/28.-lopta-t159> (dostęp: 15.05.2016).

⁶ *Ibidem*.

⁷ Już w czasie pierwszych edycji festiwalu występowali tu artyści np. z Kabaretu Seniora, Teatru Seniora „Złota Jesień”, zob. Ośrodek Teatralny Łódzkiego Domu Kultury. ŁÓPTA, <http://www.ldk.lodz.pl/projekty-t4/lopta-t19> (dostęp: 15.06.2016).

⁸ [Ale warto przypomnieć, że w czasie 30-letniej historii ŁÓPTY bywały już festiwale, podczas których pokazywanych było ponad 20 widowisk: np. XI edycja – 23; XVI – 25; XXII – 24; były także takie, na których prezentowały się teatry spoza Łodzi, a nawet spoza Polski (np. warszawskie Studio Teatralne Koło ze spektaklem: *Roboczo: Hamlet Improwizacje w czasie XXII ŁÓPTY*). Także liczebność widowni bywała tak imponująca, że skłaniała nawet Jury do pisemnego podkreślania swojego ukontentowania z tego powodu. Zob. Ośrodek Teatralny Łódzkiego Domu Kultury, <http://www.ldk.lodz.pl/projekty-t4/lopta-t19> (dostęp: 20.10.2017) – przyp. red.]

działanie”⁹. Zanim jednak rzecz się dokonała, ŁÓPTA miała za sobą już blisko 30 lat istnienia i był to przez lata jeden z ważniejszych polskich festiwali teatrów nieinstytucjonalnych.

Podjmując refleksję nad Łódzkim Przeglądem Teatrów Amatorskich nie sposób zacząć inaczej niż od przywołania Osoby jego twórcy i wieloletniego organizatora – Mariana Glinkowskiego. W roku 1988, jako ówczesny dyrektor Ośrodka Teatralnego w Łódzkim Domu Kultury, Glinkowski wymyślił i opracował formułę Przeglądu oraz sprawował nad nim pieczę przez kolejne lata; formalnie w funkcji inicjatora, koordynatora festiwalu czy jurora, ale dla wszystkich młodych artystów i artystek przede wszystkim jako ich Mistrz i duchowy Przewodnik. Doskonałą znajomość teatru alternatywnego zdobył Marian Glinkowski, przez lata współtworząc i prowadząc najstarszy polski festiwal tego rodzaju teatru – Łódzkie Spotkania Teatralne. Był także animatorem bardzo wielu innych wydarzeń związanych ze środowiskiem teatrów niezawodowych, m.in. sprawował kierownictwo Zgierskich Spotkań Małych Teatrów „Słodkoblękity”, stworzył i prowadził zespoły offowe: Teatr Floridont, Studencki Teatr Uniwersytetu Łódzkiego STUŁ, Teatr PROM, Teatr Quant, Teatr ORFA, Teatr Kilku Osób; reżyserował gościnnie na scenach awangardowych i profesjonalnych. Twórca Przeglądu silnie zaangażowany był też w ruch *Dotknij Teatru!* oraz w szereg innych przedsięwzięć teatralnych, tak w Łodzi, jak i w całym kraju.

Marian Glinkowski powszechnie postrzegany był jako „człowiek instytucja”, który „od pół wieku nie schodzi ze sceny. Ma na koncie aktorskie doświadczenia, ale przede wszystkim jest reżyserem, organizatorem życia teatralnego, postacią, która nie ma wielu sobie równych w teatrze niezależnym”¹⁰. Wyrosła z doświadczeń teatru alternatywnego, kontrkulturowego¹¹ charakterystyczna dla Glinkowskiego postawa artystyczna i etyczna, pasja poszukiwania w teatrze prawdy i poczucia wspólnoty oraz przekonanie, że tylko taki teatr zdolny jest przemienić rzeczywistość, wyznaczyły charakter Łódzkiego Przeglądu Teatrów Amatorskich. Siła i trwanie ŁÓPTA ufundowane zostały na teatralnym światopoglądzie

⁹ Konrad Michalak, Anna Kaznodziej, *Omówienia*, „ŁÓPTAK. Gazeta 25. Przeglądu Teatrów Amatorskich” 2012, nr 3, <https://www.ldk.lodz.pl/content/files/2012-loptak-nr-3-1482905034.pdf> (dostęp: 15.05.2016).

¹⁰ Renata Sas, *Być w ruchu*, „Express Ilustrowany” 2009, nr 15.

¹¹ Mając świadomość wielości sposobów definiowania obszarów teatru nieinstytucjonalnego, chciałabym zachować dla działań prezentowanych na festiwalu ŁÓPTA przede wszystkim określenie „offowy”, ponieważ w moim przekonaniu najlepiej oddaje ono specyfikę aktywności twórczej podejmowanej w trakcie łódzkiego Przeglądu, por.: Magdalena Gołaczyńska, *Mozaika współczesności. Teatr alternatywny w Polsce po roku 1989*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002, s. 13–37.

jej założyciela. A teatr postrzegał Glinkowski jako enklawę autentyczności, źródło niegasnącej energii twórczej. Konstatował:

W teatrze offowym dużo wolno mówić. Można w nim mówić o bardzo istotnych sprawach tego świata. Pewnie, że nie ma to takiej uwagi społecznej, jaką ma teatr zawodowy, ale też nie ma obowiązków teatru zawodowego. W tym teatrze nie trzeba być formalnie doskonałym. Tu obowiązuje myślenie i ważność przesłania. Wiele można wybaczyć temu teatrowi w obszarze estetycznym, ale nie wybaczy się, kiedy mówi głupstwa i zajmuje się byle czym. Dlatego na wierzch wyciąga się trzy zasady: żeby mówić we własnym imieniu, własnym głosem i na własną odpowiedzialność¹².

W grupach offowych dostrzegał Glinkowski przede wszystkim naturalność, wiarygodność i szczerłość przekazu. Teatr pojmował jako kreowanie fikcji, ale fikcji, przez którą ma przemawiać prawda. Tłumaczył, że w teatrze możemy doświadczać różnych wcieleń, jednak zawsze najwyraźniej ujawniają się w nim nasze własne myśli i przekonania, poruszamy w nim rzeczywiste i bliskie nam problemy. Jak wspominał Tadeusz Kornaś, Glinkowski: „Pracował z aktorami różnych pokoleń, jednak w każdym wypadku, w każdym prowadzonym przez niego teatrze, sprawa wyboru dobra kryła się w sednie jego dzieła. Teatr miał być potrzebny, miał konkretnie pomagać”¹³.

Marian Glinkowski podważał także zasadność stosowania tradycyjnych kryteriów decydujących o byciu artystą, wychodząc z założenia, że nie zasługuje się na to miano automatycznie, w momencie ukończenia szkoły teatralnej z celującym dyplomem. Kształt i charakter twórczości aktorskiej tworzą, jak twierdził, dokonania, a nie suche fakty. Podkreślał znaczenie i siłę teatrów amatorskich, przypominał, że to właśnie artyści niezawodowi dokonywali rewolucji teatralnych, i że to dzięki ich pasji i bezkompromisowości teatr zdołał osiągnąć swój dzisiejszy kształt. Oceniając grupy „ochotnicze” w mniejszym stopniu zwracał uwagę na doskonałość warsztatu, za to nadzwyczajnie cenił siłę przekazu ich propozycji artystycznych, wynikającą z autentyczności, z troski o świat i o swoje godne w nim miejsce. Powiadał:

¹² Anna Pawłowska, *Teatr poprawiania świata*. Z Marianem Glinkowskim, reżyserem obchodzącym jubileusz 50-lecia pracy, rozmawia Anna Pawłowska, <http://www.polskatimes.pl/artykul/79294,teatr-poprawiania-swiata,2,id,t,sa.html> (dostęp: 17.06.2016).

¹³ Tadeusz Kornaś, *Łagodna mądrość. O Marianie Glinkowskim*, „Teatr” 2014, nr 11, http://www.teatr-pismo.pl/ludzie/973/lagodna_madrosco_o_marianie_glinkowskim/ (dostęp: 15.06.2016).

Żyjemy w czasie, w którym uświadomiono sobie, że nie te formalne kryteria decydują o tym, czy ktoś jest ważnym artystą, tylko to, co kto zrobi, jak to zrobi i na ile to ludzi obejdzie. Zawsze było tak, że u początku wszelkich przemian teatralnych stali amatorzy. Nie ci, którzy tkwili w zawodzie, nosili na grzbiecie przywiązania formalne, tylko ci, którzy startowali ze świeżym spojrzeniem. Teraz przekracza się te granice przyzwyczajęń. Idziemy do teatru Warlikowskiego i widzimy tam takie chwytły, posunięcia stylistyczne, taki język, który do tej pory był używany właśnie w offie. Tak samo u Jarzyny¹⁴.

Teatr amatorski, w przekonaniu Glinkowskiego, silnie uwidacznia swój istotowy i duchowy charakter. Podczas gdy zespoły teatrów zawodowych wykonują na scenie swoją profesję, członkowie teatrów amatorskich przede wszystkim twórczo realizują tu i kształtują siebie. Praca nad spektaklem jest punktem wyjścia do pracy nad sobą. Tworzenie sztuki jest nieodzownie tworzeniem samych siebie.

Teatry instytucjonalne, jak uczy historia i doświadczenie dnia dzisiejszego, nie wyczerpują problemów współczesności, nie dają odpowiedzi na wszystkie pytania. Stąd ruch teatrów amatorskich: alternatywnych wobec form działania i treści przekazu artystycznego oficjalnego życia kulturalnego. [...] Wszelka sztuka bierze początek z obszarów wolności. Im jest ich mniej w skostniałej kulturze oficjalnej, tym więcej miejsca pozostaje na działalność „alternatywną”. Wydawałoby się więc, że dzisiaj kurczy się obszar niezgody, bo tak wiele już wolno. I nikt też nie żąda zmiany ustroju, gwałtownych przemian społecznych. Ale teatr alternatywny ciągle tworzy opór dla świata nieludzkiego, wypranego z tego wszystkiego, co człowieka czyni człowiekiem¹⁵.

Przekonanie, że istotą wypowiedzi scenicznej podejmowanej w obszarze teatrów offowych jest bunt, niezgoda na narzucony porządek rzeczywistości i niegasnąca wiara, że teatr taki ciągle: „Wybiera nastawienie etyczne przed estetycznym, piękno traktuje w kategoriach sprawiedliwości i dobra, a skuteczność oddziaływania w ich imieniu stawia nad przymus obrotów w granicach stylu, gatunku, tradycji”¹⁶, sytuuje założycielską ideę łódzkiego Przeglądu w kręgu „kultury

¹⁴ Anna Pawłowska, *Teatr poprawiania świata...*

¹⁵ Leszek Karczewski, *Rozmowa z Marianem Glinkowskim, organizatorem XIV ŁÓPTA*, „Gazeta Wyborcza – Łódź” (29 listopada 2009), <http://lodz.wyborcza.pl/lodz/1,35135,479704.html> (dostęp: 16.05.2016).

¹⁶ Bogusław Litwiniec, *Teatr młody – teatr otwarty*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1978, s. 204.

alternatywnej”¹⁷. W wersji Glinkowskiego jednak: „[...] alternatywa była przede wszystkim poszukiwaniem sensu, łagodnością, skupieniem się na innych, na trosce o świat”¹⁸. Takie ujęcie przesądziło o prostym i (pozornie) skromnym postrzeganiu zadań łódzkiego festiwalu: „Idea przeglądu jest konfrontowanie pracy teatralnej z jurorami, publicznością, twórcami oraz kształtowanie warsztatu i praktyki scenicznej poszczególnych grup”¹⁹. W rzeczywistości w swojej blisko trzydziestoletniej historii ŁÓPTA zdołała wykreować lokalne środowisko nieinstytucjonalnej sztuki teatru. W jesiennych spotkaniach teatrów offowych wzięło (jak dotychczas) udział blisko dwieście grup teatralnych z Łodzi i regionu, które pokazały tu ponad czterysta spektakli. Były wśród nich zespoły o ogromnym potencjale twórczym, których działalność na lata przesądziła o kształcie łódzkiej (a bardzo często także ogólnopolskiej) alternatywy teatralnej, były i efemerydy – jak np. sieradzki Formalnie Nie Istniejący Kwartet Tymczasowy Poczęty z Nagłej Silnej Potrzeby Przepoczwarzania Czegoś w Siebie. Porządkując chronologicznie najważniejsze spośród zaistniałych na festiwalu grup artystycznych, trzeba wymienić przynajmniej te: Teatr Orfa, Teatr Pod Lupą, Teatr Kilku Osób, Teatr Logos, Teatr of Manhattan, Studio Teatralne Słup, Grupa Teatralna Dziewięciosił (GTD), Łódzka Scena Pantomimy, Teatr Forum, Biuro Usług Dramatycznych, Teatr Imienia Róży Van Der Blaast, Teatr Wewnętrzna Emigracja, Teatr Desiderium, ChatTeatr, Teatr Frugo, Piana Złudzeń, Teatr Cisza, Grupa Teatralna od jutra, Plantacja Teatralna Teatru Realistycznego/Teatr Realistyczny, Teatr Tańca PRO, Teatr Chichot 2, Teatr Napięcie, Art. 51, Teatr Poprzecznie Prążkowani, Teatr California, Teatr Soliloquium, Grupa Taki Sobie Teatr, Teatr Gęsi i Róże, Teatr Klasy B, Teatr Łysi i Przyjaciele, Teatr PST, Teatr ab’SURDUT, Teatr 16 Minut Cizy, Stowarzyszenie Teatralne CHOREA, Teatr Trzcina, Teatr Narodowy im. Emmetta Browna, Zespół Śpiewaczo-Obrzędowy z Ożarowa. Dla opisanego poetyki przedstawień tych teatrów, ekspresji i twórczej energii tworzących je grup artystycznych, dziejów ich wewnętrznych przemian, przekształceń i wpływu, jaki wywierały one na siebie nawzajem – i na widzów – trzeba by pożądanego studium teatrologiczno-socjologicznego. W tym miejscu mogę zaledwie skupić uwagę na kilku wybranych aspektach istnienia festiwalu ŁÓPTA.

¹⁷ Zob.: Aldona Jawłowska, *Więcej niż teatr*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986; eadem, *Kultura alternatywna. Kontrkultura w Polsce*, [w:] *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, t. 1: *Pojęcia i problemy wiedzy o kulturze*, red. Antonina Kłowska, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1991.

¹⁸ Tadeusz Kornaś, *Łagodna mądrość...*

¹⁹ Strona internetowa Łódzkiego Domu Kultury, ŁÓPTA, <http://www.ldk.lodz.pl/projekty-t4/lopta-t19> (dostęp: 16.06.2016).

Tematy podejmowane w widowiskach prezentowanych w czasie Przeglądu były tak różnorodne, jak różna i zmienna była polska i łódzka rzeczywistość: od analizy przełomów polityczno-społecznych, przez opowieść o tym, co niepokoi emocjonalnie młodych ludzi, po diagnozy codziennego życia, zakorzenione niejednokrotnie w lokalnym kontekście, jak choćby w przypadku wprowadzenia do spektaklu postaci wyobrażającej słynną „babkę czosnkową” z Piotrkowskiej, prekursorkę dzisiejszych performerek z pierwszej dekady XXI wieku, namiętnie usiłującą sprzedać przechodniom główki czosnku²⁰.

ŁÓPTA to wydarzenie powstałe u progu wielkich zmian ustrojowych i kulturowych w Polsce i przez wszystkie lata swojego istnienia czujnie tym zmianom towarzyszące. Jak pisał Rafał Zięba, znawca teatru alternatywnego, poeta, krytyk i wieloletni redaktor gazety festiwalowej (a dziś wiceprezes Oddziału Łódzkiego ZLP):

[...] festiwal ten bardzo silnie wpłynął na rozwój artystyczny tego miasta. Pomimo nazwy „Przegląd” od samego początku chodziło Marianowi Glinkowskiemu [...] o relacje między artystycznym działaniem a społecznym kontekstem. Inaczej mówiąc: o wpływ teatru na rzeczywistość z jednej strony, a z drugiej – o to, jak teatr komentuje czy wręcz relacjonuje wydarzenia z przestrzeni społecznej i politycznej. Kiedyś był to podstawowy nurt, ba – rzecz by można, że zasada istnienia – teatru alternatywnego. Dziś, po latach, po ustrojowych, obyczajowych i świadomościowych przemianach, jakie przetoczyły się przez Polskę w ciągu ostatnich dwudziestu dwóch lat, zasada ta wcale nie jest taka oczywista. Teatr offowy wyraźnie się estetyzuje, odchodzi od swoich pierwotnych założeń zagubiając się, niestety, w coraz bardziej złożonej (ale też i coraz bardziej powierzchownej) codzienności. Elementy formalne, które kiedyś miały charakter drugorzędny względem przekazu [...] dziś często wybijają się na plan pierwszy [...].

Nie jest to żadną winą organizatorów [...]. Ot *signum temporis*. Organizatorzy właśnie zdają się przeciwstawiać takiej to ogólnopolskiej tendencji. Szukają, starają się – i ciągle wierzą, że teatr jest narzędziem komunikacji społecznej. To bardzo ważna cecha ŁÓPTA²¹.

Tworzeniu się łódzkiej sceny offowej towarzyszyło kształtowanie się środowiska wiernie mu sekundujących jurorów, teatrologów, animatorów kultury

²⁰ Spektakl *Panie, kup Pan czosnek* Teatru Wielokropek ze Zgierza, pokazany na XXII ŁÓPTA w 2009 roku.

²¹ Rafał Zięba, *Wizja i misja*, „ŁÓPTAK. Gazeta XXII Łódzkiego Przeglądu Teatrów Amatorskich” 2009, nr 0, s. 1, <https://www.ldk.lodz.pl/content/files/2009-loptak-nr-0-1482903795.pdf> (dostęp: 20.06.2016).

teatralnej, krytyków, a także recenzentów (przede wszystkim skupionych w Gazecie Festiwalowej, od roku 2000 noszącej nazwę „ŁÓPTAK”²²), którzy z pasją dyskutowali o sztuce teatru w czasie corocznych Otwartych Forów Dyskusyjnych. Obok Mariana Glinkowskiego, w tych emocjonujących rozmowach i omówieniach spektakli brali udział m.in.: Jadwiga Sącińska (teatrolożka, wielokrotna jurorka Przeglądu, prezes honorowa łódzkiego Oddziału Okręgowego Towarzystwa Kultury Teatralnej), a także grono artystów i animatorów kultury, wśród których znajdowali się m.in.: Zdzisław Jaskuła, Robert Paluchowski, Jerzy Hutek, Paweł Szkotak, Luba Zarembińska, Krystyna Hencz, Tomasz Rodowicz, Marcel Szytenchelm, Marcin Brzozowski, Grzegorz Kwieciński, Andrzej Czerny, Dariusz Leśnikowski, Anna Ciszowska, Dorota Porowska, Barbara Lauks, Ewa Audykowska-Wiśniewska, Piotr Krukowski, Ireneusz Czop, a także badacze teatru z Profesorami: Sławomirem Świontkiem i Juliuszem Tyszką na czele. Jeśli jednak wierzyć legendzie, najgorętsze spośród dyskusji przez lata toczyły się w oparach papierosowego dymu na ascetycznych wewnętrznych schodach ŁDK-u. W pierwszym dziesięcioleciu XXI wieku prym wodziли w tych dyskusjach młodzi artyści i krytycy, „łóptowicze z krwi i kości”, najczęściej skupieni wokół Gazety Festiwalowej, m.in.: Rafał Zięba, Magdalena Hasiuk, Joanna Pyziak, Anna Rogala, Anna Perek, Joanna Rybus, Anna Bienkowska, Agata Drewnicz, Tomasz Konopka, Marcin Foks, Łukasz Urbaniak, Piotr Błaszczyk, Łukasz Daniel Pięta i wielu innych. Od XXIV edycji Przeglądu (w roku 2011) przeniesiono dyskusje do Klubu Festiwalowego w Śródmiejskim Forum Kultury – Domu Literatury. Niestety, wraz ze zmianą przestrzeni spadła temperatura sporów, wcześniejsze wrzenie zastąpiło poprawne wysłuchiwanie opinii jurorów: „Na omówieniach spektakli nikt z publiczności nie odezwał się. Po omówieniach nikt nie został, aby dalej rozmawiać...”²³.

Zmienia się także charakter oczekiwań i sposób interpretacji miejsca teatru offowego w kulturze, co potwierdza wypowiedź Konrada Michalaka, redaktora 25. Gazety Festiwalowej „ŁÓPTAK”:

Myślę, że doskonałym komunikatem wysyłanym w świat z takiego festiwalu teatralnego jest pokazanie, że teatr amatorski obecnie pod wieloma względami dorównuje poziomem teatrom profesjonalnym, widać to choćby w *R&J* w reżyserii Piotra Maszorka, czy *Wyznania* w reż. Kariny Góry. W środowisku teatralnym

²² Zob.: strona Łódzkiego Domu Kultury, <http://www.ldk.lodz.pl/projekty-t4/lopta-t19> (dostęp: 19.08.2021).

²³ Zob.: Gabi [Gabriela Synowiec], *Refleksja po spotkaniach*, „ŁÓPTAK. Gazeta XXIV Łódzkiego Przeglądu Teatrów Amatorskich” 2011, nr 2, s. 10, <https://www.ldk.lodz.pl/content/files/2011-loptak-nr-2-1482904384.pdf> (dostęp: 20.05.2016).

zacierą się już granica między teatrami prywatnymi a tymi, które wspierane są z budżetu państwa²⁴.

W tradycyjny dla teatru alternatywnego obszar wartości próbował wpisywać podejmowane współcześnie na Przeglądzie działania jej dzisiejszy organizator, związany m.in. z Grupą Teatralną Dziewięciśił (GTA) – Marcin Wartalski:

Obecnie dominuje szukanie odpowiedzi na pytanie *kim jest człowiek* i tematy uniwersalne. Wydaje mi się, że ŁÓPTA jest od kilku lat – lustrzanym odbiciem rzeczywistości. Przyglądając się realizacjom scenicznym, zwłaszcza młodych wykonawców – widać, jak postrzegają świat, co ich interesuje, gdzie szukają inspiracji i w jaki sposób przetwarzają na język teatru kalki kulturowe. Świeżość spojrzenia, nowatorskie pomysły, wysoki poziom wykonawczy – wciąż zapewniają temu Przeglądowi opinię – jednego z najlepszych festiwali tego typu. Warto podkreślić, że w tematach spektakli pojawiają się odniesienia do korporacji, portali społecznościowych, dokonywania wyborów w sporze: jednostka – grupa, pytania: „czym jest wolność, kim jestem, gdzie jest prawda i czym ona jest?”²⁵.

Jak wiadomo, teatr offowy najczęściej buduje wypowiedzi sceniczne na temat sfery egzystencjalnej współczesnego człowieka, stawiając przed odbiorcą pytania dotyczące rzeczywistości, w której żyje – i dotyczące jego samego. Teatr ten skupia się na aktualnych problemach nurtujących wspólnotę, sprawiając, że poruszane na scenie zagadnienia dla każdego odbiorcy stają się ważne, a oglądane przedstawienia wydają się przygotowane specjalnie z myślą o nas. I taki właśnie wizerunek teatru alternatywnego, także dzisiaj, stara się budować ŁÓPTA – nadal miejsce prezentacji najważniejszych w regionie dokonań zespołów amatorskich. Towarzyszenie widzowi w jego codziennych zmaganiach ze światem postrzega jako główne zadanie Przeglądu również Andrzej Czerny – związany z nim od lat pedagog, juror, reżyser, kierownik artystyczny Grupy Teatralnej Dziewięciśił, wieloletni działacz teatralny (m.in. pomysłodawca Przeglądu Małych Form Teatralnych „Letnia Scena” w Łodzi).

²⁴ Konrad Michalak, *Palec boży, talent, magia – Rozmowa z Aleksandrą Grzelak*, „ŁÓPTAK. Gazeta XXV Przeglądu Teatrów Amatorskich” 2012, nr 2, s. 5, <https://www.ldk.lodz.pl/content/files/2012-loptaknr-2-1482905033.pdf> (dostęp: 20.05.2016).

²⁵ Marcin Wartalski, Gabriela Synowiec, *Rozmawiamy...*, „ŁÓPTAK. Gazeta XXIV Łódzkiego Przeglądu Teatrów Amatorskich” 2011, nr 3, s. 5, <https://www.ldk.lodz.pl/content/files/2011-loptak-nr-3-1482904384.pdf> (dostęp: 15.05.2016).

Jak ja pamiętam te pierwsze tutaj przedstawienia na ŁÓPCIE, początki, no to były takie faktycznie, w większości bardzo amatorskie poczynania, to znaczy takie różne tam teatryki poezji albo dramatów [...]. Później ŁÓPTA przechodziła pewną metamorfozę, pewną ewolucję. Przyszedł taki okres burzy i naporu, kiedy była bardzo zaangażowana w sprawy społeczne, polityczne, na takie sprawy życia, które nas otacza. Później, czyli teraz już właściwie, obserwuję taką sytuację, jakby taki nurt zaczyna dominować na ŁÓPCIE, nurt takiego jakby zainteresowania człowiekiem, czyli powiedzmy sobie nurt humanitarny i nurt uniwersalny. Już coraz mniej jest takich przedstawień interwencyjnych, dotyczących tego czego dotyczą gazety, radio, telewizja i tak dalej. I to mnie bardzo cieszy, bo teatr moim zdaniem temu powinien służyć. Powinien po prostu pomagać człowiekowi, pokazywać człowieka w jego różnych sytuacjach, w jego różnych rozterkach, konfliktach zderzeniach z otaczającym światem, zderzeniach z sobą. I to w tej chwili, właściwie ten nurt zaczyna być takim nurtem wiodącym w tym już dojrzałym wieku tego Łódzkiego Przeglądu²⁶.

Ale refleksja nad charakterem i poziomem festiwalu dopuszcza też dzisiaj coraz częściej formę oceny technicznej sprawności artystów. Taką postawę reprezentuje na przykład młoda jurorka Aleksandra Grzelak, wrażliwa na rzemiosło teatralne absolwentka Akademii Teatralnej, która dostrzega braki warsztatowe uczestników. „Aktorzy [...] mieli tylko siebie, ten tekst i sobie poradzili. Jedyne co można im zarzucić to pewne [...] braki warsztatowe, które w jakiś sposób obniżały poziom spektaklu”²⁷.

Wpisanie przedstawień w swego rodzaju ranking artystycznej sprawności widoczne jest także w przemianie kategorii nagród, które zdobywają uczestnicy ŁÓPTA – imprezy przecież o charakterze konkursowym. W pierwszych latach istnienia festiwalu wyróżnienie spektakli polegało przede wszystkim na przyznaniu nagrody głównej o charakterze honorowym, jakim była nominacja do Łódzkich Spotkań Teatralnych (ostatnio także do akcji Dotknij Teatru!). Później – był to już zespół nagród, a nominacja stanowiła Grand Prix festiwalu. Dziś jest to nagroda dla „Najlepszego przedstawienia teatru niezawodowego w województwie łódzkim”, która łączy się także z nominacją do festiwalu teatralnych, ale przede wszystkim fetuje zwycięzcę. Niezmiennie jest natomiast wskazywanie przez gremia jurorskie konkretnych ról w przedstawieniach, akcentowanie specjalnych cech/zalet ocenianych widowisk, wyróżnianych m.in. za: „kreatywność i pasję”, „witalność i temperament sceniczny”, „nowatorskie próby odczytania tekstu”, „urodę kostiumów”, „tworzenie nowych, autonomicznych wartości w teatrze ruchu”, „dojrzałą realizację zadań aktorskich”.

²⁶ Andrzej Czerny, Gabriela Synowiec, *I rozmawiamy...*, s. 6.

²⁷ Konrad Michalak, *Palec boży...*

Przede wszystkim zaś: „za autorską, bezkompromisową wypowiedź teatralną”, „za konsekwentne budowanie własnego języka teatralnego”, „za poszukiwanie teatralnego kształtu współczesnych problemów”, „za podjęcie ważnej tematyki społecznej” czy „za udaną próbę publicystyki scenicznej”. I wydaje się, że właśnie w takich kwalifikacjach najwyraźniej ujawnia się „duch łóptowski” – duch partnerstwa w sztuce.

Duże znaczenie dla rozwoju Przeglądu i ewolucji jego formy mają przekształcenia przyjętych tu form współpracy, a także towarzyszące ŁÓPTA imprezy specjalne – na początku incydentalne, z czasem zaczęły one stanowić ważny nurt festiwalowych spotkań. Ich swoista eskalacja nastąpiła pod koniec pierwszego dziesięciolecia XXI wieku. W roku 2008, XXI ŁÓPTA przyniosła „Teatralne działania kooperacyjne” podjęte w czasie podróży artystów Rogowską Kolejką Wąskotorową na trasie Rogów – Biała Rawska – Rogów²⁸. Kierownictwo artystyczne kolejnych działań Kooperacji – wydarzeń o znaczących mianach: „Uczta”, „Tor”, „Miej się”, „Czasownik”, „Ilusion”, „Wspomnienia z podróży” – sprawowali liderzy łódzkich i regionalnych teatrów offowych. Wymieniając animatorów Kooperacji w kolejności przeprowadzanych akcji, byli to: Łukasz Pięta, Grzegorz Kwieciński, Anna Perek, Tomasz Konopka, Krzysztof Ryzlak. W pracy artystycznej brały czynny udział zespoły teatralne występujące w festiwalach, a także grupy muzyczne i goście specjálni. Wagę podjętych działań podkreślali jurorzy:

Jury wyraża zadowolenie z podjęcia przez organizatorów tematu szukania przez teatr niezawodowy nowych przestrzeni dla jego działań. Zamierzenie to zaowocowało udanymi akcjami w ramach kooperacji teatralnej oraz rozmów realizowanych podczas podróży Rogowską Kolejką Wąskotorową²⁹.

Druga Kooperacja Artystyczna (pt. „Drugie poszukiwanie nowych przestrzeni”) odbyła się w trakcie XXII edycji ŁÓPTA³⁰. Jak pisała Olga Ptak, recenzentka „Dziennika Teatralnego”:

²⁸ Por np. informacja: Łódzki Przegląd Teatrów Amatorskich ŁÓPTA XXI edycja (od 09-10-2008 do 12-10-2008); wortal: e-teatr.pl, <http://www.e-teatr.pl/pl/festiwal/1041,edycja.html> (dostęp: 10.06.2016).

²⁹ Strona Łódzkiego Domu Kultury, 21. ŁÓPTA, <http://www.ldk.lodz.pl/projekty-t4/lopta-t19/21.-lopta-t166> (dostęp: 20.05.2016); zob. też: Łódzki Przegląd Teatrów Amatorskich ŁÓPTA 2008, <http://www.lodzianin.pl/?q=newsy&id=4785> (dostęp: 20.05.2016).

³⁰ Zob.: wortal: <http://www.ldk.lodz.pl/projekty-t4/lopta-t19/22.-lopta-t165> (dostęp: 23.05.2016).

XXII Łódzki Przegląd Teatrów Amatorskich ŁÓPTA 2009 pod wieloma względami zaskakiwał – nawet wytrawnych teatromanów. W ramach projektu „W poszukiwaniu nowych przestrzeni” będącego integralną częścią Przeglądu można było oglądać etiudy aktorskie w scenerii Lasu Łągiewnickiego („Theatrum silvae obscura”) oraz w PATIO Centrum Sztuki Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej („W kontekstach postindustrii”)³¹.

To znakomite wspólnotowe działanie wielu artystów amatorów współtworzących łódzki festiwal, nawiązujące do stylu pracy i charakteru ekspresji artystycznej środowisk kontrkulturowych, niestety nie było kontynuowane po roku 2009.

Festiwal ŁÓPTA powstał u schyłku lat 80., w okresie ponownego boomu w Polsce na teatr alternatywny, który – jak sądzono – podoła dynamice zmian społeczno-politycznych w kraju. Jak każdy festiwal, miał okresy wspaniałego rozwoju, ale i popadał w kryzysy. Początkowy entuzjazm uczestników, radośnie świętujących inicjację w teatr offowy powtórzył się w pierwszym dziesięcioleciu XXI wieku, później – zgodnie z szerszym kontekstem kulturowych przemian – pasja i zapal przeistaczały się nierzadko w poszukiwanie na festiwalu przede wszystkim szansy artystycznego zaistnienia, bycia zauważonym. Zmieniały się pokolenia „łóptowiczów”; dla najmłodszych legenda i praktyka teatralnej alternatywy nie stanowi już atrakcyjnego wzorca: ani dla własnej twórczości, ani dla swojego sposobu bycia. Boli to organizatorów wydarzeń – świadomych tradycji łódzkiego Przeglądu – którym trudno pozbyć się goryczy, gdy ich wysiłki i oczekiwania mijają się z postawą publiczności. W sprawozdaniu z jurorskich omówień spektakli w trakcie XXIV ŁÓPTA Gabriela Synowiec pisze:

Na propozycję dotyczącą indywidualnych rozmów z jurorami nie odpowiedział żaden zespół. Obawa? Niechęć? [...] Dziwna sytuacja, czy zespołom wystarczy już tylko oficjalna rozmowa na forum publicznym? Czy obawiają się ostrzejszych uwag w spotkaniu indywidualnym z jurorem, a może uważają, że wszelkie uwagi były niesłuszne i sami najlepiej wiedzą jak dalej pracować? Tego już się nie dowiem. Zespoły wyszły zaraz po oficjalnym omówieniu. Mimo iż wszyscy siedzieliśmy w klubie festiwalowym, zabrakło chęci do rozmów i integracji między ludźmi. W klubie festiwalowym gdzie zawsze ludzie chcą rozmawiać, powinni chcieć rozmawiać. Teraz to wyglądało tak: zrobione, wysłuchane, można iść do domu, rozmawiać? A po co?³²

³¹ Olga Ptak, *ŁÓPTA po raz dwudziesty drugi. 22. Łódzki Przegląd Teatrów Amatorskich ŁÓPTA – podsumowanie*, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/lopta-po-raz-dwudziesty-drugi.html> (dostęp: 15.05.2016).

³² [Gabi] Gabriela Synowiec, *Refleksja po spotkaniach*, „ŁÓPTAK. Gazeta XXIV Łódzkiego Przeglądu Teatrów Amatorskich” 2011, nr 2, s. 10, <https://www.ldk>.

A jednak dorobek artystyczny i organizacyjny Łódzkiego Przeglądu Teatrów Amatorskich, jego moc inspiracji i integracji łódzkiego środowiska teatrów offowych, formowanie niezależnego od dominujących wzorca kultury, są chyba wystarczającymi powodami, by ufać, że ten festiwal – wymyślony i ustanowiony przez Mariana Glinkowskiego już prawie 30 lat temu – ma dość siły, by przetrwać przez kolejne lata. Profesor Lech Śliwonik, badacz i mentor teatru niezależnego, wspomina: „Marian na pytanie o to, co jest najważniejsze, odpowiadał: ruch. [...] A dlaczego teatr? Bo jest podróżą ku doświadczaniu nowych sytuacji i nowych ludzi”³³. Potrzeba zdobywania takich doświadczeń nie wygaśnie, więc i ŁÓPTA z pewnością jeszcze nie raz poderwie się do lotu.

Bibliografia

- [irk, tr, jr] *Marian Glinkowski nie żyje. Mędrzec teatru offowego*, „Gazeta Wyborcza – Łódź” 2014, nr 61.
- Centrum Kultury Młodych, <http://ckm.lodz.pl> (dostęp: 19.08.2021).
- Czerny Andrzej, Synowiec Gabriela, *I Rozmawiamy...*, „ŁoPTAK. Gazeta XXIV Łódzkiego Przeglądu Teatrów Amatorskich” 2011, nr 3, <https://www.ldk.lodz.pl/content/files/2011-loptak-nr-3-1482904384.pdf> (dostęp: 15.05.2016).
- Gołaczyńska Magdalena, *Mozaika współczesności. Teatr alternatywny w Polsce po roku 1989*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002.
- Jawłowska Aldona, *Kultura alternatywna. Kontrkultura w Polsce*, [w:] *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, t. 1: *Pojęcia i problemy wiedzy o kulturze*, red. Antonina Kłowska, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1991.
- Jawłowska Aldona, *Więcej niż teatr*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986.
- Karczewski Leszek, *Rozmowa z Marianem Glinkowskim, organizatorem XIV ŁÓPTA*, „Gazeta Wyborcza – Łódź” (29 listopada 2009), <http://lodz.wyborcza.pl/lodz/1,35135,479704.html> (dostęp: 20.07.2016).
- Kornaś Tadeusz, *Łagodna mądrość. O Marianie Glinkowskim*, „Teatr” 2014, nr 11, http://www.teatr-pismo.pl/ludzie/973/lagodna_madrosz_o_marianie_glinkowskim/ (dostęp: 15.06.2016).
- Litwiniec Bogusław, *Teatr młody – teatr otwarty*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1978.
- Łódzki Przegląd Teatrów Amatorskich ŁÓPTA 2008*, <http://www.lodzianin.pl/?q=newsy&id=4785> (dostęp: 20.05.2016).

lodz.pl/content/files/2011-loptak-nr-2-1482904384.pdf (dostęp: 17.06.2016).

³³ Paweł Płoski, *Dla lepszego życia* [rozmowa Pawła Płoskiego z Lechem Śliwonikiem], „Teatr” 2015, nr 11, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/214095,druk.html> (dostęp: 20.07.2016).

- Michalak Konrad, *Palec boży, talent, magia – Rozmowa z Aleksandrą Grzelak*, „ŁÓPTAK. Gazeta 25. Przeglądu Teatrów Amatorskich” 2012, nr 2, <https://www.ldk.lodz.pl/content/files/2012-loptaknr-2-1482905033.pdf> (dostęp: 20.05.2016).
- Michalak Konrad, Kaznodziej Anna, *Omówienia*, „ŁÓPTAK. Gazeta XXV Przeglądu Teatrów Amatorskich”, 2012, nr 3, <https://www.ldk.lodz.pl/content/files/2012-loptak-nr-3-1482905034.pdf> (dostęp: 10.06.2016).
- Muszyńska-Szkodzik Justyna, *Łópta wiecznie młoda*, „Kalejdoskop” (e-kalejdoskop), <http://www.e-kalejdoskop.pl/teatr-a214/lopta-wiecznie-mloda-r2083> (dostęp: 10.06.2016).
- Ośrodek Teatralny Łódzkiego Domu Kultury, <http://www.ldk.lodz.pl/projekty-t4/lopta-t19> (dostęp: 19.08.2021).
- Pawłowska Anna, *Teatr poprawiania świata*. Z Marianem Glinkowskim, reżyserem obchodzącym jubileusz 50-lecia pracy, rozmawia Anna Pawłowska, <http://www.polskatimes.pl/artukul/79294,teatr-poprawiania-swiata,2,id,t,sa.html> (dostęp: 20.07.2016).
- Płoski Paweł, *Dla lepszego życia* [rozmowa Pawła Płoskiego z Lechem Śliwonikiem], „Teatr” 2015, nr 11, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/214095,druk.html> (dostęp: 20.07.2016).
- Ptak Olga, *ŁóPTA po raz dwudziesty drugi*. 22. Łódzki Przegląd Teatrów Amatorskich *ŁóPTA – podsumowanie*, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/lopta-po-raz-dwudziesty-drugi.html> (dostęp: 15.05.2016).
- Sas Renata, *Być w ruchu*, „Express Ilustrowany” 2009, nr 15.
- Synowiec Gabriela [Gabi], *Refleksja po spotkaniach*, „ŁÓPTAK. Gazeta XXIV Łódzkiego Przeglądu Teatrów Amatorskich” 2011, nr 2, <https://www.ldk.lodz.pl/content/files/2011-loptak-nr-2-1482904384.pdf> (dostęp: 15.05.2016).
- Wartalski Marcin, Synowiec Gabriela, *Rozmawiamy...*, „ŁÓPTAK. Gazeta XXIV Łódzkiego Przeglądu Teatrów Amatorskich” 2011, nr 3, <https://www.ldk.lodz.pl/content/files/2011-loptak-nr-3-1482904384.pdf> (dostęp: 15.05.2016).
- Zięba Rafał, *Wizja i misja*, „ŁÓPTAK. Gazeta XXII Łódzkiego Przeglądu Teatrów Amatorskich” 2009, nr 0, s. 1, <https://www.ldk.lodz.pl/content/files/2009-loptak-nr-0-1482903795.pdf> (dostęp: 20.06.2016).

Paulina Chołys, Wojciech R. Pionko
<https://doi.org/10.18778/8220-636-4.07>

HISTORIA MIĘDZYNARODOWEGO FESTIWALU SZTUK PRZYJEMNYCH I NIEPRZYJEMNYCH – SPISANA PRZEZ JEGO RÓWIEŚNIKÓW

Gdy w roku 1990 Minister Kultury i Sztuki Izabella Cywińska wprowadziła kategoryzację teatrów, istnienie Teatru Powszechnego stało się pod znakiem zapytania. Instytucja mieszcząca się w Łodzi przy ulicy Legionów 21 otrzymała wtedy kategorię C. Teatr był zadłużony i potrzebna była natychmiastowa reforma artystyczna. Jednym z działań podjętych w celu ratowania Powszechnego miała być organizacja festiwalu. Inicjatorami wydarzenia była ówczesna dyrekcja Teatru Powszechnego: dyrektor naczelny i artystyczny Maciej Korwin (w latach 1991–1995)¹ i zastępca dyrektora, pomysłodawczyni wydarzenia – Ewa Pilawska, która, obejmując 13 października 1995 roku dyrekcję Teatru, rozwinęła ideę Festiwalu, została jego dyrektorem artystycznym i prowadzi go do dnia dzisiejszego.

Pomysł Festiwalu pojawił się w trudnym czasie dla sceny – mówiła Pilawska – między innymi nie odbyło się kilka premier i szukaliśmy wydarzeń, które byłyby ważne z pozycji widza. Dlatego też powstał Pierwszy Ogólnopolski Permanentny Festiwal Sztuk Przyjemnych [...], który trwał od 12 listopada 1994 roku do 22 lutego 1995 roku. Miały to być spektakle z gwiazdami bądź gwiazdą, widowiska, których obejrzenie sprawia widzowi prawdziwą przyjemność – cokolwiek to znaczy².

¹ W roku 1995 Maciej Korwin objął scenę Teatru Muzycznego im. Danuty Baduszkowej w Gdyni, którą prowadził aż do swojej śmierci w roku 2013.

² Łukasz Kaczyński, *Pierwsza rocznica śmierci Macieja Korwina, inicjatora Festiwalu Sztuk Przyjemnych w Łodzi*, „Dziennik Łódzki” (10 stycznia 2014), <https://dzienniklodzki.pl/pierwsza-rocznica-smierci-macieja-korwina-inicjatora-festiwalu-sztuk-przyjemnych-w-lodzi/ar/1085212> (dostęp: 10.04.2016). Nazwa pierwszego festiwalu brzmiała: I Ogólnopolski Permanentny Festiwal Sztuk Przyjemnych.

Festiwal miał spowodować, iż Teatr Powszechny, nie zmieniając zasadniczo swojego profilu sceny komediowej przeznaczonej dla szerokiej grupy odbiorców, zyska nową perspektywę artystyczną, wzbogaci repertuar, zdobędzie bardziej zróżnicowane grono widzów, będzie zabiegał o ich uznanie, ale też o edukację teatralną dotychczasowej publiczności. Takie działania miały także wzmocnić nadszarpięty prestiż Teatru i wspomóc go finansowo. I założone cele udało się osiągnąć.

Nazwa festiwalu – Ogólnopolski Permanentny Festiwal Sztuk Przyjemnych – została zainspirowana klasyfikacją Georga Bernarda Shawa, który to podzielił swoje sztuki na „przyjemne” i „nieprzyjemne”. „Sztuki przyjemne” stanowiły utwory obyczajowe, żartobliwe i przystępne w odbiorze, natomiast „sztuki nieprzyjemne” to utwory programowe, odnoszące się do rzeczywistości w sposób krytyczny i nakłaniające widzów do refleksji nad „nieprzyjemnymi” aspektami życia. Zdaniem Ewy Pilawskiej określenie „przyjemne” w nazwie otwieranego festiwalu powinno się traktować nieco szerzej i łączyć przede wszystkim z poczuciem satysfakcji z „[...] obejrzenia sztuki, która jest dobrze napisana, bardzo dobrze zrealizowana, wzbogaca widza o ważną refleksję. Poza tym bawi, uczy, także wzrusza, po prostu sprawia przyjemność”³.

Początki wydarzenia były jednak trudne – brakowało zewnętrznego wsparcia finansowego i merytorycznego. Festiwal powstał jako pierwsza tego typu instytucja w Łodzi na scenach dramatycznych; szukając lokalnych wzorców mógł zatem odwołać się tylko do doświadczeń operowo-baletowego Teatru Wielkiego lub – zawsze silnego w mieście – teatralnego ruchu offowego czy amatorskiego, te jednak miały swoją oczywistą specyfikę.

Inicjatorzy przeglądu od początku jego istnienia jako sprawę najistotniejszą deklarowali podjęcie dialogu z widzem, aranżację w Powszechnym teatralnego spotkania w szerokim gronie odbiorców. W związku z takim założeniem Festiwal miał stać się nie tyle konkursową rywalizacją, ile celebrowanym we wspólnocie artystów i widzów świętem sztuki teatru. Dlatego też zdecydowano, iż festiwalowych nagród nie będzie przyznawać jury złożone ze specjalistów, lecz sama publiczność, i to wyniki głosowania w Plebiscycie Publiczności zdecydują o ostatecznym werdykcie, to znaczy o wyłonieniu: Najprzyjemniejszej Aktorki, Najprzyjemniejszego Aktora i Najprzyjemniejszego Spektaklu Festiwalu. Materialną pamiątką uzyskanego tytułu były przez lata grafiki Anny Szyłło. Swoje osobne nagrody mogła przyznawać także – zgodnie z własnymi zasadami – Łoża Przyjaciół

³ Ewa Pilawska, rozmowa z Anną Płażewską, „Gazeta Wyborcza – Łódź”, cyt. za: Archiwum cyfrowe Teatru Powszechnego w Łodzi, <https://powszechny.pl/pl/5-ogolnopolski-festiwal-sztuk-przyjemnych-1999-r/> (dostęp: 10.02.2016).

Teatru Powszechnego składająca się przede wszystkim z grona sponsorów wspierających Teatr.

Energia i entuzjazm organizatorów spowodowały, że – pomimo kłopotów – na 1. Festiwal do Łodzi przyjechało aż dziewięć spektakli, i to ze znakomitą obsadą. Pierwsza edycja rozpoczęła się w listopadzie 1994 roku i trwała do lutego 1995 roku. Podczas czterech festiwalowych miesięcy zaprezentowano m.in. sztuki klasyków komediopisarstwa: Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie przywiózł *Męża i żonę* Aleksandra Fredry (reż. Krzysztof Zaleski), a Teatr Ludowy w Nowej Hucie *Mieszczanina szlachcicem* Molière'a (reż. Jerzy Stuhr). Pokazano także niezwykle zabawną, pastiszową *Piękną Lucyndę* Mariana Hemara z Teatru Nowego w Poznaniu (reż. Eugeniusz Korin) oraz *Czego nie widać* Michaela Frayna (reż. Maciej Englert) z warszawskiego Teatru Współczesnego⁴. Zgodnie z wynikami Plebiscytu Publiczności na pierwszym Festiwalu nagrody dla Najprzyjemniejszych Aktorek przyznano: Marcie Lipińskiej (Dotty Otley w sztuce Frayna), Danieli Popławskiej (za rolę Ciotki Utciszewskiej w *Pięknej Lucyndzie*) i Joannie Żółkowskiej (Justysia w dramacie Fredry), zaś Najprzyjemniejszymi Aktorami zostali: Jerzy Stuhr (Pan Jourdain) oraz Piotr Machalica (Alfred w *Mężu i żonie*)⁵. Tytuł Najprzyjemniejszego Spektaklu przypadł *Pięknej Lucyndzie*.

Już w czasie pierwszej edycji na łódzkiej scenie można było zobaczyć plejadę aktorskich gwiazd. Obok wymienionych laureatów nagród, byli to m.in.: Krystyna Janda, Elżbieta Kępińska, Krystyna Tkacz, Janusz Gajos, Gustaw Lutkiewicz, Bronisław Pawlik, Kazimierz Kaczor, Krzysztof Kowalewski, Krzysztof Wakuliński, Wiktor Zborowski. Takie grono artystek i artystów uzmysławia jeden z celów Festiwalu – prezentowanie łódzkim widzom znakomitości polskiego teatru i filmu, a coraz częściej także – telewizji. Z niewielu materiałów, jakie zachowały się z tamtego czasu można wyczytać, iż publiczność entuzjastycznie przyjęła Festiwal, dzięki czemu znalazł on stałe miejsce na mapie kulturalnej Łodzi.

Na 2. Festiwal widzowie nie musieli czekać długo – zaledwie do października 1995 roku. Nowa edycja przyniosła modyfikację formuły przeglądu

⁴ Identyfikując prezentowane spektakle, korzystamy z programów festiwalowych oraz z Archiwum cyfrowego Teatru Powszechnego w Łodzi, zob. <https://powszechny.pl/pl/archiwum-festiwal/?strona=2> (dostęp: 20.02.2016).

⁵ Zob. strona Teatru Powszechnego im. Zygmunta Hübnera w Warszawie, https://www.powszechny.com/spektakle/maz-i-zona,s151.html?ref_page=controller,index&action,spektakle-archiwalne,sezon,50 (dostęp: 10.03.2016); strona Teatru Nowego w Poznaniu, <http://teatrnowy.pl/zespol-artystyczny/daniela-poplawska/> (dostęp: 10.03.2016); wortal Culture.pl Michał Bujnowicz, *Jerzy Stuhr*, czerwiec 2004, <https://culture.pl/pl/tworca/jerzy-stuhr> (dostęp: 10.03.2016).

– przedstawień było tylko pięć, więc czas imprezy skrócił się do dwóch tygodni i trudno byłoby nadal nazywać go „permanentnym”. Zadbano jednak o retusz tytułu wydarzenia, który brzmiał teraz: Ogólnopolski Festiwal Sztuk Przyjemnych. Wśród oferty repertuarowej pojawiła się także premiera specjalnie przygotowana przez gospodarzy, co stało się odtąd praktykowanym w Powszechnym corocznym festiwalowym obyczajem. Pierwszym takim przedstawieniem była polska prapremiera popularnej w całej Europie farsy Michaela Cooney’a *Cash on Delivery* – w polskiej wersji: *Z rączki do rączki* – zrealizowana przez Marcina Sławińskiego, reżysera i aktora, od 1995 roku związanego z łódzką sceną i z samym Festiwalem. W czasie 2. Festiwalu widzowie mogli obejrzeć również spektakle: *Mój przyjaciel* Harvey Mary Chase (także w reżyserii Sławińskiego, ale tym razem spektakl został przygotowany z zespołem warszawskiego Teatru Kwadrat), *Ambasadora* Sławomira Mrożka z Teatru Współczesnego (w mistrzowskiej reżyserii Erwina Axera i z popisowymi rolami Zbigniewa Zapasiewicza, Mai Komorowskiej, Krzysztofa Kowalewskiego, Henryka Bisty i Marcina Trońskiego) oraz *33 omdlenia* do tekstów Antona Czechowa (reż. Zapasiewicz, Teatr STU, Kraków), które to przedstawienie otrzymało Tytuł Najprzyjemniejszego Spektaklu. Domykała przegląd sztuka Woody’ego Allena, *Zagraj to jeszcze raz, Sam* (reż. Korin, Teatr Nowy w Poznaniu). Najprzyjemniejszymi Aktorkami zostały: Irena Kwiatkowska (za rolę Vety Simmons w dramacie Chase) oraz Olga Sawicka (za trzy role: Smirnowej, Łomowej i Natalii w przedstawieniu Czechowskim), zaś Tytułem Najprzyjemniejszego Aktora podzielili się: Jan Kobuszewski (za rolę Elwooda P. Dowda także w sztuce Chase) i Mirosław Kropielnicki (za rolę Allana Felixa w sztuce Allena).

Kolejny, 3. Festiwal odbył się dopiero po dwóch latach, w roku 1997. Później przegląd organizowany był corocznie – już bez żadnych przerw. Począwszy od trzeciej odsłony, Sztuki Przyjemne zyskiwały też dość precyzyjnie ustalone miejsce w teatralnym kalendarzu. Festiwal odbywał się najczęściej na przełomie stycznia i lutego, później przesunął się nieznacznie – na przełom lutego i marca, a także sporadycznie – na początek kwietnia. Tym samym na lata został wdrożony charakterystyczny rytm życia łódzkich teatromanów, podzielony na okresy: przed (do stycznia każdego nowego roku) i po (ok. marca) Festiwalu w Powszechnym, z emocjonującą przedakcją w postaci zdobywania biletów na przedstawienia. Zmiany dotknęły również tryb przyznawania przez publiczność nagrody aktorskiej. Tym razem typowano tylko po jednej nagrodzie w każdej z kategorii. I tak już pozostało, choć nie zawsze widzowie bywali konsekwentni w swojej powściągliwości przy wskazywaniu Najprzyjemniejszych Aktorek i Aktorów.

Na 3. Festiwalu Teatr przy ul. Legionów gościł cztery spektakle, a sam dołożył do programu piąte przedstawienie – kolejną prapremierę klasycznej farsy, przygotowaną przez Marcina Sławińskiego: *O co biega?* Philipa Kinga. Poza

propozycją gospodarzy pokazano m.in. słynne *Parady* Jana Potockiego, ale w wersji na teatr lalek (reż. Wiesław Czołpiński) – prawdziwy ewenement w dziejach łódzkiego wydarzenia. Spektakl Białostockiego Teatru Lalek rozgrywany był wprawdzie w „żywym planie”, ale z wykorzystaniem kunsztownych lalek autorstwa Rajmunda Strzeleckiego, zbudowanych zgodnie z finezyjną techniką japońskiego bunraku⁶. Gwiazdorski warszawski Teatr Powszechny, w czasie swojej trzeciej prezentacji na Festiwalu, pokazał *Ożenek* Nikołaja Gogola (reż. Andrzej Domalik), tradycyjnie przywożąc do Łodzi zespół aktorskich sław (m.in. Janusz Gajos, Elżbieta Kępińska, Joanna Żółkowska, Franciszek Pieczka, Katarzyna Herman oraz w roli Podkolesina – Władysław Kowalski, który otrzymał Tytuł Najprzyjemniejszego Aktora). Mnożąc przyjemności, 3. Festiwal zaproponował też przedstawienie muzyczne, hit warszawskiego Teatru Ateneum im. Stefana Jaracza – *Opera Granda*, autorstwa Aldony Krasuckiej i Macieja Wojtyszki (i w jego reżyserii). Publiczność doceniła talent wokalny i zmysł autoironii gwiazdy widowiska Agnieszki Fatygi, nagradzając artystkę Tytułem Najprzyjemniejszej Aktorki, a przedstawienie uznała za Najprzyjemniejszy Spektakl. Wreszcie kolejny raz zaprezentował się uczestnik wszystkich dotychczasowych Sztuk Przyjemnych, czyli Teatr Kwadrat z Warszawy, z komedią *Wszystko jest względne* Alana Ayckbourn (reż. ponownie – Sławiński).

Czwarta edycja to początek roku 1998. W programie Festiwalu znalazło się już sześć przedstawień, co symptomatyczne – w większości przygotowanych przez teatry i twórców znanych z poprzednich edycji przeglądu. I tak Eugeniusz Korin i poznański Teatr Nowy zaproponowali tragifarsę *Maszyna do liczenia* Elmera Rice’a. Teatr Ludowy w Nowej Hucie pokazał *Pana Jowialskiego* Aleksandra Fredry (reż. Krzysztof Orzechowski) – z nagrodzonym laurem Najprzyjemniejszego Aktora Marianem Cebulskim w roli tytułowej. Zbigniew Zapasiewicz i Olga Sawicka dali mistrzowski popis, grając *Kochanego kłamcę* Jerome’a Kilty’ego, spektakl o „duchowym patronie” łódzkiego festiwalu George’u Bernardzie Shaw (Teatr STU), a Andrzej Domalik i warszawski Teatr Powszechny przywieźli jeszcze jedno słynne przedstawienie: *Marię Callas. Lekcję śpiewu* Terrence’a McNally’ego ze znakomitą tytułową rolą Krystyny Jandy. 4. Festiwal przyniósł także dwie inscenizacje Agnieszki Glińskiej: *Moralność Pani Dulskiej* Gabrieli Zapolskiej, premierowe przedstawienie gospodarzy – z nagrodzoną laurem Najprzyjemniejszej Aktorki Barbarą Szcześniak w roli Dulskiej, oraz cieszący się uznaniem krytyki *Korowód* Arthura Schnitzlera (Teatr Ateneum), który został wybrany Najprzyjemniejszym Spektaklem.

⁶ Zob. Liliana Bardijewska, *Kto się boi lalek?*, „Gazeta Wyborcza Stołeczna” 1996, nr 196, za: <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/156225/kto-sie-boi-lalek> (dostęp: 10.07.2016).

Festiwal coraz wyraźniej kształtował swój profil, zyskując opinię wydarzenia przeznaczonego dla szerokiego odbiorcy, o raczej zachowawczych gustach, spragnionego przede wszystkim kontaktu z artystami dobrze znanymi z mediów. Taka formuła nadawała przeglądowi charakter impresaryjny. „Publiczność czeka na głośne nazwiska – mówiła Ewa Pilawska – więc zapraszanie gwiazd stało się naszą tradycją”⁷. Opisując kilka lat później losy Festiwalu, Konrad Zieliński zauważał: „[...] samo wejście Janusza Gajosa czy Jerzego Stuhra wywoływało na widowni burzę oklasków”⁸.

5. Festiwal w 1999 roku wyznaczył skromny jubileusz wydarzenia i skłaniał do jego pierwszych podsumowań. Z dzisiejszej perspektywy można dostrzec, że już sam zestaw pokazanych wówczas pięciu spektakli znamionował postępującą modyfikację formuły przeglądu. Pozornie, zarówno liczba widowisk, jak i skład zaproszonych artystów nie uległy większej zmianie, a nawet zdawały się potwierdzać specyfikę Festiwalu. W programie były dwie realizacje Korina: jako propozycja gospodarzy – prapremiera polska sztuki *Królik, królik* Coline Serreau, francuskiej aktorki, reżyserki i pisarki, a także przygotowana z zespołem Teatru Nowego w Poznaniu autorska propozycja reżysera pt. *Crocodilia, czyli Coś Niesamowitego*. Obok nich natomiast kolejna efektowna sztuka z warszawskiego Teatru Powszechnego: *Żelazna konstrukcja* Wojtyszki, w reżyserii autora. Jednak w czasie tej samej edycji pojawiły się dwa przedstawienia zdecydowanie odbiegające od lekkiego tonu zwyczajowych tu wypowiedzi scenicznych. I to ich zaistnienie na Festiwalu miało bezpośredni wpływ na przekształcenie jego założeń programowych. Pierwszą sztuką był *Bzik tropikalny* według tekstów Stanisława Ignacego Witkiewicza, czyli elektryzujący debiut reżyzerski Grzegorza Jarzyny z 1997 roku (na afiszu inscenizator figurował jako Horst D’Albertis) z nonkonformistycznego Teatru Rozmaitości w Warszawie. Drugą propozycją były *Opowieści Lasku Wiedeńskiego* Ödöna von Horvátha, w reżyserii Glińskiej (Teatr Ateneum w Warszawie). O *Bziku...* Jarzyny pisał Piotr Gruszczyński: „Czyni absurd i groteskę udziałem każdego z widzów, ofiarowując mu też odrobinę prawdziwej rozpaczy i metafizycznego niepokoju”⁹. Zaś recenzujący warszawskie *Opowieści...*

⁷ Ewa Pilawska, Witold Jabłoński (wywiad), „Gazeta Wyborcza – Łódź” 1998, za: Archiwum cyfrowe Teatru Powszechnego w Łodzi, <https://powszechny.pl/pl/4-ogolnopolnski-festiwal-sztuk-przyjemnych-1998-r/> (dostęp: 10.08.2016).

⁸ Konrad Zieliński, *I w nieprzejmnych przyjemności*, dział Dobre Miasto Łódź, „Tygiel Kultury” 2006, nr 10–12, za: wortal www.e-teatr.pl, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/35263,druk.html> (dostęp: 17.08.2016).

⁹ Piotr Gruszczyński, „Tygodnik Powszechny” (2 marca 1997), cyt. za: Beata Zatońska, *Finisaż „Bzika tropikalnego”*, wortal: www.e-teatr.pl, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/19878,druk.html> (dostęp: 18.08.2016).

Jarosław Komorowski, by scharakteryzować ów utwór, cytował słowa Hansa Siemseny, opisującego berlińską prapremierę dzieła von Horvátha w 1931 roku: „Ta gorzka i trudna sztuka bije po łbie, kopie w brzuch i strzela w serce tej części publiczności, która – syta – żąda łatwej zabawy w teatrze”¹⁰. Taka zmiana poetyki Festiwalu – prowokacyjna dla tradycjonalistycznie usposobionej publiczności – mogła przynieść poważny kryzys przebiegu wydarzenia. Dobrze rozumiejąc zagrożenie, dyrekcja Teatru postanowiła jednak kontynuować tę właśnie linię:

Dokonał się pewien zwrot. Publiczności przywykłej do ciepłych komedii i sprawnej farsy – deklarowała Ewa Pilawska – postanowiłam zaproponować trudniejsze tematy i postawić pytania o kondycje człowieka i świata. Nie chciałam – i wciąż nie chcę – aby festiwal skostniał, a do wymiany myśli niezbędna jest prezentacja przede wszystkim dobrego teatru, nawet jeśli podjęte ryzyko miało wiązać się z wymianą publiczności, gotowa byłam je podjąć¹¹.

Pewnym wsparciem dla decyzji organizatorów mogło wydawać się rozstrzygnięcie plebiscytu publiczności i przyznanie nagród Najprzyjemniejszych: Dominice Ostałowskiej za rolę Marianny w *Opowieściach...* oraz Cezaremu Kosińskiemu za rolę Sydneya Price’a w *Bziku...* Jednak nagrodę dla Najprzyjemniejszego Spektaklu zdobyła, obliczona na efekt zauroczenia widza feerią zmian, *Crocodilla...*¹², co wiele mówi o faktycznych upodobaniach ówczesnej publiczności, a tym samym – pilnej potrzebie rozwijania edukacyjnej misji Festiwalu.

Ostatnia edycja w XX wieku to sześć spektakli i ponownie znani łódzkim widzom artyści i teatry. Niezmiennie Korin, który tym razem przywiózł z Poznania spektakl *Fredro dla dorosłych* według *Męża i żony* Fredry. Tytułem Najprzyjemniejszego Aktora (znów jednym z aż trzech przyznanych w plebiscycie) został wyróżniony, grający w tym przedstawieniu rolę Hrabiego Waclawa, Mariusz Sabiniewicz. Sławiński z zespołem gospodarzy zrealizował polską prapremierę głośnej sztuki Paula Pörtnera *Szalone nożyczki* (z pierwszym odtwórcą roli fryzjera Tonia Wziętego – Jackiem Łuczakiem, także Najprzyjemniejszym Aktorem). Sztuka do dziś ustanawia rekordy frekwencyjne na łódzkich scenach

¹⁰ Jarosław Komorowski, *Dolino moja, Wachau*, „Teatr” 1999, nr 2, cyt za: Encyklopedia Teatru Polskiego, <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/91938/dolino-moja-wachau> (dostęp: 20.08.2016).

¹¹ Cyt. za.: Konrad Zieliński, *I w nieprzyjemnych...*

¹² Zob. Ewa Obrębowska-Piasecka, *Coś niesamowitego?*, „Gazeta Wielkopolska” 1998, nr 279, za: wortal www.hypatia.pl, <http://www.hypatia.pl/web/pageFiles/attachments/5296/gazeta-wielkopolska-nr-279-28-29-listopada-1998.pdf> (dostęp: 19.08.2016).

– od 1999 roku nie schodzi z afisza i zagrano ją już w Powszechnym znacznie ponad tysiąc razy. Spośród przedstawień z tradycyjnego nurtu repertuarowego Festiwalu pojawiła się propozycja niewidzianego jeszcze tutaj krakowskiego Teatru Bagatela – *Po latach o tej samej porze* Bernarda Slade’a (reż. Teresa Kotlarczyk), czyli kontynuacja słynnego utworu dramaturga: *Za rok o tej samej porze*. Liryczną komedię o dwojgu nietuzinkowych kochankach przedstawili w Łodzi znani aktorzy Starego Teatru: Anna Dymna (Tytuł Najprzyjemniejszej Aktorki) i Tadeusz Huk¹³. Temat miłości podjął też Teatr Ateneum w *Cyranie do Bergerac* Edmonda Rostanda (reż. Zaleski) z rewelacyjną tytułową rolą Piotra Fronczewskiego (także Najprzyjemniejszy Aktor). Legendarna kreacja Fronczewskiego zachwycała publiczność, ale nie mniej intensywnym przeżyciem okazały się dwa przedstawienia reprezentujące nowy rodzaj festiwalowych widowisk: *Kaleka z Inishmaan* Martina McDonagha, w reżyserii Gliškiej i Władysława Kowalskiego, oraz *Magnetyzm serca* według *Ślubów panińskich* Fredry w inscenizacji Jarzyny (występującego tym razem pod pseudonimem – Sylwia Torsh). Oparty na autentycznych wydarzeniach dramat McDonagha to rodzaj obyczajowej „czarnej komedii”, przenikliwej w rozpoznawaniu międzyludzkich relacji. „Irlandzki dramaturg konstruuje swoje sztuki jak farsy sytuacyjne – pisał Paweł Sztarbowski – lecz wypełnia je scenami okrucieństwa i wymyślnych tortur”¹⁴. *Magnetyzm serca* zaś to kolejne, po *Bziku tropikalnym*, słynne w tym czasie przedstawienie TR Warszawa, reinterpretujące kanoniczne ujęcia klasyki teatralnej. Także tu Jarzyna „[...] tradycję teatralną związaną z tym utworem przywołał przede wszystkim, by ją dyskretnie parodiować, lecz stworzył spektakl porywający, rozedrgany emocjami, zarazem przejmujący i niebywale komiczny”¹⁵. Obydwa przedstawienia przemieniały sposób rozumienia teatralnej „przyjemności” obcowania ze sztukami o komediowym czy tragicomicznym statusie.

Trzeba zauważyć, że spektakle prezentowane na festiwalowej scenie Powszechnego coraz częściej reprezentowały najwybitniejsze polskie inscenizacje mijającego sezonu/ sezonów teatralnych (*Bzik...* nagrodzono m.in. Grand

¹³ [Obydwie sztuki Bernarda Slade’a Ewa Pilawska wyreżyserowała (w 2005 i 2006 r.) w założonym przez siebie przy Teatrze Powszechnym w Łodzi *Teatrze dla niewidomych i słabo widzących*, o inicjatywie – w sposób nieoczywisty kontynuującej festiwalowe dokonania i mającej duże znaczenie w życiu teatralnym Łodzi – pisze w niniejszej książce Anna Maria Dolińska – przyp. red.]

¹⁴ Paweł Sztarbowski, *Teatralny Tarantino*, „Newsweek Polska” 2006, nr 46, cyt. za: wortal: www.e-teatr.pl, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/31474.html> (dostęp: 18.09.2016).

¹⁵ Rafał Węgrzyniak, „*Magnetyzm serca*” czyli „*Śluby panińskie*”, „Odra” 1999, nr 10, cyt. za: Encyklopedia Teatru Polskiego, <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/159078/magnetyzm-serca-czyli-sluby-panienskie> (dostęp: 14.07.2016).

Prix 22. Opolskich Konfrontacji Teatralnych; *Magnetyzm...* został uhonorowany m.in. pierwszą nagrodą na toruńskim „Kontaktie”, a *Kalekę...* docenili jurorzy Kalskich Spotkań Teatralnych), co uwidaczniało politykę repertuarową Festiwalu, który powoli stawał się tym, czym jest dziś – wyposażonym w poznawcze i edukacyjne walory przeglądem najwybitniejszych nowych polskich inscenizacji.

Wiek XXI Teatr Powszechny przywitał siódmą edycją Festiwalu i siedmioma spektaklami w jego repertuarze. W pewnym sensie symbolicznie, wobec charakteru wydarzenia, otworzył przegląd *Kwartet* Ronalda Harwooda z warszawskiego Teatru Współczesnego. Widowisko, wyreżyserowane, a także zagrane przez Zbigniewa Zapasiewicza – w towarzystwie Mai Komorowskiej (Najprzyjemniejszej Aktorki Festiwalu), Zofii Kucówny i Janusza Michałowskiego – stanowiło z pewnością przykład przedstawienia, w którym już sam zestaw artystów przyprawiał publiczność o silne emocje, potęgowane jeszcze wybitną kreacją Komorowskiej. Obok utworu Harwooda na 7. Festiwalu pokazano „jeden z najgłośniejszych dramatów ostatnich lat”¹⁶, czyli *Sztukę* Yasminy Rezy (reż. Paweł Miśkiewicz, Teatr Polski, Wrocław) – ironiczny sceniczny dyskurs na temat istoty więzi między bliskimi sobie ludźmi. Korin przywiózł z poznańskiego Teatru Nowego *Cenę* Arthura Millera, przedstawienie w dramatyczny sposób poruszające zagadnienie odpowiedzialności i poświęcenia. Spektakl zagrany został – jak pisano w programie – przez cały „klan Machaliców”: ojca Henryka (co symptomatyczne dla zdominowanej przez media kultury, reklamowanego jako gwiazda serialu *Złotopolscy...*) oraz synów Piotra i Aleksandra¹⁷. Pomimo takich medialno-marketingowych serwitutów prezentowane na 7. Festiwalu klasyczne komedie dalekie były od farsowej bez troski. Świetna *Szkoła żon* Molière’a z Teatru Narodowego, wyrafinowana także muzycznie dzięki kompozycjom Macieja Małeckiego (wykonywanym na scenie przez akompaniujących sobie na instrumentach aktorów!), wyreżyserowana została przez Jana Englerta, kreującego też rolę Arnolfa. Zarówno Englert, jak i spektakl zyskali Tytuły Najprzyjemniejszych. Ta pierwsza wizyta na Festiwalu najważniejszej polskiej sceny, z którą przyjechał także jej ówczesny dyrektor artystyczny – Jerzy Grzegorzewski, niewątpliwie nobilitowała łódzki przegląd. Kolejna z przedstawionych w tej edycji komedii Molière’a – *Skąpiec* z Ateneum (reż. Zaleski) także nie należała do bez trosko żartobliwych, ludycznych utworów. Nawet *Wesołe kumoszki z Windsoru* Williama Shakespeare’a, zrealizowane przez Piotra Cieplaka (Teatr Powszechny, Warszawa), nie były tylko zabawne. Taką kwalifikację mogła zyskać przygotowana przez gospodarzy „farsa fars” – *Czego nie widać* (*Noises Off*) Michaela Frayna w reżyserii Korina, ale w wypadku tej autotematycznej sztuki samo śledzenie spiętrzania się komicznych

¹⁶ VII Ogólnopolski Festiwal Sztuk Przyjemnych, s. 1 [program – ulotka].

¹⁷ *Ibidem*, s. 2.

sytuacji jest już zadaniem atrakcyjnym poznawczo. Sposób przedstawienia perypetii bohaterów festiwalowych sztuk dałoby się podsumować formułą pożyczoną z recenzji *Wesołych kumoszek...* Jacka Sieradzkiego: „Można się z nich śmiać, można im współczuć. Można ich polubić”¹⁸.

W pierwszym okresie istnienia Festiwalu w skład jego repertuaru wchodziły przede wszystkim efektowne teatralnie komedie, co nawiązywało do – zsyntetyzowanej w hasle „Teatr blisko ludzi” – zasadzie programowej łódzkiego Teatru Powszechnego¹⁹. Jak podkreślaliśmy, nie rezygnowano jednak także ze spektakli poważniejszych, gatunkowo i estetycznie niejednorodnych. W ofercie festiwalowej z roku na rok było takich sztuk coraz więcej. W siódmej edycji Festiwalu już zdecydowaną większość zaproszonych przedstawień stanowiły sztuki, w których przeważała ironia i szyderstwo, a błyskotliwe, cięte i gorzkie dialogi zastępowały żartobliwą farsową konwersację.

W czasie 8. Festiwalu już nieomal wszystkie sztuki stanowiły prawdziwe wyzwanie dla widza, bowiem prowokując śmiech, pobudzały jednocześnie jego wielki potencjał krytyczny. Rzut oka na zestaw przedstawień uświadamia sens dokonującej się transformacji: *Nad Żłotym Stawem* Ernesta Thompsona (reż. Zapasiewicz i z nim w roli profesora Thayera, za którą otrzymał Tytuł Najprzyjemniejszego Aktora, Teatr Powszechny w Warszawie); dwie sztuki Witolda Gombrowicza – premierowa *Ferdynand* gospodarzy (reż. Waldemar Śmigasiewicz) oraz *Operetka* (reż. Jacek Bunsch, Teatr Zagłębia w Sosnowcu); kolejna już na Festiwalu – *Moralność pani Dulskiej* Zapolskiej (reż. Anna Augustynowicz, Teatr Współczesny w Szczecinie); *Kolacja dla głupca* Francisa Vebera (reż. Wojciech Adamczyk, Teatr Ateneum; za rolę Pignona w tym przedstawieniu Tytuł Najprzyjemniejszego Aktora otrzymał – *ex aequo* z Zapasiewiczem – Krzysztof Tyńiec); a także kameralny, psychologiczny *Odwrót* Williama Nicholsona (wybrany Najprzyjemniejszym Spektaklem, a kreująca rolę Alicji Marta Lipińska – Najprzyjemniejszą Aktorką, reż. Maciej Englert, Teatr Współczesny). Na finał, jako Gość Specjalny Festiwalu (taki właśnie nowy rodzaj wydarzenia wprowadzono do przeglądu widowisk), ponownie wystąpił Teatr Narodowy ze spektaklem *Dożywocie* Fredry, w reżyserii Jana Englerta, i z nim w roli Łatki.

Sztuki zdecydowanie „przyjemne” oczywiście nadal były grane w pierwszych latach istnienia Festiwalu – miały však pokazać tę jasną stronę życia. Dyrekcja Teatru podjęła jednak decyzję, iż takie ujęcie staje się niewystarczające, a nadmiar komedii zaczyna przynosić publiczności uczucie znużenia i przesytu.

¹⁸ Jacek Sieradzki, *Teatr ściętej głowy*, „Polityka” 2000, nr 18, cyt za: wortal www.e-teatr.pl, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/88506.html> (dostęp: 14.04.2016).

¹⁹ Zob.: Ewa Pilawska, *Koncepcja programowa Teatru Powszechnego w Łodzi* [broszura], Łódź, maj 2015, s. 2.

W ciągu ośmiu lat Festiwal wyrobił sobie dobrą, lecz jednocześnie zobowiązującą markę. Mimo trudnych początków i ciągle skromnej dotacji udało się z sukcesem wprowadzić inicjatywę Powszechnego w życie kulturalne Łodzi. Ewa Pilawska w wywiadzie dla „Gazety Wyborczej” w 1999 roku podkreślała, że Festiwal także w całej Polsce odbierany jest z dużą sympatią. O ogromnym wręcz zainteresowaniu przeglądem wśród łódzkiej publiczności najlepiej świadczyły tłumy widzów, szczerze wypełniające widownię Powszechnego; podczas piątej edycji brakowało nie tylko miejsc siedzących czy dostawianych, ale również stojących²⁰.

Truizmem jest konstatacja, iż wszystko musi ewoluować i przemieniać swą postać, niemniej losy Festiwalu tę starą prawdę spektakularnie potwierdzają. W roku 2003, czyli w trakcie liczbowo „magicznego”²¹ 9. Festiwalu, zmiana formuły wydarzenia stała się faktem. Do jego nazwy dodano drugą część dokonanego przez Shawa podziału dramatów, dzięki czemu przegląd zyskał miano Ogólnopolskiego Festiwalu Sztuk Przyjemnych i Nieprzyjemnych. Wraz z takim przeistoczeniem mógł czerpać jeszcze głębiej z konceptu Shawa i swobodnie prezentować, obok komedii, utwory znacznie poważniejsze, co ogromnie poszerzyło i różnicowało jego repertuar. Stworzyło to także perspektywę dla coraz śmielej podejmowanych inicjatyw: aranżowania wydarzeń artystycznych, zamawiania dzieł teatralnych, inicjowania refleksji krytycznej i naukowej. Przyniosło też zmiany organizacyjne – Plebiscyt Publiczności wyłaniał odąd: Najlepszą Aktorkę, Najlepszego Aktora i Najlepszy Spektakl. Przeglądowi zaczęły towarzyszyć spotkania z twórcami przedstawień, które prowadzili w Klubie Festiwalowym (otwieranym po spektaklach w przestrzeni foyer i kawiarni Powszechnego) studenci łódzkiej teatrologii. Grupa skupiona w Studenckim Kole Naukowym Teatrologów przy Katedrze Dramatu i Teatru Uniwersytetu Łódzkiego stworzyła też okolicznościową gazetę: „Karty Festiwalowe”, zawierającą omówienia dramatów, recenzje spektakli, wywiady z artystami, sondy prowadzone wśród widzów i relacje z życia festiwalowego. Początkowo, gdy spektakle prezentowane były tylko w kolejne weekendy, biuletyn wydawany był zgodnie z zasadą: „jeden numer gazety na jeden spektakl”, ale wobec intensyfikowania się tygodniowego rytmu festiwalowych prezentacji i ta zasada była modyfikowana. „Karty Festiwalowe” przetrwały kilka lat. Później ich funkcje zaczęły przejmować spotkania prowadzone przez krytyków sztuki, a także okolicznościowe dodatki do lokalnych gazet

²⁰ Zob. Ewa Pilawska, rozmowa z Anną Płazewską...

²¹ Na magiczne konteksty cyfry 9 powoływali się sami organizatorzy Festiwalu, zob.: Archiwum cyfrowe Teatru Powszechnego w Łodzi – 9. Ogólnopolski Festiwal Sztuk Przyjemnych i Nieprzyjemnych (2003 r.), <https://powszechny.pl/en/9-ogolnopolski-festiwal-sztuk-przyjemnych-i-nieprzyjemnych-2003-r-en/> (dostęp: 20.09.2016).

i cykle programów w mediach (np. studia festiwalowe prowadzone w TVP3 przez redaktor Krystynę Piaseczną).

W czasie 9. Festiwalu radykalnie zmieniła się również oprawa i aranżacja plastyczna wydarzenia. Do współpracy z Teatrem Powszechnym zaczęto zapraszać najlepszych polskich plastyków, którzy przygotowywali oryginalne plakaty do kolejnych edycji Festiwalu. Ich dzieła pojawiały się też w wielu festiwalowych wydawnictwach – w starannie odtąd redagowanych programach, na ulotkach i w różnego typu drukach reklamowych, a także w informacjach medialnych. Trzeba podkreślić, że ten sposób wizualnej identyfikacji Festiwalu w pierwszym dziesięcioleciu XXI wieku utrzymany był na najwyższym poziomie artystycznym i poligraficznym. Pierwszy plakat, do 9. Festiwalu, stworzył czołowy artysta Polskiej Szkoły Plakatu, świetny malarz, scenograf, grafik, kaligrafista, a także legenda artystycznej bohemy – Franciszek Starowieyski. Praca, zrealizowana we właściwej dla Starowieyskiego barokowej stylistyce, przedstawia dwie, stojące naprzeciwko siebie, hybrydyczne, groteskowo wyobrażone i podlegające anatomicznej transformacji postaci kobiece w maskach przywiązanych do twarzy/czaszki – co niezwykle ekspresyjnie oddaje także charakter wieloznaczonej poetyki inicjującej właśnie formuły Festiwalu Sztuk Przyjemnych i Nieprzyjemnych²². Festiwal zyskał też, pożyczone od rodzimej sceny, wyraziste logo w postaci spiralnej woluty, które jako symboliczny detal, manifestujący obecność we wszystkich wydarzeniach organizatora – Teatru Powszechnego – towarzyszyło jego nazwie i liczbie.

Od ósmej edycji utrwalił się zwyczaj zapraszania Gościa Specjalnego Festiwalu. W czasie edycji dziewiątej był to znakomity muzyczny spektakl, zaproponowany przez Wojciecha Waglewskiego, a wyreżyserowany przez Piotra Cieplaka w warszawskim Teatrze Studio, z udziałem Jana i Marii Peszków, z grającym na żywo zespołem Voo Voo. Artyści wykonywali teksty napisane przez uczniów Zespołu Szkół Specjalnych nr 11 w Krakowie, do których muzykę skomponował Waglewski. Widowisko, zatytułowane *Muzyka ze słowami*, zabierało publiczność „[...] w krzepiącą podróż wyobraźni, gdzie kipi od surrealistycznych skojarzeń, piramidalnego humoru i bolesnych zagadek”²³, co wpisywało się doskonale w kreowaną poetykę Festiwalu.

W swojej ofercie konkursowej 9. Festiwal przyniósł już bardzo wyraźną dwubiegunowość propozycji teatralnych. Do grupy Sztuk Przyjemnych można było zaliczyć przedstawienie przygotowane przez gospodarzy – opartą na starym

²² Zob. fotografia plakatu w programie i na stronie Teatru Powszechnego, <https://powszechny.pl/pl/9-ogolnopolski-festiwal-sztuk-przyjemnych-i-nieprzyjemnych-2003-r> (dostęp: 19.09.2016).

²³ Za: strona zespołu Voo Voo, <http://www.voovoo.pl/muzslo.html> (dostęp: 18.09.2016).

chwycie przebieranki komedię amerykańskiego dramaturga i scenarzysty Kena Ludwiga *Pół żartem, pół sercem*. Tradycja prezentowania przez Powszechny na Festiwalu sztuk premierowych została tym samym „zintensyfikowana”, bowiem sztuka (oryginalny tytuł *Leading Ladies*, tłumaczenie Elżbieta Woźniak) została zrealizowana przez Marcina Sławińskiego jako prapremiera światowa (2 XI 2002), jeszcze przed jej premierą w Londynie. W zespole utworów „przyjemnych” mieścił się także spektakl *Niespodziewany koniec lata*, będący inscenizacją jednego z wieczorów Kabaretu Starszych Panów Jeremiego Przybory i Jerzego Wasowskiego (reż. Śmigasiewicz, Teatr Miejski im. Witolda Gombrowicza, Gdynia; za rolę Jesiennej Dziewczyny i Biduli Tytuł Najlepszej Aktorki otrzymała Dorota Lulka), oraz – już nie tak melancholijny – słynny *Testosteron* Andrzeja Saramonowicza (reż. Glińska, Teatr Montownia, Warszawa). Śmiech i poczucie tragizmu, liryzm, ironia i czarny humor jeszcze intensywniej spletały się w kolejnej inscenizacji Agnieszki Glińskiej – w spektaklu *Bambini di Praga* według opowiadania/minipowieści Bohumila Hrabala (Teatr Współczesny, Warszawa). Przedstawienie uhonorowane zostało Tytułem Najlepszego Spektaklu Festiwalu i świetnie wpisywało się w jego nowo ustanawianą dwuwartościową zasadę estetyczną. Ambiwalentne uczucia budził także *Samotny zachód* Martina McDonagha (reż. Korin, Teatr Nowy, Poznań), jedna z części trylogii (obok *Królowej piękności* z *Leenane* i *Czaszki* z *Connemary*) młodego irlandzkiego dramatopisarza, którego twórczość zyskiwała właśnie duże uznanie na polskich scenach. Kolejne dwie propozycje sytuowały się już zdecydowanie po stronie Sztuk Nieprzyjemnych: *Matka Joanna od Aniołów*, opracowana przez Marka Fiedora, przejmująca adaptacja opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza, w której reżyser „pytał o źródła zła w dzisiejszym katolickim, bogobojnym społeczeństwie”²⁴ (Teatr im. Jana Kochanowskiego, Opole) oraz *Kto się boi Virginii Woolf?* Edwarda Albee’go, teatralny debiut reżyserski Władysława Pasikowskiego (Teatr Powszechny, Warszawa) z gwiazdorską obsadą: Krystyna Janda (Martha) i Marek Kondrat (George). Artyści za swoje kreacje otrzymali Tytuły Najlepszej Aktorki (Janda *ex aequo* z Dorotą Lulką) i Najlepszego Aktora.

Podsumowując dziewiąty, przełomowy Festiwal Ewa Pilawska konstatowała:

Tegoroczna edycja utwierdziła mnie w słuszności decyzji o zmianie dotychczasowej formuły. Siła teatru polega na wiecznym poszukiwaniu, dążeniu, zadawaniu pytań. Teatr nie może być letni, musi pulsować, dotykać, pobudzać. Po latach kształtowania Festiwalu stanęłam przed bardzo wyraźnym wyborem: albo będę

²⁴ Roman Pawłowski, *W telewizji pokażę*, „Gazeta Wyborcza” 2006, nr 131, cyt. za: wortal www.e-teatr.pl, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/26535.html> (dostęp: 20.08.2016).

kontynuować bezpieczną drogę, albo otworzę nowe przestrzenie, gdzie nie będzie już tak bezpiecznie, ale za to na pewno ciekawiej i bardziej twórczo. Wybór był dla mnie oczywisty²⁵.

Zasadność tego wyboru potwierdziła publiczność, która niezmiennie tłumnie towarzyszyła wszystkim festiwalowym wydarzeniom, a także Specjalna Nagroda Wielkiej Kapituły Łoży Przyjaciół Teatru Powszechnego, przyznana w czerwcu 2003 roku: „za przywrócenie wartości Teatru Powszechnego”²⁶.

Jubileuszowy 10. Festiwal – w styczniu i w lutym roku 2004 – przyniósł kolejne znaczące nowe wydarzenia. Po raz pierwszy pojawił się na nim Gość Specjalny z zagranicy. Był to Petr Zelenka, czeski dramaturg, scenarzysta i reżyser, twórca m.in. „kultowych” filmów: *Guzikowcy*, *Samotni* czy *Rok diabła*, a także autor świetnej „czarnej komedii” *Příběhy obyčejného šílenství* (*Opowieści o zwyczajnym szaleństwie*). I właśnie prapremierową (z 2001 r.) autorską realizację tej tragi-komedii z praskiego teatru Dejvické Divadlo Łódzka publiczność mogła obejrzeć na 10. Festiwalu. Ewa Pilawska zapowiedziała też rychłą realizację w Teatrze Powszechnym jej polskiej wersji, co też się stało: Waldemar Śmigasiewicz pokazał ją tu już w kwietniu tego roku (tł. Krystyna Krauze).

Ale najważniejszym wydarzeniem 10. Festiwalu niewątpliwie był udział w nim jednego z najwybitniejszych polskich i europejskich artystów – Krystiana Lupy, który przedstawił tu dwie swoje słynne inscenizacje zrealizowane w Narodowym Starym Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie: *Kalkwerk* i *Rodzeństwo*. Obie były adaptacjami prozy Thomasa Bernharda i choć nie były nowościami – *Kalkwerk* miał premierę w roku 1992 (w 2003 r. spektakl został wznowiony na krakowski „Lupa festiwal”), a *Rodzeństwo* (*Ritter, Dene, Voss*) w 1996 roku (przygotowane na Scenie Kameralnej przez lata było w jej repertuarze) – ich wybór był znaczący. Przedstawienia te niezmiennie stanowiły reprezentatywne przykłady twórczości Krystiana Lupy, będącej dla odbiorców prawdziwym intelektualnym i etycznym wyzwaniem. Towarzyszyło im w Łodzi spotkanie z artystą oraz wernisaż jego rysunków i szkiców – obydwie imprezy zostały zorganizowane w Galerii Opus Film. Poszerzanie przestrzeni i formy odbywania się Festiwalu to także znamienna nowość wprowadzona przez organizatorów, kontynuowana w kolejnych latach. Przygotowywanie ciekawej oferty imprez partnerujących przegładowi spektakli pozwalało m.in. przenieść uwagę z kontemplacji sztuki aktorskiej

²⁵ Ewa Pilawska, wypowiedź, „Kalejdoskop”, marzec 2003, za: Archiwum cyfrowe Teatru Powszechnego w Łodzi, <https://powszechny.pl/pl/9-ogolnopolski-festiwal-sztuk-przyjemnych-i-nieprzyjemnych-2003-r/> (dostęp: 30.08.2021).

²⁶ Zob. ‘Ewa Pilawska’, strona Teatru Powszechnego w Łodzi, <https://powszechny.pl/pl/zespol-administracyjny/ewa-pilawska/> (dostęp: 20.09.2016).

gwiazd polskiego teatru na zjawiska interdyscyplinarne o szerszym znaczeniu kulturowym. Było także znakiem coraz intensywniejszej współpracy Festiwalu z innymi instytucjami – łódzkimi, polskimi i zagranicznymi – które odtąd wytrwale i w coraz liczniejszej grupie towarzyszyły Festiwalowi (obok Galerii Opus Film czy Uniwersytetu Łódzkiego były to m.in.: Klub Wytwórnia, Miejska Galeria Sztuki, uczelnie artystyczne, ambasady i Instytuty Kultury obcych państw itd.). Wizyta w Łodzi tak wybitnego artysty jak Krystian Lupa podkreślała rosnący status Festiwalu i wyznaczała standardy na najbliższe lata. Publiczność doceniła nadzwyczajną wartość legendarnych widowisk, nagradzając *Kalkwerk* Tytułem Najlepszego Spektaklu. Przedstawienie otrzymało także nagrodę Wydarzenie Festiwalu przyznaną przez Wielką Kapitułę Łoży Przyjaciół Teatru Powszechnego. Za fenomenalnie zagrąną rolę Konrada w *Kalkwerku* mianem Najlepszego Aktora widzowie obdarowali Andrzeja Hudziaka.

Choć prezentacja twórczości Krystiana Lupy była propozycją na najwyższym poziomie atrakcyjności teatralnej, stanowiła tylko jeden z elementów 10. Festiwalu. Już inicjujący go spektakl *Jarzyny* (występującego pod pseudonimem artystycznym H7) – *Uroczystość* z TR Warszawa, był przeżyciem bezprecedensowym. Utwór oparty został na sławnym filmie *Festen* Thomasa Vintenberga i Mogensa Rukova z duńskiej Dogmy i oszałamiał publiczność, tak z powodu siły ataku na hipokryzję i obłudę rodzinnego/ społecznego życia, jak i z powodu wybornych kreacji aktorskich zespołu artystów, których skład – jak pisali krytycy – „zapiera dech w piersi”²⁷. Tworzyli tę grupę m.in.: Jan Peszek, Andrzej Chyra, Ewa Dałkowska, Danuta Szaflarska, Gustaw Lutkiewicz, Danuta Stenka, Magdalena Cielecka, Aleksandra Konieczna, Aleksandra Popławska, Marek Kalita. Zachwycała w przedstawieniu także scenografia Małgorzaty Szcześniak i muzyka Pawła Mykietyna.

Kolejni goście jubileuszowego Festiwalu również proponowali sztuki z kategorii „nieprzyjemnych”. Działająca głównie w teatrach londyńskich, ale doceniana także za granicą inscenizatorka polskiego pochodzenia, uczennica Erwina Axera i Bohdana Korzeniewskiego – Helena Kaut-Howson – pokazała *Zwycięstwo* Howarda Bakera, jednego z czołowych współczesnych dramaturgów brytyjskich. Reżyserka, operując poetyckim i okrutnym jednocześnie wyobrażeniem (pozornie) XVIII-wiecznego świata „[...] stworzyła porywające trzyipółgodzinne widowisko”²⁸ z Danutą Stenką w jednej z głównych ról – wdowy Bradshaw

²⁷ Zob. Piotr Gruszczyński, *Czcij ojca swego*, „Tygodnik Powszechny” 2001, nr 25, za: wortal www.e-teatr.pl, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/136967,druk.html> (dostęp: 20.09.2016).

²⁸ Jacek Cieślak, *Hiobowe wieści dla scenicznych monopolii*, za: wortal www.encyklopediateatru.pl, <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/6768/hiobowe-wiesci-dla-sceniczych-monopolii> (dostęp: 19.09.2016).

– za którą artystka, wraz z kreacją postaci Helene w *Uroczystości*, została uznana za Najlepszą Aktorkę Festiwalu. Tragifarsę *Szpital Polonia*, która „[...] niezwykle trafnie, błyskotliwie i boleśnie opisywała polską potransformacyjną rzeczywistość”²⁹ pokazał reżyser i dramaturg Paweł Kamza. Swoją sztukę artysta przygotował w radykalnym Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy, który pierwszy raz odwiedził łódzki Festiwal.

Pozostały repertuar 10. Festiwalu pomyślany został jako mniej krytyczny, co nie znaczy – na niższym poziomie artystycznym. Marcin Sławiński zaskoczył wielbicieli swojego talentu, prezentując nie farsę, lecz mroczną, polityczno-społeczną sztukę z kręgu teatru faktu, dotyczącą rzeczywistości PRL-u, czyli utwór *Wampir* – debiut Wojciecha Tomczyka, scenarzysty i dramaturga (Teatr Nowy, Zabrze). Drugi z „żelaznej” grupy reżyserów Festiwalu – Eugeniusz Korin – powtórzył swój pomysł na *Piękną Lucyndę* Hemara (ogładaną na 1. Festiwalu), przygotowując ją tym razem z zespołem gospodarzy. Podobnie po raz wtóry łódzka publiczność mogła zobaczyć słynną farsę *Czego nie widać*, której nową wersję zaproponował Juliusz Machulski, obsadzając spektakl gwiazdami z warszawskiego Teatru Powszechnego (m.in. Zbigniew Zapasiewicz, Krystyna Janda, Kazimierz Kaczor, Katarzyna Herman, Agnieszka Krukówna, Szymon Bobrowski, Rafał Królikowski). W doskonały ansambl z warszawskiego Teatru Współczesnego wyposażył także Maciej Englert romantyczną i groteskową komedię Kay Mellor pt.: *Namiętna kobieta*. W spektaklu grali m.in.: Krzysztof Kowalewski, Piotr Adamczyk, Andrzej Zieliński i – jako Betty – Marta Lipińska, która stworzyła w nim wspaniałą tytułową postać „namiętnej kobiety”, co publiczność nagrodziła laurem Najlepszej Aktorki (*ex aequo* z Danutą Stenką).

Do edycji dziesiątej plakat został zaprojektowany przez innego twórcę Polskiej Szkoły Plakatu, światowej sławy malarza i grafika – Rafała Olbińskiego. Dzieło przedstawiało wizerunki trzech kobiet (czy raczej potrójony wizerunek jednej kobiety), których układ przypominał trochę rosyjską matryoszkę, gdyż w większej postaci znajdowała się mniejsza, a w niej jeszcze mniejsza kobieta, i im postać stawała się mniejsza, tym bardziej była obnażona. Można ów plakat interpretować na wiele sposobów, ale z pewnością jedną z najbardziej oczywistych refleksji jest taka, iż sztuka jest wielowarstwowa, a dostrzeżenie tego, co najważniejsze, czasami wymaga zajrzenia głębiej, poza zewnętrzną formę i jej kostium.

Przebieg Festiwalu w następnych latach polegał na zachowaniu podstaw jego wypracowanej struktury organizacyjnej, ale z systematyczną modyfikacją jej kształtu. Nowy wariant wydarzenia przyniósł już 11. Festiwal w 2005 roku. Od tej edycji Festiwal jest profilowany zgodnie z proponowanym przez organizatorów

²⁹ Monika Mokrzycka-Pokora, ‘Paweł Kamza’, wortal: www.culture.pl, <https://culture.pl/pl/tworca/pawel-kamza> (dostęp: 30.08.2021).

wiodącym tematem spotkania. „Każdorazowo temat Festiwalu – wyjaśnia Ewa Pilawska – jest odpowiedzią na wydarzenia i zjawiska ważne w życiu teatralnym i społecznym w poprzedzającym go czasie”³⁰. Hasło przewodnie, mające zapewnić spójność programową, traktowane jest jednak na tyle szeroko, by dało się w nim pomieścić drugie (a właściwie ciągle pierwsze) kryterium selekcjonowania spektakli, czyli ich status wybitnych artystycznie i prowokujących intelektualnie nowych wydarzeń w polskim życiu teatralnym.

Tematem 11. Festiwalu była problematykacja sytuacji egzystencjalnej człowieka. Proponowane spektakle, jak pisali organizatorzy, to teatralne wypowiedzi „[...] o naszej kondycji, o tym, że istotą naszego bytu jest potrzeba ducha i o tym, jak wnikamy się w zewnętrżność [...]”³¹. W tak formułowane zagadnienie wpisały się cztery widowiska przygotowane przez stołeczne sceny, na czele z Teatrem Narodowym, który pokazał gorzką i przenikliwą obyczajowo pierwszą sztukę teatralną Jerzego Pilcha – *Narty Ojca Świętego*, w reżyserii Piotra Cieplaka. W autoprezentacji utworu Pilch pisał: „[...] Zadaję pytanie: Co się dzieje z ludźmi? Co się dzieje z ludźmi, gdy w poważny, mniej poważny, albo nawet w śmiertelnie poważny sposób zaczynają o papieżu, o obecności papieża w ich życiu, myśleć?”³². W sztuce zagrała gwiazdorska obsada, z Januszem Gajosem (za rolę księdza Kubali otrzymał Tytuł Najlepszego Aktora), Władysławem Kowalskim, Jerzym Radziwiłowiczem i Jarosławem Gajewskim na czele. Równie wytrawny aktorsko był zespół Teatru Ateneum, który przywiózł przygotowany na 75-lecie sceny swój jubileuszowy spektakl – *Króla Edypa* Sofoklesa, w reżyserii Gustawa Holoubka. Główne role w spektaklu kreowali: Piotr Fronczewski, Teresa Budzisz-Krzyżanowska, Jerzy Trela, Krzysztof Gosztyła, Jerzy Kamas. Teatr Dramatyczny pokazał kolejną inscenizację Marka Fiedora – *Samobójcę* Nikołaja Erdmana, sztukę powstałą w 1928 roku, ale – jak zauważał Roman Pawłowski: „Na spektakl w Dramatycznym powinny ustawiać się kolejki, ponieważ Fiedor pokazuje nam, dokąd doszliśmy jako społeczeństwo. I czyni to bardziej wnikliwie niż większość naszych polityków”³³, a po obejrzeniu łódzkiej prezentacji Leszek Karczewski

³⁰ Ewa Pilawska, *Koncepcja programowa...*, s. 14, cyt. za: https://bip.um.lodz.pl/files/bip/public/BIP_AB/MJO_apd_teatr_powszechny_181113.pdf (dostęp: 20.08.2016).

³¹ Ewa Pilawska, tekst programowy 11. Festiwalu, [w:] *XI Ogólnopolski Festiwal Sztuk Przyjemnych i Nieprzyjemnych*, red. Joanna Olczakówna, Teatr Powszechny w Łodzi, Łódź 2005, s. 3.

³² Jerzy Pilch, *Narty Ojca Świętego*, Świat Książki, Warszawa 2004, s. 7.

³³ Roman Pawłowski, *Polska bezrobotna*, „Gazeta Wyborcza” 2004, nr 151, wortal: www.encyklopediateatru.pl, <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/2789/polska-bezrobotna> (dostęp: 19.09.2016).

dopowiadał: „Wszystkie etiudy, znakomicie czytelne osobno, składały się na rewelacyjny portret polskiej degrengolady”³⁴. Za wspaniałe zagraną rolę Marii w tym spektaklu Tytułem Najlepszej Aktorki została wyróżniona Gabriela Muskała. Cierpkim i groteskowym zarazem dyskursem na temat współczesności były też – różne treściowo, gatunkowo i stylistycznie, lecz porównywalne swoją poznawczą przenikliwością: *Wyzwolenie* Stanisława Wyspiańskiego w inscenizacji Anny Augustynowicz (Teatr Współczesny ze Szczecina), rzecz „[...] o Polsce dzisiejszej. Wyzwolonej narodowo, ale zniewolonej mitami. Schwytanej w pułapkę marnych gestów”³⁵; Pawła Miśkiewicza premierowa w Polsce realizacja znakomitej sztuki Dei Loher *Niewina* w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie – nagroda dla Najlepszego Spektaklu; czy wirtuozersko zagrane trzy jednoaktówki Samuela Becketta (*Katastrofa*, *Impromptu „Ohio”* i *Ostatnia taśma*) przygotowane przez Antoniego Liberę w warszawskim Teatrze Powszechnym jako spektakl – *Zapamiętany gra Becketta*, na jubileusz 70. urodzin i 50-lecia pracy artystycznej mistrza polskiej sztuki aktorskiej. Ponadto festiwal gościł Teatr Jeleniogórski z miniaturami dramatycznymi *Dialogi o zwierzętach* Aleksandra Źelezcowa (reż. Krzysztof Rekowski) i właśnie to przedstawienie otrzymało nagrodę Kapituły Łoży Przyjaciół Teatru Powszechnego (materialnym wyrazem uznania Kapituły była rzeźba Jacka Sibilskiego). Po raz pierwszy zaprezentował się na Festiwalu częstochowski Teatr im. Adama Mickiewicza – z eklektyczną gatunkowo, zabawną *Skrzyneczką bez pudła*, adaptacją opowiadania Wiesława Dymnego (reż. Andrzej Sadowski). Zespół gospodarzy zaprezentował natomiast *Testosteron* Saramonowicza w nowej reżyserii Norberta Rakowskiego. Jak widać, przewaga sztuk krytycznych, interpretujących rzeczywistość i naszą w niej rolę, była już znacząca. Podobnie przebiegały kolejne festiwale, które – zgodnie ze wstępną deklaracją organizatorów – przyjemność pojmowały jako satysfakcję uczestniczenia w doskonałym artystycznie i dociekliwym poznawczo wydarzeniu teatralnym.

Plakat do jedenastej edycji został zaprojektowany przez znanego artystę grafika Andrzeja Pągowskiego i przedstawiał rysunkowo i malarsko niezwykle śmiało zobrazowane dwie kobiece postaci. Ich twarze – w charakterystyczny dla sztuki Pągowskiego sposób – uległy transformacji i destrukcji. Zamykają i przesłaniają je martwe formy (maski?), które, uwyrażniają ich drapieżnie ukazane usta – u jednej z postaci wykrzywione w grymasie, u drugiej rozciągnięte w szerokim

³⁴ Leszek Karczewski, *Po trupach do celu*, „Gazeta Wyborcza – Łódź” 2005, nr 33, cyt. za: wortal www.e-teatr.pl, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/8767.html> (dostęp: 18.08.2016).

³⁵ Artur D. Liskowacki, *Tragiczna groteska polskości*, „Przekrój”, cyt. za: XI *Ogólnopolski Festiwal Sztuk Przyjemnych i Nieprzyjemnych* [program], red. Joanna Olczakówna, Teatr Powszechny, Łódź 2005, s. 20.

uśmiechu. Po raz kolejny plakat symbolicznie oddawał „przyjemność” oraz „nieprzyjemność” obcowania ze sztukami granymi podczas festiwalu.

Tej edycji towarzyszyło również nadzwyczajne wydarzenie związane z prezentacją nowej, malowanej kurtyny, która była prezentem od łódzkiego Atlasu Sztuki dla Teatru Powszechnego. Jej projekt wykonał Piotra Naliwajko, a imponująca kurtyna (4,6 x 8,2 m) z obrazem artysty pt. *Zdumiewająco nieprzemysłowy duch* miała zawisnąć w Teatrze Powszechnym w następnym roku. Podczas trwania 11. Festiwalu w foyer Teatru otwarto galerię przedstawiającą projekty kurtyny. Jednocześnie łódzka Galeria Atlas Sztuki przygotowała wystawę prac Naliwajki – *Tylko wielkie obrazy*³⁶.

Wszystkie kolejne Festiwale kontynuowały formułę przeglądu tematycznego, podejmując propozycje tematów wiodących. Dla 12. Festiwalu takim tematem stała się samotność „[...] od jednostkowej, po doświadczającą człowieka poprzez – mającą ocalać go – sztukę. W swym osamotnieniu, a szczególnie w podejmowaniu z nim walki, człowiek – tak jak teatralny błazen – śmieszy swą nieporadnością i głęboko wzrusza tragizmem swego losu”³⁷. Tak określonej problematyce samotności odpowiadać miało osiem inscenizacji. Janusz Wiśniewski zaproponował swoją autorską – kontrowersyjną – interpretację *Fausta* Johanna Wolfganga von Goethego (Teatr Nowy w Poznaniu). Łódzka publiczność zobaczyła nowe dzieło Krystiana Lupy, tym razem był to *Niedokończony utwór na aktora*, przedstawienie przygotowane przez artystę (reżyseria, adaptacja, scenografia i opracowanie muzyczne) na podstawie dwóch sztuk: *Mewy (Czajki)* Czechowa oraz *Sztuki hiszpańskiej* Yasminey Rezy, znakomitej francuskiej pisarki (i aktorki). Ze względu na czas trwania spektaklu – sześć godzin – został on podzielony na dwa wieczory. A z powodu wymogów scenograficznych – dla potrzeb inscenizacji trzeba było zbudować na scenie basen na około dwanaście ton wody – przedstawienie zostało przeniesione do Teatru Wielkiego. Jak twierdzi inscenizator: „*Mewę i Sztukę hiszpańską łączy to, że zajmują się czymś szczególnie istotnym dzisiaj – problemem prawdy w teatrze*”³⁸. Tej prawdy artysta poszukuje też w samym fenomenie sztuki teatru i aktorstwa, a wspaniałą realizatorkę swej idei odnalazł w wykonawczyni dwóch głównych ról – Mai Komorowskiej, której kreacje Arkadiny i Pilar przeszły do legendy polskiej sceny, podobnie jak inscenizacja

³⁶ Zob. Katalog wystawy: http://www.atlассztuki.pl/pdf/katalog_9.pdf (dostęp: 20.09.2016).

³⁷ Ewa Pilawska, tekst programowy, *XII Ogólnopolski Festiwal Sztuk Przyjemnych i Nieprzyjemnych*, red. Patrycja Kruczkowska, Maja Wójcik, Łódź 2006, s. 4.

³⁸ Dorota Wyżyńska, „*Niedokończony utwór na aktora...*” w *Teatrze Dramatycznym*, „Gazeta Wyborcza – Warszawa” (30 września 2004), <http://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,34861,2315945.html?disableRedirects=true> (dostęp: 20.09.2016).

Słomkowego kapelusza przygotowana przez Piotra Cieplaka (Teatr Dramatyczny, Warszawa). Tę klasyczną farsę Eugène'a Labiche'a – wbrew dyspozycjom gatunku – reżyser zinterpretował w perspektywie metafory teatru jako parabolicznej wizji świata. Artysta ujął dzieło w autotematyczną teatralną ramę i jako komentarz dodał do niego fragmenty *Ziemi jałowej* Thomasa Stearnsa Eliota. W rezultacie powstało dzieło, które – zachowując komiczne elementy widowiska – staje się wypowiedzią głęboko metafizyczną. Publiczność wyróżniła utwór, przyznając mu nagrodę Najlepszego Spektaklu. Trzecią niezwykłą festiwalową propozycją była, utrzymana w radykalnie odmiennej poetyce, autorska realizacja Przemysława Wojcieszka – *Made in Poland* – z legnickiego Teatru Modrzejewskiej. Emocjonujący prolog spektaklu, w którym bohater, blockers buntownik – skin Boguś (w tej roli świetny Eryk Lubos, nagrodzony Tytułem Najlepszego Aktora) rozbija na parkingu prawdziwy samochód, rozegrał się na placu przed zamkniętym marketem, nieopodal Powszechnego. Dalsza część spektaklu, przedstawiona na pierwszym piętrze opuszczonego sklepu, była intensywną opowieścią „o pokoleniu »no future«”³⁹, ale taką, w której Wojcieszek „[...] kapitalnie równoważy zabawę filmowymi kliszami i interwencyjnie ukazane społeczne tło”⁴⁰, wzbudzając silne reakcje publiczności, bowiem „[...] niby-realistyczna historia Bogusia jest w istocie piękną przypowieścią o Polsce”⁴¹. Nowością w dziejach przeglądu był – po raz pierwszy konkursowy, a nie gościnny – udział w Festiwalu zagranicznego przedstawienia: spektaklu *Nieprawdopodobne spotkanie* (*Improbable rencontre*) francuskiego reżysera Alaina Mollota z paryskiego Théâtre de la Jacquerie. Kameralna propozycja przygotowana została na podstawie rodzinnych opowieści dwojga występujących w niej aktorów: Henriego Kochmanna i Yoli Buszko. Gospodarze Festiwalu pokazali, wspomnianą wcześniej, swoją wersję *Opowieści o zwyczajnym szaleństwie* Zelenki w reżyserii Śmigasiewicza.

Dwunastą edycję przeglądu reprezentował plastycznie plakat stworzony przez kolejnego wybitnego artystę – Stasysa Eidrigevičiusa. Ten pochodzący z Litwy grafik, malarz, rysownik, rzeźbiarz, twórca exlibrisów, ilustracji, także fotografik, scenograf oraz autor sztuk teatralnych, happener i performer o bardzo rozpoznawalnym stylu twórczości, przygotował plakat, który przedstawia – symbolistycznie i surrealistycznie wyobrażony – portret uśmiechniętej twarzy.

³⁹ Roman Pawłowski, „Gazeta Wyborcza”, cyt. za stroną Teatru Modrzejewskiej w Legnicy, <https://www.teatr.legnica.pl/spektakle/archiwalne/item/28-made-in-poland> (dostęp: 20.09.2016).

⁴⁰ Leszek Karczewski, *Tragedia z blokowisk*, „Gazeta Wyborcza – Łódź” 2006, nr 31, cyt. za: wortal www.e-teatr.pl, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/21654.html> (dostęp: 20.08.2016).

⁴¹ *Ibidem*.

Wizerunek stanowi kompozycję figuralną, zbudowaną z dwóch bliźniaczych, uproszczonych w rysunku, sylwetek ludzkich postaci: jednej radosnej, drugiej smutnej. Praca znakomitego, „pogodnego mądrym smutkiem”⁴², artysty wyborne oddawała ideę Festiwalu.

Wyrazem ewolucji formuły Festiwalu – i ciągłego poszukiwania nowych sposobów prowadzenia rozmowy z publicznością – było zorganizowanie w ramach jego dwunastej edycji minifestiwalu Krystyny Jandy pt. *5 x Janda*. Na tę tytułową „piątkę” składały się dwa autorskie spektakle artystki: monodram w jej wykonaniu, oparty na powieści chorwackiej autorki Vedrany Rudan – *Ucho, gardło, nóż* (za rolę Tonki Babić Krystyna Janda otrzymała Tytuł Najlepszej Aktorki) oraz wyreżyserowana przez nią sztuka Dubravki Ugrešić *Stefcia Ćwiek w szponach życia* (obydwa utwory – Teatr Polonia). Do festiwalowych wydarzeń dołączyły też: wystawa portretów fotograficznych aktorki w Galerii Opus; przegląd filmów z jej udziałem (połączony z rozmową z trójką ważnych dla rozwoju kariery artystki reżyserów: Andrzejem Barańskim, Ryszardem Bugajskim i Andrzejem Wajdą – w Kinie Charlie) oraz spotkanie z Krystyną Jandą – pisarką (księgarnia-kawiarnia „mała litera”). Jak widać, wewnętrzna przemiana Festiwalu polegała nie tylko na poszerzeniu i zróżnicowaniu towarzyszących mu imprez, ale także na angażowaniu do współpracy coraz znaczniejszej grupy partnerów spośród instytucji kulturalnych w mieście. Podobny przebieg Festiwalu będzie odtąd jego charakterystyczną cechą.

Dalsze dojrzewanie formy Festiwalu zaprezentowała jego trzynasta edycja w 2007 roku. „Festiwal jako jeden z przejawów działania teatru – pisała w witającym publiczność tekście programowym dyrektor Pilawska – każe traktować sztukę sceny całościowo, spajać różne działania sceniczne, parateatralne, akcje o wymiarze artystyczno-społecznym”⁴³. W czasie 13. Festiwalu odbyły się dwa takie nowe znaczące, towarzyszące przeglądowi wydarzenia. Po pierwsze, przy współpracy Miejskiej Galerii Sztuki w Łodzi, przygotowano wystawę *Zbigniew Herbert. Rysunki*, którą w pięknym budynku Galerii Willa otworzyła 16 lutego 2007 roku pani Katarzyna Herbert. Po drugie zaś, obok tradycyjnie prowadzonych przez studentów teatrologii UŁ spotkań w z twórcami w Klubie Festiwalowym (po każdej z pierwszych prezentacji spektakli) – osobny cykl spotkań z artystami obecnymi na Festiwalu prowadzili krytycy sztuki w księgarni-kawiarni „mała litera”.

Tematem przewodnim Festiwalu w 2007 roku było „[...] zdejmowanie masek, których właściwością jest nie tylko kamuflowanie, ale i odsłanianie prawdy

⁴² Za: ‘Stasys Eidrigėvičius’, wortal: Culture.pl, <https://culture.pl/pl/tworca/stasys-eidrigevicius> (dostęp: 20.09.2016).

⁴³ Ewa Pilawska, tekst programowy, *XIII Ogólnopolski Festiwal Sztuk Przyjemnych i Nieprzyjemnych*, red. Maja Wójcik, Łódź 2007, s. 3.

o człowieku”⁴⁴. Interpretację zjawiska dwuznaczności maski podejmował także towarzyszący tej edycji plakat, tym razem autorstwa Waldemara Świerzego, współtwórcy Polskiej Szkoły Plakatu, jednego z najwybitniejszych polskich plakacistów. Artysta ekspresyjnie posługując się dynamiczną, swobodną plamą barwną, przedstawił uproszczony wizerunek uśmiechniętej twarzy. Jednak grymas przebijający przez ów uśmiech, który prowokacyjnie odsłania braki w uzębieniu, a także zmrużone oko oraz cyrkowa, operująca kiczem stylistyka plakatu, oddają istotę fenomenu maski i jednocześnie tytułową, festiwalową „przyjemność” i „nieprzyjemność”.

W powitaniu widzów Ewa Pilawska wspomniała, iż łódzki Festiwal został właśnie uznany w mediach za jedno z najważniejszych wydarzeń teatralnych w Polsce. Dyrektor artystyczna zaznaczyła jednocześnie, że to zasługa publiczności, która bierze czynny udział w przeglądzie, i dzięki jej zaufaniu do działań organizatorów w łódzkim Teatrze Powszechnym, będącym przecież sceną komiczną, „[...] może rozwijać się festiwal wielu gatunków teatralnych”⁴⁵. Trzynasta edycja tę bezwarunkową akceptację widzów wystawiła na kolejną próbę, zmienił się bowiem rytm festiwalowych prezentacji; obok tradycyjnych już spektakli weekendowych przegląd odbywał się teraz także w ciągu tygodnia, co dwa dni. Ale z pewnością największym sprawdzianem dla lojalności widzów była zmiana propozycji repertuarowych.

Podczas 13. Festiwalu Powszechny gościł artystę z Wielkiej Brytanii – Guya Mastersona, który przyjechał do Łodzi ze swoim monodramem *Under Milk Wood* wg Dylana Thomasa, w reżyserii Tony’ego Bonczy. Oprócz niego pojawiło się kilkoro znanych z poprzednich edycji artystek i artystów, czy wręcz już „stałych bywalców” łódzkiego przeglądu. Z przedstawionych spektakli większość stanowiły najważniejsze premiery minionego sezonu teatralnego lub zupełnie nowe propozycje wybitnych twórców. Otworzył Festiwal Antoni Libera arcydziełem dwudziestowiecznej dramaturgii – *Czekając na Godota* Becketta (z udziałem Jerzego Radziwiłowicza, Jarosława Gajewskiego, Zbigniewa Zamożskiego i Wojciecha Malajkata, który za rolę Vladimira otrzymał Tytuł Najlepszego Aktora). Przedstawienie zostało zrealizowane w Teatrze Narodowym w 2006 roku – roku obchodów setnej rocznicy urodzin Samuela Becketta. Zaledwie miesiąc po premierze łodzianie oglądali też inne znakomite Beckettowskie widowisko, przygotowane przez Piotra Cieplaka *Szczęśliwe dni* (Teatr Polonia), z kreacjami Krystyny Jandy (Tytuł Najlepszej Aktorki za rolę Winnie) i Jerzego Treli. Anna Augustynowicz pokazała swoją premierową realizację *Miarki za miarkę* Shakespeare’a (Teatr Powszechny, Warszawa), świetnie wpisującą się w temat

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*.

13. Festiwalu, zaaranżowaną jako rzecz odbywająca się „tu i teraz”, pomiędzy współczesną publicznością. Widzowie docenili sztuk przedstawienia, nagradzając je Tytułem Najlepszego Spektaklu. Spośród szczególnie cenionych w Łodzi reżyserów Powszechny gościł też Marka Fiedora, który z zespołem opolskiego Teatru im. Jana Kochanowskiego przedstawił bardzo mocne widowisko na temat sprzeczności ludzkiej natury, a przygotowane wg *Baal*a Bertolta Brechta. Gospodarzy reprezentował Waldemar Śmigasiewicz, prezentujący na 13. Festiwalu *Napis* – gorzką, inteligentną komedię o współczesnych „strasznych mieszczanach”, autorstwa francuskiego dramaturga Géralda Sibleyrasa. Ponadto zaprezentowano również trzy przedstawienia młodych polskich reżyserów: wstrząsający *Transfer!* Jana Klaty (Teatr Współczesny, Wrocław), którego podstawę stanowiły autentyczne wojenne wspomnienia pięciorga Niemców i pięciorga Polaków; brawurową prapremierową polską realizację *Mojo Mickybo* Owena McCafferty’ego, zaproponowaną przez Wiktora Rubina (Teatr Krypta Zamku Książąt Pomorskich w Szczecinie); oraz *Wojnę na trzecim piętrze* Pavla Kohouta, wyreżyserowaną przez Pawła Aignera w warszawskim Teatrze Montownia.

Wraz z zakończeniem 13. Festiwalu znów zamknął się kolejny rozdział w jego historii. Była to bowiem ostatnia odsłona Ogólnopolskiego Festiwalu Sztuk Przyjemnych i Nieprzyjemnych – choć już dwie poprzednie jego edycje wyłamywały się z zakresu prezentacji jedynie rodzimych teatrów, wprowadzając do oficjalnego programu teatry z zagranicy. Aby usankcjonować ów stan, po raz czwarty oficjalnie zmieniono nazwę wydarzenia: w roku 2008 ruszył Międzynarodowy Festiwal Sztuk Przyjemnych i Nieprzyjemnych, który nosi takie miano do dziś. Tak jak w wypadku wszystkich poprzednich modyfikacji konwencji Festiwalu, tak i teraz zachowano chronologiczną numerację i 17 lutego 2008 roku zainaugurowano czternastą edycję przeglądu.

Tematem 14. Festiwalu był „[...] stan wątpliwości, rozumiany jako rodzaj pęknięcia, złamania, który mimo wszystko pozostawia nadzieję”⁴⁶. Jak pisali organizatorzy: „Wątpliwość leży u podstaw naszego człowieczeństwa. Wątpliwość to niezgoda na zastany stan rzeczy, to potrzeba podjęcia ryzyka i otwierania kolejnych drzwi”⁴⁷.

Międzynarodowy charakter tej edycji Festiwalu potwierdzały trzy spektakle. Z Pragi z teatrem Dejvické Divadlo drugi raz przyjechał Petr Zelenka, tym razem przywożąc swoją nową sztukę, pt. *Teremin*. Była to rzecz o wybitnym rosyjskim

⁴⁶ Ewa Pilawska, *XIV Międzynarodowy Festiwal Sztuk Przyjemnych i Nieprzyjemnych*, [program mały], Łódź 2008, s. 2.

⁴⁷ Ewa Pilawska, tekst programowy, *XIV Międzynarodowy Festiwal Sztuk Przyjemnych i Nieprzyjemnych*, Łódź 2008, za: <https://powszechny.pl/pl/14-miedzynarodowy-festiwal-sztuk-przyjemnych-i-nieprzyjemnych-2008-r/> (dostęp: 20.09.2016).

fizyku Lwie Tereminie⁴⁸, wynalazcy m.in. prototypu telewizora, wysokościonierza magnetycznego, urządzeń do podsłuchiwania, ale także bezdotykowego instrumentu muzycznego, znanego jako theremin (także: eterofon, termenvox/tereminvox). Losy Teremina, naukowca uwikłanego w sowiecką historię, współpracownika GPU, a jednocześnie prekursora muzyki elektronicznej i jednego z kreatorów popkultury w USA, posłużyły Zelence do zbudowania efektownej tragicomicznej opowieści. Czeskiemu aktorowi Ivanowi Trojanowi, kreującemu rolę Teremina, publiczność przyznała Tytuł Najlepszego Aktora. 14. Festiwal gościł również artystów ze słynnego, choć mieszczonego się w moskiewskiej piwnicy, niezależnego Teatru.doc, który przywiózł aż dwa przedstawienia: *Wojnę Mołdawian o tekturowe pudełko* Aleksandra Rodionowa, w reżyserii Rusłana Malikowa, Tatiany Kopyłowej i Siergieja Piestrikowa, oraz *Błękitnego Ślusarza* Michała Dur-nienkowa, w reżyserii dyrektora artystycznego i współtwórcy Teatr.doc – Michała Ugarowa oraz Rusłana Malikowa. Teatr.doc to powstały na początku XXI wieku, szykanowany przez rosyjskie władze, radykalny politycznie teatr non-fiction, pracujący metodą verbatim, czyli dosłownego zapisu rzeczywistości, zgodnie z hasłem „teatr, w którym nie grają”. Zarówno tematy (m.in. problem uchodźców z państw postsowieckich, zagadnienie wykluczenia społecznego, alkoholizm), jak i forma prezentacji rosyjskiego teatru były dla łódzkiej publiczności silnym przeżyciem, wzmocnionym jeszcze przez towarzyszący występom artystów, zorganizowany w kinie Cytryna, przegląd filmów o podobnej problematyce. Zespół rosyjski to pierwsza na Festiwalu grupa z obszaru teatru pozainstytucjonalnego.

Inną nowością wprowadzoną w czasie czternastej edycji przeglądu było znaczne poszerzenie wyboru miejsc i przestrzeni prezentacji przedstawień. Wprawdzie już legnickie *Made in Poland* grane było poza siedzibą Powszechnego, ale dopiero w roku 2008 Festiwal okrzepł na tyle, że mógł z sukcesem przenosić swoje wydarzenia, zgodnie z ich wymogami, do potężnych czy wyposażonych w niezbędną aparaturę sal. I tak inauguracja Festiwalu, czyli *Miłość na Krymie* Sławomira Mrożka, w legendarnej reżyserii Jerzego Jarockiego (Teatr Narodowy, Warszawa – Tytuł Najlepszego Spektaklu), odbyła się na ogromnej scenie Teatru Wielkiego w Łodzi. Kolejne widowisko Krystiana Lupy, polska prapremiera sztuki Thomasa Bernharda *Na szczytach panuje cisza* (Teatr Dramatyczny, Warszawa), zostało zaprezentowane w hali Toya, przy ulicy Łąkowej. A wymagające niekonwencjonalnej przestrzeni *Zabijanie Gomułki*, przygotowane przez Jacka Głomba wg prozy Jerzego Pilcha (Teatr Lubuski, Zielona Góra), w Domu Kultury „Kolejarz”, przy ul. Andrzeja Struga 90 (obecnej siedzibie Teatru Szwalnia). Obok tak wybitnych w historii polskiej sceny spektakli jak przedstawienie

⁴⁸ [Właściwie nazwisko naukowca miało postać – Termen, a rodowo – Theremin – przyp. red.]

Jerzego Jarockiego (ze świetną scenografią stałego współpracownika Jarockiego – Jerzego Juka Kowarskiego i z plejadą gwiazd warszawskich, m.in.: Janusz Gajos, Jerzy Radziwiłowicz, Anna Seniuk, Jan Frycz, Barbara Horawianka, Mariusz Bonaszewski, Małgorzata Kozuchowska) czy też widowisko Krystiana Lupy (Maja Komorowska za rewelacyjną rolę Anny Meister otrzymała Tytuł Najlepszej Aktorki), których odegranie w Łodzi było prawdziwym świętem dla teatromanów, 14. Festiwal pokazał także cztery inne nowe polskie przedstawienia. Centrum Artystyczne Fabryka Trzciny we współpracy z Teatrem Nowym z warszawskiej Pragi w czasie swojej pierwszej – i bardzo udanej! – wizyty na Festiwalu zaprezentowało sztukę *Elling* Axela Hellsteniusa (reż. Michał Siegoczyński, ze świetnymi rolami Jarosława Boberka, Tomasza Karolaka i Tomasza Kota), która z pewnością była w tej edycji sztuką „najprzyjemniejszą”, a publiczność przyznała spektaklowi Tytuł Najlepszego Spektaklu (*ex aequo* z *Miłością na Krymie*). Piotr Cieplak zaprezentował *Wątpliwość* Johna Patricka Shanleya (Teatr Polonia, w rolach głównych Aleksandra Konieczna i Cezary Kosiński).

Wyjątkowym wydarzeniem na 14. Festiwalu była wizyta jego Gościa Honorowego – Danuty Szaflarskiej. Obecności w Łodzi znakomitej artystki towarzyszył szereg wydarzeń. Warszawski Teatr Narodowy zaprezentował w programie głównym Festiwalu spektakl *Daily Soup* Amanity Muskarii (czyli siostr Gabrieli Muskały i Moniki Muskały, reż. Małgorzata Bogajewska), z Szaflarską w roli Babci. W Miejskiej Galerii Sztuki Willa utworzono wystawę autorstwa Przemysława Klonowskiego poświęconą Szaflarskiej. 9 marca odbył się „Dzień z Danutą Szaflarską”, w którego ramach zaprezentowano przegląd filmów z udziałem aktorki, spotkanie z nią w Muzeum Kinematografii poprowadziła prof. Maria Kornatowska, a w Alei Gwiazd na ul. Piotrkowskiej odsłonięta została gwiazda artystki.

Gospodarze pokazali w przeglądzie swoją premierę sprzed roku: *Imieniny* Marka Modzelewskiego w reżyserii Sławińskiego. Przedstawienie wyróżniła Kapituła Łoży Przyjaciół Teatru Powszechnego „[...] ze względu na podjęte przez Teatr Powszechny poszukiwania współczesnych tekstów, dających znakomite możliwości aktorom”⁴⁹. Przy okazji tej inicjatywy Kapituły trzeba podkreślić ważną cechę Festiwalu. Otóż wraz z upływem lat miał on służyć już nie tylko wydzwignięciu Powszechnego z kłopotów repertuarowych, finansowych i wizerunkowych, nie tylko umożliwić łódzkiej publiczności obcowanie z wybitnymi spektaklami i świetną sztuką aktorską, ale także miał wywołać realną zmianę w polskim życiu teatralnym. Powinna ona polegać na ożywieniu nurtu komediowego w repertuarze polskich teatrów i odnowieniu gatunku komedii, a także podjęciu

⁴⁹ Cyt. za: *Maja Komorowska i Ivan Trojan najlepsi w Łodzi*, strona internetowa radia RMF Classic, <https://www.rmfflclassic.pl/informacje/Slowo,11/Maja-Komorowska-i-Ivan-Trojan-najlepsi-w-Lodzi,11463.html> (dostęp: 16.09.2016).

dyskusji nad jej dzisiejszym stanem. Głównym działaniem zmierzającym w tym kierunku było powołanie przy Teatrze Powszechnym Polskiego Centrum Komedi, które ogłosiło konkurs na współczesną polską komedię – „Komedioписание” (wśród jego jurorów zasiada najwybitniejsza polska znawczyni zagadnienia komedii prof. Dobrochna Ratajczakowa). Poczynania Centrum stały się elementem rozwijającym w praktyce idee Festiwalu i współdecydującym o jego kształcie⁵⁰. Rozstrzygnięcie pierwszego konkursu odbyło się właśnie w czasie 14. Festiwalu, co miało podkreślać komplementarność działań obydwóch instytucji.

Na zakończenie Festiwalu, 17 marca – poza konkursem, to także utrwalająca się praktyka festiwalowa – odbył się mistrzowski pokaz Krystyny Jandy, która kreowała rolę „najgorszej śpiewaczki świata” – Florence Foster Jenkins w spektaklu *Boska!* Petera Quiltera (reż. Andrzej Domalik, Teatr Polonia).

Festiwal, coraz częściej identyfikowany z ważnym miejscem reprezentacji polskiej sceny, organizował także istotne dla jej statusu wydarzenia, jak na przykład spotkanie poświęcone 50-leciu twórczości artystycznej jednego z najwybitniejszych polskich inscenizatorów – Jerzego Jarockiego. Długą rozmowę z prof. Jarockim poprowadził Tomasz Kulikowski, autor książki *Reżyser. 50 lat twórczości Jerzego Jarockiego* („mała litera”, ul. Traugutta 9).

Plakat do tej edycji Festiwalu przygotował Piotr Młodożeniec – grafik, rysownik, ilustrator, projektant, autor filmów animowanych, przedstawiciel słynnej plastycznej rodziny Młodożeńców (syn Jana i brat Stanisława). Na wyrafinowanym typograficznie plakacie widnieje – charakterystyczna dla twórczości artysty – postać uproszczonego ludzika (tym razem to postać podwojona i odwrócona jak sylwetki karciane, a także zróżnicowana pod względem wyobrażonej mimiki), która została wprowadzona w zabawną grę odwrotnościami kompozycji, barwy i gestu.

Kapituła Łoży Przyjaciół Teatru Powszechnego podkreśliła wysoki poziom czternastej edycji festiwalu, potwierdzając odczucia publiczności. Łódzki przegląd stał się już nie tylko ważnym lokalnym wydarzeniem, dobrze rozpoznawalnym na teatralnej mapie Polski, ale zaczął powoli przejmować funkcję swego rodzaju wyznacznika poziomu rodzimej sceny – to tu spotykały się najlepsze spektakle mijającego sezonu. Sądzymy zatem, że dalsze referowanie festiwalowych przedstawień – najczęściej najwybitniejszych inscenizacji powstałych w ostatnich latach rozwoju polskiego teatru – byłoby i niewłaściwe, i niepotrzebne. Widowiska te są świetnie znane i wielokrotnie były opisywane przez krytyków i recenzentów teatralnych; nadal istnieją też w pamięci dzisiejszych widzów. A co z naszej perspektywy najważniejsze: ich wybór do repertuaru łódzkiego przeglądu nie był już – jak to się zdarzało we wcześniejszych latach – wynikiem eksperymentowania

⁵⁰ Zob. Ewa Pilawska, *Koncepcja programowa...*

ze strukturą wydarzenia, poszukiwania właściwej mu poetyki i drogi rozwoju. Po czterokrotnej reinterpretacji formuły Festiwalu, jego kształt ustabilizował się i osiągnął dojrzałość. Toteż w tej części naszej wypowiedzi chcielibyśmy skupić się na syntetycznym przeglądzie dorobku Festiwalu w latach 2009–2016⁵¹ i próbie podsumowania jego ewolucji.

Wedle przyjętej zasady, począwszy od 11. Festiwalu (2005 r.), każdy z łódzkich przeglądów był profilowany zgodnie z hasłem danej edycji. Wokół problematyki wyznaczonej tematami Festiwalu skupiały się towarzyszące im spotkania, w tym przede wszystkim – sukcesywnie rozbudowywane i z każdą edycją Festiwalu wypełniające się merytorycznie – dyskusje z udziałem specjalistów.

W mniejszym stopniu zorientowany na festiwalowe motta był sam repertuar przeglądu, który miał, jak podkreślaliśmy, przede wszystkim proponować doskonały zestaw nowych przedstawień, zaś ich ujęcie w wybranym aspekcie stało się właśnie zadaniem aranżowanej w Teatrze Powszechnym krytycznej debaty i interpretacji festiwalowych haseł w toku wydarzeń towarzyszących.

Przyglądając się tematом kolejnych Festiwalu – od jego piętnastej do dwudziestej drugiej edycji – można stwierdzić, iż większość z nich dotyczyła szeroko pojętej problematyki współczesnego teatru. I tak: w latach 2009 i 2010 podjęto temat „Estetyki współczesnego teatru”. Hasłem roku 2011 była „Rzeczywistość współczesnego teatru”. W roku 2012 nadal interesowano się kwestią estetyki współczesnego teatru, ale poszerzoną o zagadnienie jego polityczności i zaangażowania, a w tym kontekście także – przyszłości (panel: „Przyszłość teatru”). Kolejnym przedmiotem namysłu festiwalowych dyskutantów była problematyka „Autorytetów, Ikona, Idoli” oraz ich konfrontacja „z dekonstruującymi teatralną rzeczywistość młodymi twórcami” (2013). Jubileuszowy 20. Festiwal przyjął temat „Mistrzowie” (2014), których reprezentował przede wszystkim współczesny Mistrz teatru – Krystian Lupa. W czasie Festiwalu podjęto także gorący temat Majdanu i – wraz z artystami z kijowskiego Teatru DAKH – rozważano problematykę narodzin niezależności i zobowiązań, jakie ten fakt nakłada na społeczność („Wojownicy i świadkowie”). Dwa kolejne przeglądy podejmowały refleksję nad „Kondycją współczesnego artysty” (sesje: „Konrad Swinarski. Kondycja artysty, którego nie ma” i „Tadeusz Kantor. Zderzenia”), a także próbowały odpowiedzieć na pytanie: „Czy współczesny artysta jest w kryzysie?” (2015). Rok 2016 poświęcony został w znacznym stopniu twórczości Krzysztofa Warlikowskiego (prezentacja *Francuzów*, projekcja *Kruma* i *Alceste*, wystawa *Warlikowski. Prześtrzenie humanizmu*), co zaowocowało przeprowadzoną w międzynarodowym gronie dyskusją nad fenomenem sztuki artysty („Teatr, który szuka imienia”). Ale

⁵¹ [Artykuł obejmuje 22 edycje Festiwalu, tekst został ukończony jesienią 2016 roku – przyp. red.]

kontynuowano także wątki kondycji współczesnego artysty („Artysta i jego ograniczenia”), poszerzając je o – stanowiące ważny temat namysłu współczesnych humanistów – zagadnienie funkcji ciała i cielesności we współczesnej kulturze („Ciało artysty”). Jak widać, z każdym rokiem rozbudowywana była refleksja krytyczna towarzysząca prezentacji spektakli, co stało się znaczącą cechą ewolucji Festiwalu. Warto podkreślić, że panele i sesje cieszyły się nie mniejszym zainteresowaniem publiczności niż same przedstawienia, co świadczy o utrwaleniu się także takiej tradycji rozmowy z widzami. Było to w znacznym stopniu zasługą grona dyskutantów, biorących udział w spotkaniach.

W sumie, w czasie ośmiu edycji Festiwalu w latach 2009–2016, Teatr przygotował aż dziesięć paneli dyskusyjnych, sesji i spotkań naukowych. Wśród zapraszanych do debat gości były wybitne w swoich dziedzinach autorytety, m.in.: ks. Adam Boniecki; artyści: Krystian Lupa, Nikolaï Kolada, Christian Longchamp, Vladislav Troitskiy, Natalia Worozbyt, Krystyna Janda, Dorota Kolak, Maciej Englert, Olgierd Łukaszewicz, Jacek Głomb, Jacek Poniedziałek, Michał Kmiecik; naukowcy i profesorowie: Patrice Pavis, Hans-Thies Lehmann, Georges Banu, Anna Kuligowska-Korzeniewska, Jan Ciechowicz, Andrzej Turowski, Małgorzata Leyko, Małgorzata Sugiera, Mateusz Borowski, Ryszard W. Kluszczyński, Jan Hartman, Przemysław Czapliński, Tomasz Majewski, Dorota Sajewska, Karolina Prykowska-Michalak; krytycy sztuki i animatorzy teatru: Renate Klett, Anda Rottenberg, Jarosław Suchan, Jaromir Jedliński, Jacek Sieradzki, Krzysztof Mieszkowski, Jacek Wakar, Joanna Derkaczew, Paweł Sztarbowski, Łukasz Drewniak, Agnieszka Lubomira Piotrowska, Dominika Łarionow; menadżer Sławomir Pietras. Panele dyskusyjne prowadzone były także przez krytyków teatralnych oraz publicystów, m.in. przez Katarzynę Janowską, Piotra Gruszczyńskiego i Jacka Żakowskiego.

W wyznaczane refleksją krytyczną ramy koncepcyjno-ideowe kolejnych Festiwali można było włożyć rozmaite przedstawienia, reprezentujące różnorodne tematy, a także odmienne formy i gatunki współczesnego teatru. Zawsze jednak musiał to być teatr na wysokim poziomie artystycznym i – już prawie bez wyjątku – prezentujący widowiska zupełnie nowe, zazwyczaj pochodzące z mijającego sezonu teatralnego.

Specyfiką programową Festiwalu było zatem niezmiennie sprowadzanie do Łodzi grona wybitnych twórców z ich najnowszymi produkcjami. Przedstawienia te prezentowane bywały także w ramach pokazów mistrzowskich i zawsze cieszyły się ogromnym zainteresowaniem publiczności, z entuzjazmem przyjmującej możliwość obejrzenia prawdziwych teatralnych bestsellerów ostatnich sezonów. Tak było już w czasie 15. Festiwalu (2009), kiedy w jego ramach zaprezentowane zostały m.in.: *Kosmos* Jarockiego, *Anioły w Ameryce* Warlikowskiego, *Sprawa Dantona* Klaty i *Marat-Sade* Tomaszuka, oraz podczas 16. Festiwalu (2010), gdy

w Łodzi od lutego do kwietnia można było zobaczyć dziś już legendarne polskie spektakle: *Wymazywanie Lupy*, *(A)polonię* Warlikowskiego, *Trylogię* Klaty i *Fedrę* Kleczewskiej.

Wśród festiwalowych gości ostatnich lat z pewnością najważniejszą postacią był – i jest – Krystian Lupa, który pokazał w omawianym okresie: *Wymazywanie* (2010), *Poczekalnię.O* (2014) i *Wycinkę/Holzfällen* (2015). Pamiętając, że wcześniej sprowadzone zostały z inicjatywy Teatru Powszechnego inne słynne przedstawienia artysty: *Kalkwerk*, *Rodzeństwo*, *Niedokończony utwór na aktora* oraz *Na szczytach panuje cisza*, trzeba podkreślić, że dzięki Festiwalowi łodzianie mieli nadzwyczajną możliwość bardzo dobrego poznania sztuki jednego z najważniejszych twórców współczesnego teatru⁵².

Imponująca jest także grupa – reprezentujących różne pokolenia – reżyserów polskiego teatru, obecnych na Festiwalu w latach 2009–2016. Trzeba tu przynajmniej wymienić tak wybitnych artystów jak: Krystyna Meissner (*Białe małżeństwo*, 2011; *Hopla żyjemy!*, 2013; *Uwolnić karpia*, 2014); Mikołaj Grabowski (*Pan Tadeusz czyli Ostatni Zajazd na Litwie*, 2012); Maciej Wojtyszko (*Roszcada*, 2010 z Pawłem Aignerem; *Dowód na istnienie drugiego*, 2015); Janusz Zaorski (*Danuta W.*, 2013); Janusz Wiśniewski (*Szkoła żon*, 2015); Juliusz Machulski (opowieść o Niccolò Machiavellim – *Machia*, 2015); Adam Orzechowski (*Broniewski*, 2015 – Najlepszy Spektakl; Najlepszy Aktor – Robert Ninkiewicz; *Tango Łódź*, 2016 – Najlepszy Spektakl, przedstawienie napisane specjalnie dla łódzkiego Teatru Powszechnego i bardzo mocno osadzone w klimacie Łodzi przemysłowej); Anna Augustynowicz (*Migrena*, 2011); Rudolf Ziolo (*Plaża*, 2009); Piotr Cieplak (*Utwór sentymentalny na czterech aktorów*, 2009; *Król umiera, czyli ceremonie*, 2011; Anna Polony – Najlepsza Aktorka, za rolę Królowej Małgorzaty); Piotr Tomaszuk (*Marat-Sade*, 2009); Krzysztof Warlikowski (pierwsza wizyta artysty – z *Krumem* Hanocha Levina – zaplanowana została już na rok 2007, jednak ostatecznie spektakl, w postaci projekcji filmowej, widzowie Festiwalu zobaczyli dopiero w 2016 roku, a Warlikowski pojawił się po raz pierwszy w roku 2009 z *Aniołami w Ameryce* – Najlepszy Spektakl; następnie zaś w roku 2010 z *(A)polonią*, i z *Francuzami* w roku 2016; wówczas także jako projekcję filmową pokazano *Alceste*); Paweł Miśkiewicz (*Kupieckie kontrakty*, 2013 – reżyser zaproponował widzom aktywny udział w spektaklu, polegający na chodzeniu i deklamowaniu tekstów; przedstawienie odbyło się w Domu Towarzystwa Kredytowego przy Pomorskiej 21; *Mars: Odyseja*, 2014 – to widowisko umiejscowiono w opuszczonej

⁵² [W roku 2018 na Festiwalu Krystian Lupa zaprezentował także *Proces*, a w roku 2020 – *Capri* – wyspa uciekinierów, wcześniej, w roku 2010 w ramach I edycji festiwalu Nowa Klasyka Europy przedstawiono *Końcówkę* Samuela Becketta przygotowaną przez Lupę z Teatro de La Abadia w Madrycie – przyp. red.]

sali Teatru 7.15 w Hotelu Grand przy ulicy Traugutta); Jacek Głomb (*Marsz Polonia*, 2012; *Car Samozwaniec*, 2016); Paweł Szkotak (*Miarka za miarkę*, 2016); Norbert Rakowski (*Plotka*, 2009); Iwona Kempa (*Rozmowy poufne*, 2009); Maja Kleczewska (*Fedra*, 2010; *Babel*, 2011; *Podróż zimowa*, 2013 – Najlepszy Spektakl); Jan Klata (*Sprawa Dantona*, 2009 – Najlepszy Aktor, Wiesław Cichy; także nagroda Kapituły Łoży Teatru Powszechnego dla spektaklu; *Trylogia*, 2010; *Utwór o matce i ojczyźnie*, 2011 – Najlepszy Spektakl; *Wróg ludu*, 2016 – Najlepszy Aktor, Juliusz Chrzęstowski za rolę doktora Stockmanna); Grzegorz Wiśniewski (*Zmierzch Bogów*, 2011), Marcin Liber (*III Furie*, 2012 – Najlepsza Aktorka, Joanna Gonschorek za rolę Danuty Mutter/Stefanii Mutter); Monika Strzępka (*Niech żyje wojna!!!*, 2011; *Tęczowa Trybuna*, 2012; *Courtney Love*, 2013; *Bitwa warszawska 1920*, 2014 – Najlepszy Spektakl); Michał Siegoczyński (2084, 2010); Paweł Wolak i Katarzyna Dworak (*Droga śliska od traw. Jak to diabeł wsią się przeszedł*, 2015); Michał Zadara (*Wizyta starszej pani*, 2009; *Chopin bez fortepianu*, 2015; *Lilla Weneda*, 2016 – Najlepsza Aktorka, Barbara Wysocka za rolę tytułową); Adam Sajnuć (*Konstelacje*, 2014 – Najlepszy Aktor, Grzegorz Małecki); Wiktor Rubin (*Caryca Katarzyna*, 2014 – Najlepsza Aktorka, Marta Ścisłowicz); Michał Borczuch (*Apokalipsa*, 2016); i wreszcie najmłodszy w tym gronie: Weronika Szczawińska (*Artyści prowincjonalni*, 2013); Radosław Rychcik (*Dziady*, 2015); Waldemar Raźniak (*Wassa Żelaznowa*, 2010); Katarzyna Kalwat (*Bóg mordu*, 2011); Michał Kmieć (#*Dziady*, 2013).

Grupę reżyserów polskich wzbogacili w czasie ośmiu edycji Festiwalu także artyści zagraniczni, realizujący widowiska na polskich scenach. Wśród nich tak wybitni jak: René Pollesch (*Jackson Pollesch*, TR Warszawa, 2012); Ondrej Spišák, słowacki reżyser, który w warszawskim Teatrze na Woli przygotował inscenizację rewelacyjnego dramatu *Nasza klasa* Tadeusza Słobodzianka (2011, Najlepszy Spektakl); Claude Bardouil (projekt taneczny *Nancy. Wywiad* zrealizowany przez francuskiego choreografa we współpracy z Magdaleną Popławską – tytuł Najlepszej Aktorki – Nowy Teatr Warszawa, 2013 oraz *Wyczerpani*, Nowy Teatr, Warszawa, 2015); Kornél Mundruczó (*Nietoperz*, TR Warszawa, 2014).

O zasadności kwalifikacji „międzynarodowy” dopisanej do nazwy Festiwalu świadczyły jednak przede wszystkim przedstawienia przywożone z zagranicy. W latach 2009–2016 organizatorzy zaprosili dziewięć takich spektakli: *Spowiedź w Tanacu* (reż. Andrei Șerban, Teatr Odeon, Bukareszt i Akademia Wędrowna Andrei Șerbana, Rumunia, 2009); *U Pani Miłosierdzia* (reż. Silvana Omerzu, Teatr Mladinsko, Ljubljana, Słowenia, 2010); *Trzecia Generacja* (reż. Yael Ronen, koprodukcja Teatru Habima z Tel Avivu, Izrael i berlińskiego Schaubühne, Niemcy, 2010); *Opowieści lasku wiedeńskiego* (reż. Gábor Zsámbéki, Teatr im. Józefa Katony, Budapeszt, Węgry, 2011). Wyjątkowo pod tym względem zapisała się 18. edycja Festiwalu w 2012 roku, kiedy to pokazano dwa wybitne

przedstawienia słynnych europejskich twórców: *Patrzę Ci w oczy, społeczny kontekście zaślepienia!* w reżyserii René Pollescha, przywiezione przez berlińską Volksbühne, a także *Iluzje*, w inscenizacji Iwana Wyrpajewa (Teatr Praktika, Moskwa). W kolejnych latach Festiwal odwiedził z *Podróżami Guliwera* Narodowy Teatr z Sibiu w Rumunii (reż. Silviu Purcărete, 2013) oraz – wspomniany już – Teatr DAKH (Kijów, Ukraina) ze spektaklem – *Buda dla psa. Widok z góry. Widok z dołu*, przygotowanym jako światowa prapremiera specjalnie na MFSPiN (reż. Vladislav Troitskyi, 2014). Zamyka listę dziewięć zagraniczne przedstawienie: *Śmieszna ciemność* (reż. Dušan David Pařízek, Burgtheater, Wiedeń, 2015). Słuszności decyzji umiędzynarodowienia Festiwalu wydawały się dowodzić nagrody przyznawane przez publiczność: tytuł Najlepszej Aktorki otrzymały: Ramona Dumitrean i Andrea Tokai (za rolę Iriny w spektaklu *Spo-wiedź w Tanacu*), Catrin Striebeck, Stefanie Reinsperger, Dorothee Hartinger, Frida-Lovis Hamannza (za role w *Śmiesznej ciemności*); Najlepszym Aktorem wybrany został przez widzów Fabian Hinrichs (za rolę w *Patrzę Ci w oczy, społeczny kontekście zaślepienia!*) oraz Claude Bardouil (za rolę w *Nancy. Wywiad*). Natomiast Najlepszym Spektaklem zostały *Iluzje* Iwana Wyrpajewa.

Korzystając z obecności zagranicznych teatrów, wielokrotnie organizowano spotkania z ich twórcami, a także przygotowywano wydarzenia tematyczne poświęcone teatrom narodowym czy nowym polskim książkom dotyczącym rozwoju dramatu w wybranym kręgu kulturowym.

W ramach Festiwalu prezentowane były także znakomite przedstawienia przygotowane przez wybitnych polskich twórców na scenie Teatru Narodowego w Warszawie, na które łódzcy widzowie dojeżdżali specjalnie zorganizowanym transportem; były to: *Kosmos* wg Witolda Gombrowicza (w reż. Jerzego Jarockiego, 2009) czy *Kordian* Juliusza Słowackiego (w reż. Jana Englerta, 2016).

Osobną refleksję należałoby poświęcić aktorkom i aktorom, które/którzy swoim kunsztem scenicznym przesądzali o poziomie festiwalowych spektakli. Niestety, w tym miejscu musimy poprzestać na lakonicznym stwierdzeniu, że – tak samo jak w poprzednich latach – to właśnie sztuka aktorska była największym magnesem wypełniającym sale widowiskowe MFSPiN – po kres ich przestrzennych możliwości. Odwiedziła Festiwal (i to po wielokroć) czołówka polskich artystów, a także wielu świetnych twórców z zagranicy. To właśnie ich kreacje były niecierpliwie wyczekiwane, zapadały widzom w pamięć, były podziwiane i gorąco dyskutowane w kuluarach.

Trzeba podkreślić, że wraz z dojrzewaniem formuły i zasięgu Festiwalu rozszerzała się także oferta artystyczna kierowana do publiczności. Obejmowała ona coraz większą liczbę wydarzeń reprezentujących różne gatunki sztuki, co nadawało imprezie charakter interdyscyplinarny. I właśnie w latach 2009–2016 ta cecha MFSPiN wydaje się świadczyć o kolejnej ewolucji, a może raczej – intensyfikacji

jego cech. Towarzyszące przedstawieniom i dyskusjom wystawy, koncerty muzyki (już nie wyłącznie teatralnej), przeglądy filmów, ale także zupełnie nowe działania podejmowane w obrębie różnych sztuk performatywnych, coraz śmielej interpretowały i poszerzały krąg refleksji wyznaczanej przez spektakle i rozmowy. Organizatorzy proponowali „[...] mariaż sztuk, zachęcając tym samym, by tematy poruszane przez twórców w spektaklach, miały swoje rozwinięcie i kontynuacje w szerszej dyskusji, przenoszącej się również na inne aspekty sztuki”⁵³. Taka postawa przystawała do oczekiwań znacznej części publiczności, znamionując jednocześnie przemianę sposobu uczestniczenia w kulturze współczesnej. Zatem, obok kontynuowania tradycyjnych już na Festiwalu wystaw plastycznych (fotografia, plakat, malarstwo, grafika, rzeźba), których tylko w omawianym okresie było ponad 20, tworzono także np. instalacje site-specific i multimedialne. Dyplomanci z Pracowni Scenografii i Kostiumu Ewy Bloom-Kwiatkowskiej (i pod jej czujnym okiem) wykreowali instalację artystyczną *Barykada*. Powstał także mural Jana Waśnińskiego, odwołujący się do idei sztuk przyjemnych i nieprzyjemnych, odsłonięty na dwa dni przed oficjalnym otwarciem 21. FSPiN (13 marca 2015) na budynku przy skrzyżowaniu ulic Kilińskiego i Północnej. Nadzwyczajnym wydarzeniem była także – wspomniana już – inauguracja nowej kurtyny Teatru Powszechnego.

Wśród wystaw przeważały projekty kuratorskie, włączające w obszar Festiwalu idee nowej muzeologii. Autorskie wystawy poświęcone były wybitnym postaciom polskiej sztuki (np. wystawy: *Halina Mikołajska*, kuratorzy: Magdalena Kulesza, Agnieszka Paszkowska, Krzysztof Kelm, połączona z promocją książki Joanny Krakowskiej: *Mikołajska. Teatr i PRL, 2012*; *Mistrz-uczeń. Świerzy-Pągowski*, kurator: Piotr Dąbrowski, 2014), ale także wybranym zjawiskom (np.: *Metafizyka i rzeczywistość: zachód/wschód, lokalny/globalny, prymitywizm/nowoczesność, mistycyzm/materializm*, kurator: Maciej Mraczek, 2012). Autorski charakter miały również moduły projekcji filmowych (np. prezentacje filmów Ottona Premingera i Emanuela Finkiela w Kinie Polonia, kurator: Tomasz Majewski, 2012).

Podejmowanie nowych inicjatyw nie oznaczało jednak, że rezygnowano z tradycyjnych działań artystycznych, w tym poświęcania poszczególnych Festiwali wybitnym postaciom polskiej sztuki. I tak w roku 2009 szeroko zaprezentowano twórczość Edwarda Kłosińskiego (wystawy, przegląd filmów, panel dyskusyjny prowadzony przez prof. Marię Kornatowską w Muzeum Kinematografii, odsłonięcie gwiazdy artysty w łódzkiej Alei Gwiazd). Niezmiennie zamawiano także na kolejne edycje MFSPiN plakaty festiwalowe u wybitnych artystów (m.in. Stanisława Fijałkowskiego, Michała Batorego, Sławomira Iwańskiego).

⁵³ Ewa Pilawska, tekst programowy, wprowadzający w XVIII MFSPiN, 2012, cyt. za: strona internetowa Teatru Powszechnego, <https://powszechny.pl/pl/idea-2/> (dostęp: 10.08.2016).

Wzmacnianie partnerskiej współpracy MFSPiN z innymi łódzkimi instytucjami przynosiło też efekty w postaci aranżowania wydarzeń w różnych miejscach Łodzi, a tym samym czynienia z całego miasta otwartej przestrzeni sztuki (np.: wystawa *Tu urodził się film* – zorganizowana w Galeria Opus wspólnie z Instytutem Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie; wystawy organizowane w Ośrodku Propagandy Sztuki; w Miejskiej Galerii Sztuki Willa; w Galerii Chimera czy w Hotelu Andel's). Rosnący status łódzkiego festiwalu powodował też, że również stołeczne instytucje chętnie podejmowały z nim współpracę (np. wystawy: *Mistrz-uczeń. Lupa-Warlikowski. Kilka obrazów z teatru Krystiana Lupy i Krzysztofa Warlikowskiego*, 2014; *Konrad Swinarski. Kondycja artysty, którego nie ma*, 2015 – zrealizowane wspólnie z Instytutem Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie).

Wreszcie nowe wydarzenia muzyczne towarzyszące Festiwalowi także wyróżniały się różnorodnością. Prezentowano w ich trakcie twórczość najwybitniejszych współczesnych polskich kompozytorów związanych z teatrem: na Małej Scenie Powszechnego można było np. podziwiać Michała Sławeckiego (kontra-tenor) i akompaniującą mu na fortepianie Joannę Wicherek podczas koncertu muzyki Pawła Mykiety. A jednocześnie oferowano publiczności koncerty różnorodnych stylistycznie wykonawców (m.in.: Motion Trio, Stanisława Celińska, Royal String Quartet i Bartek Wąsik).

Festiwal jako wydarzenie przez długie tygodnie zawłaszczające czas, wyobrażnię, a przede wszystkim – emocje Łożdzian, doczekał się także znamion własnego „folkloru”: 15 marca 2014 roku, po spektaklu *Nietoperz*, na scenie Teatru Powszechnego pojawił się Andrzej Piondzelski, a wraz z nim 35 artystek i artystów z najważniejszych łódzkich teatrów. Stworzony w ten sposób „chór grecki”, pod kierunkiem swojego koryfeusza (i autora tekstu piosenki), zaprezentował prapremierowe wykonanie dzieła pt. *Kochaj tę mgłę*, które zostało stworzone specjalnie na potrzeby Festiwalu – dla silniejszej integracji jego społeczności.

Podsumowując powyższą próbę zebrania wszystkich (dotychczasowych) edycji festiwalu, można dostrzec, że słowa twórczyni Festiwalu Ewy Pilawskiej – o potrzebie stałej dbałości o wysoki poziom każdej z jego odsłon, nie są okolicznościową konstatacją. Dwadzieścia dwa lata trwania przeglądu to ponad 150 przedstawień przywiezionych z całej teatralnej Polski (i nie tylko z niej!) oraz imponująca lista wielkich nazwisk: zarówno reżyserek/reżyserów, aktorek/aktorów, jak i autorek/autorów, scenografek/scenografów i graficzek/grafików, które/którzy współpracowali i współpracują z łódzką sceną. To także pełne sale widzów obydwu scen Powszechnego i wszystkich zaprzyjaźnionych z Teatrem ośrodków kulturalnych. To również dziesiątki osób zaangażowanych w pracę przy organizacji festiwalu. Teatr corocznie ogłasza nabór wolontariuszy i kieruje swoje zaproszenie przede wszystkim do uczniów i studentów. To dobra okazja,

aby młodzi ludzie mogli zaznajomić się z funkcjonowaniem przeglądu „od kulis”, doświadczyć jego wyjątkowości i móc współtworzyć to wydarzenie.

Cieszy fakt, że Festiwal – pomimo wieku, który jako jego rówieśnicy uważamy za dojrzały – wciąż się rozwija, i wciąż poszukiwane są nowe możliwości przyciągnięcia do niego widzów, których z roku na rok przybywa. Czterokrotna zmiana festiwalowej konwencji i bardzo różnorodne wydarzenia towarzyszące przeglądowi zdają się sugerować, że w kolejnych latach możemy liczyć na jeszcze więcej atrakcyjnych artystycznie propozycji. Co więcej, rozwijająca się dynamicznie Łódź stwarza nowe, niemożliwe wcześniej do zrealizowania (lub przynajmniej mało możliwe) okoliczności i szanse udoskonalania Festiwalu. Mamy tu na myśli np. tworzenie nowych ośrodków kulturalnych (powstających w świetnie odnawianych poindustrialnych przestrzeniach), z którymi MFSPiN nawiązuje współpracę (jak choćby EC1), czy doskonalenie infrastruktury transportu (Łódzka Kolej Aglomeracyjna, Dworzec Łódź Fabryczna), dzięki którym możliwe byłoby „festiwalowe wędrowanie” z – i do – innych miast, a tym samym celebrowanie święta sztuki teatru w potężniejszej wspólnocie artystów i widzów.

Międzynarodowy Festiwal Sztuk Przyjemnych i Nieprzyjemnych stanowi także, jak sądzimy, dowód na wiarygodność przekonania, że naprawdę warto podejmować artystyczne ryzyko, które może zaowocować zjawiskiem trwałym i wartościowym. W tym wypadku – z próby ratowania podupadającego teatru – wyrosło jedno z największych i najważniejszych wydarzeń kulturalnych na mapie Polski.

Rówieśnicy Festiwalu – Paulina Chołys i Wojciech R. Pionko – najserdeczniej dziękują Pani Justynie Tomczak za nieocenioną pomoc w zdobyciu materiałów do pracy.

Bibliografia

[Informacje potrzebne do powstania tego artykułu zostały zaczerpnięte z biuletynów, programów festiwalowych, strony internetowej Teatru Powszechnego w Łodzi, a także z publikacji teatrologicznych oraz z czasopism teatralnych i lokalnych, których niewielki wybór prezentujemy w bibliografii, adresy tekstów drukowanych w prasie codziennej znajdują się w przypisach]

- Gruszczyński Piotr, *Czcij ojca swego*, „Tygodnik Powszechny” 2001, nr 25.
Komorowski Jarosław, *Dolino moja, Wachau*, „Teatr” 1999, nr 2.
Pilawska Ewa, *Koncepcja programowa Teatru Powszechnego w Łodzi* [broszura], Łódź, maj 2015.
Sieradzki Jacek, *Teatr ściętej głowy*, „Polityka” 2000, nr 18.
Sztarbowski Paweł, *Teatralny Tarantino*, „Newsweek Polska” 2006, nr 46.
Węgrzyniak Rafał, *„Magnetyzm serca” czyli „Śluby panięskie”*, „Odra” 1999, nr 10.
Zieliński Konrad, *I w nieprzyjemnych przyjemność*, dział Dobre Miasto Łódź, „Tygiel Kultury” 2006, nr 10–12.

Netografia

(dostęp: 10.08.2016)

<http://teatrnowy.pl/>
<http://www.atlassztuki.pl/>
<http://www.e-teatr.pl>
<http://www.voovoo.pl>
<https://culture.pl/>
<https://powszechny.pl/>
<https://www.powszechny.com/>

Wiktor Moraczewski

<https://doi.org/10.18778/8220-636-4.08>

mŁODZI

Festiwal Szkół Teatralnych to jedno z tych nielicznych tłących się nadal światełek potrzeb kulturalnych. [...] Tu spotkają się nadzieje młodych aktorów z całej Polski. [...] Tu nierzadko zapadają decyzje o ich przyszłości¹.

Bronisław Wrocławski

Minęły 34 lata od wybuchu w Łodzi *Supernowej* – pozytywnej idei składającej się z cząstek o ekstremalnie wysokiej energii, mającej źródła nawet poza granicami tego miasta: w Krakowie, w Warszawie, we Wrocławiu. Energia ta, mimo upływu lat, nadal promieniuje i wpływa korzystnie nie tylko na lokalnych mieszkańców, ale i na całą Polskę. Choć zastosowanie słownictwa astronomicznego wydawać się może nieco ekscentryczne i dość abstrakcyjne dla wytłumaczenia takiego zjawiska jakim jest festiwal, to jednak nie wyobrażam sobie, aby pojęcia zaczerpnięte z innej dziedziny nauki w lepszy sposób oddały charakter tego nadzwyczajnego wydarzenia. Mowa tutaj oczywiście o roku 1983 i powstaniu w Łodzi – z inicjatywy Jana Machulskiego, wybitnego aktora, pedagoga i wieloletniego Dziekana Wydziału Aktorskiego Łódzkiej Szkoły Filmowej – Festiwalu Szkół Teatralnych². W świadomości studentów aktorstwa – stanowiących rzeczywiste źródło tej nieopisanej energii – wydarzenie to jest momentem przełomowym w ich karierze artystycznej: stwarza im wyjątkową możliwość zaprezentowania

¹ Emilia Zimnica-Kuzioła, *Festiwale teatralne w Łodzi – sezon 2011/2012*, [w:] *Kultura jako czynniki rozwoju miasta na przykładzie Łodzi*, red. Violetta Krawczyk-Wasilewska, Monika Kucner, Emilia Zimnica-Kuzioła, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2012, s. 128.

² Festiwal finansowany jest przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz przez Urząd Miasta Łodzi, a jego współorganizatorem jest Teatr Nowy im. Kazimierza Dejmka w Łodzi.

swoich umiejętności, spojrzenia w krytyczny sposób na zawód, który zaczynają uprawiać, a także doświadczenia pierwszej tak intensywnej integracji ze środowiskiem. Aktorka Dominika Lichy³, jedna z uczestniczek łódzkiego festiwalu, zapytana przeze mnie o to, co sądzi o FST odpowiedziała:

FST jest fantastycznym wydarzeniem, bez którego nie wyobrażam sobie czasu spędzonego na studiach w Łodzi. Od pierwszego roku nauki jako studentka aktorstwa bardzo przeżywałam nadchodzący festiwal, głównie jako okazję do zobaczenia konkursowych spektakli i kolegów, którzy brali w nim udział. Była też to możliwość spotkania się już poza konkursami z osobami z innych szkół, okazja do rozmów, wspólnej zabawy... Gdy byłam na pierwszym roku, wizja siebie, jako uczestnika spektakli dyplomowych, była tak odległa, że w ogóle o tym nie myślałam, ale kiedy już sama grałam w spektaklu *Marat/Sade*, święto, jakim był dla mnie FST, jakoś spowszechniało⁴.

Co roku FST organizowany jest przez Państwową Wyższą Szkołę Filmową, Telewizyjną i Teatralną im. Leona Schillera w Łodzi, która zaprasza na spotkanie studentów i pedagogów Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie⁵, Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie – Filii we Wrocławiu. Program festiwalu oferuje widzom możliwość zobaczenia – i co niemniej ważne – otwartego oceniania abiturientów Wydziałów Aktorskich różnych polskich uczelni, prezentujących się w swoich spektaklach dyplomowych. Można by zapytać: jak to możliwe, że to publiczność ma prawo oceniać młodych

³ Dominika Lichy – aktorka teatralna i filmowa, absolwentka Wydziału Aktorskiego Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi. Uczestniczka XXXII Festiwalu Szkół Teatralnych. Grała w spektaklu dyplomowym *Marat/Sade* Petera Weissa, w reż. Rudolfa Ziolo, gdzie wcielała się w postać Karoliny Corday – pacjentki szpitala psychiatrycznego, gnębionej depresją i lunatykowaniem. Aktorka związana była w swojej karierze zawodowej z Teatrem im. Wilama Horzycy w Toruniu, Bałtyckim Teatrem Dramatycznym im. Juliusza Słowackiego, Teatrem im. Aleksandra Fredry w Gnieźnie. Występowała m.in. w filmie fabularnym *Czułość* (reż. Waclaw Miklaszewski), w etiudach studenckich – *Sztuka uwodzenia* (reż. Suk Hwa Hong), *Drzewo* (reż. Tymur Iashchenko), *Pokochasz mnie* (reż. Oliver Kruger i Arjun Talwar) oraz w serialu *Na dobre i na złe*. W swojej pracy artystycznej znajduje również czas na bycie pedagogiem. Prowadzi zajęcia teatralne dla dzieci i młodzieży oraz dla uczniów Warszawskiej Szkoły Filmowej.

⁴ Rozmowa autora z Dominiką Lichy przeprowadzona 16 września 2016 roku.

⁵ [1 października 2017 roku uczelnia krakowska, wraz ze swoją Filią we Wrocławiu, zmieniła nazwę – nadaną jej w roku 1955. Obecnie uczelnia działa pod nazwą: Akademia Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie. Ludwik Solski patronuje Wydziałowi Aktorskiemu AST – przyp. red.]

aktorów i to w tak przełomowym momencie ich kariery? Przecież dzięki temu może znacząco wpływać na ich dalsze losy? W wypadku tego festiwalu, który ma charakter konkursowy, jest to jednak jak najbardziej możliwe. Studenci szkół artystycznych zazwyczaj pierwszy raz występują tu na w pełni profesjonalnej scenie, biorą udział w prestiżowym wydarzeniu artystycznym, grają przed wymagającą, kompetentną i krytyczną publicznością, która wskazuje swoich faworytów, oddając głosy w plebiscycie na Najbardziej Elektryzującą Aktorkę oraz na Najbardziej Elektryzującego Aktora⁶. Niezależnie od wyników głosowania publiczności młodzi artyści – a także ich przedstawienia dyplomowe – są oceniani również przez festiwalowe jury, grono arbitrów, do którego zapraszani są wybitni dramaturdzy, reżyserzy i krytycy teatralni oraz przedstawiciele środowiska filmowego. Zdaniem samych studentów taki system opiniowania ich pracy daje im:

[...] szansę odczucia, jak reagujemy w sytuacjach, w których nie jesteśmy oceniani tylko przez swoich kolegów i profesorów, ale przez publiczność festiwalową. Jak zachowujemy się w stresujących, często decydujących o dalszym życiu zawodowym spotkaniach, rozmowach. Jak zmienia się nasze zachowanie i podejście do zawodu na przestrzeni czterech lat – od absolutnej wolności, radości z tego, że się jest w szkole, do planowania koniecznych pierwszych kroków na rynku. Festiwal jest przedsmakiem tego, co nas czeka. Chociaż może jeszcze wiele osób traktuje go z dużym pokładem nadziei, że ktoś gdzieś zostanie zobaczony, że ktoś coś mu zaproponuje, ale ta nadzieja szybko mija i zaczyna się poszkolne szukanie swojego miejsca w zawodzie. Festiwal jest chyba ostatnim wydarzeniem zapewniającym parasol ochronny nad głową studenta, jaką jest instytucja szkoły teatralnej⁷.

Dyplomowe występy oglądają również ci, od których zależeć może zawodowe życie przyszłych aktorów, m.in. reżyserzy teatralni i filmowi, dyrektorzy teatrów.

[...] O tym jakie znaczenie mają festiwalowe nagrody dla przyszłej drogi zawodowej świadczyć mogą nazwiska laureatów festiwalu, kiedyś – studentów szkół teatralnych, dziś – cenionych i odnoszących sukcesy aktorów. Nagrody FST mają w swoim dorobku m.in. Kinga Preis, Zbigniew Zamachowski, Robert Więckiewicz, Jacek Braciak, Adam Woronowicz czy Michał Żebrowski⁸.

⁶ Obydwie nagrody publiczności fundowane są przez Polską Grupę Energetyczną S.A.

⁷ Rozmowa autora z Dominiką Lichy, przeprowadzona 16 września 2016 roku.

⁸ Strona internetowa Teatru Studyjnego w Łodzi, Festiwal Szkół Teatralnych w Łodzi <http://www.teatrstudyjny.lodz.pl/festiwal-szkol-teatralnych/> (dostęp: 6.06.2016).

A więc łódzki Festiwal to także licząca się giełda aktorskich talentów. Zastanówmy się zatem, czy taki przegląd o wyraźnie konkursowym charakterze rzeczywiście możemy rozpatrywać w kategoriach spotkania/święta, o którym tak chętnie mówią uczestnicy wydarzenia? Może wyraźnie tu dające o sobie znać ambicje i rywalizacja w jakiś sposób zmniejszają odczuwaną radość i niszczą pasję płynącą z edukacyjno-integracyjnego charakteru tego przedsięwzięcia?

Uważnie przyglądając się festiwalowym kreacjom i spostrzegając poziom prezentowanych tu spektakli dyplomowych, nietrudno zauważyć wielkie aspiracje uczelni, które pragną, poprzez zapraszanie do współpracy ciągle nowych i jak najlepszych twórców teatralnych, zaprezentować swoją najwyższą jakość kształcenia i zdobyć jak najwięcej nagród: Nagrodę Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Nagrodę za Wybitną Osobowość Sceniczną – Nagroda Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Nagrodę Jana Machulskiego (jak ją nazwali studenci: Nagrodę Machula) „Bądź orłem, nie zniżaj lotów”⁹, Nagrodę Związku Artystów Scen Polskich – Stowarzyszenia Polskich Artystów Teatru, Filmu, Radia i Telewizji, Nagrodę Opus Film, Nagrodę serwisu „Aktorzy Polscy” Stowarzyszenia Filmowców Polskich, Nagrodę Grupy Toya, Nagrodę Łódzkich Dziennikarzy, Nagrodę recenzentów gazety festiwalowej TUPOT¹⁰... Nagród tych, jak widać, jest bardzo dużo, a ich pozyskanie pomaga wzmocnić pozycję uczelni w rankingu najlepszych szkół artystycznych, a tym samym przyciągnąć rzesze młodych, zdolnych osób – przyszłych studentów aktorstwa. Niestety, ambicje szkół przekładają się na ambicje studentów, którzy zaczynają myśleć o swojej twórczości w niebezpiecznych kategoriach – im więcej zdobędzie nagród, tym

⁹ Ta legendarna nagroda, niezmiennie od czasu jej ufundowania przez Jana Machulskiego na IX FST w roku 1991, wynosi 100 USD, a spektakularna zmiana jej rzeczywistej wartości nabywczej wydaje się najwyrazistszym dowodem potrzeby trwania Festiwalu – niezależnie od wszelkich przełomów i kaprysów historii. Po śmierci Jana Machulskiego nagroda przyznawana jest przez kolejne składy Jury Festiwalu.

¹⁰ [Od roku 2015 nagroda ta zmieniła swój charakter i obecnie stanowi ją Złota Żyleta – przyznawana, jak pisali jej inicjatorzy, dla „[...] najbardziej drapieżnej i najbardziej wyrazistej roli Festiwalu Szkół Teatralnych. W poprzednich latach nasi recenzenci zwykle wykazywali się świetną intuicją i wskazywali laureatów bardzo trafnie. Właściwie to powrót do – niesłusznie naszym zdaniem zarzuconej – tradycji; redakcja miała już kiedyś czelność przyznawać własne nagrody”. (zob.: artykuł redakcyjny: *Aktorzy grający w dyplomowych spektaklach*, „Gazeta Festiwalu Szkół Teatralnych TUPOT”, <https://tupotgazeta.wordpress.com/page/20/> (dostęp: 5.03.2018). Poprzednie pokolenia studentów recenzentów festiwalowych (TUPOT powołali studenci łódzkiej teatrologii już kilkanaście lat temu – jednym z jej współtwórców i zarazem autorem nazwy gazety był Piotr Błaszczuk, student kulturoznawstwa w latach 2000–2005) przyznawały tę nagrodę w innych formach – przyp. red.]

jestem lepszą aktorką/lepszym aktorem. Nagrody przyznawane najlepszym zespołom i najwybitniejszym adeptom sztuki aktorskiej są z reguły bardzo atrakcyjne – tak prestiżowo, jak i materialnie – i wcale mnie nie dziwi, że mocno zaostrezzają walkę między pragnącymi je zdobyć młodymi aktorami. Ale – ku mojemu rozczarowaniu – te batalie i potyczki zdają się świadczyć, że to chyba jednak nie pasja, szczęście i radość stanowią dziś impuls i emocjonalną dźwignię tego festiwalu, ale jego charakter konkursowy i płynące z realizacji takiej strategii profity.

By nie być posądzonym o malkontenctwo, posłużę się tylko jednym przykładem. Tę dotkliwą polaryzację festiwalu na kurczącą się przestrzeń święta i potężniejący obszar konkursu można dostrzec, zapoznając się z fragmentem werdyktu jury XXXIV FST, w którym oświadczono: „Jury ubolewa, że dyplomy AT w Warszawie nie dały możliwości docenienia umiejętności i zdolności studentów”¹¹. Zestawiając tę opinię z głosami pojawiającymi się w liście otwartym w sprawie werdyktu jury FST, zdarzenie to nabiera znaczącego wymiaru i każe się zastanowić nad formułą łódzkiego spotkania:

[...] Szkoda tylko, że w konkursie, który powinien być świętem teatru, świętem studentów pierwsze skrzypce zagrała czwórka jurorów. Czwórka jurorów, która nie zechciała wznieść się ponad swoje preferencje stylistyczne czy prywatne animozje i docenić ciężkiej pracy studentów, wyraziła swój irracjonalny sprzeciw a priori wobec instytucji AT czy jej władz powodując, że najbardziej ucierpieli na tym nasi dyplomanci. Nie mogąc w różnych, niekoniecznie swoich ulubionych konwencjach, docenić pracy nad rolą i niezaprzecznego talentu. To bardzo niesprawiedliwe, małe i niepotrzebne działanie. [...] Taki festiwal nie powinien dzielić, w takiej formule nie ma kompletnie żadnego sensu¹².

Bezdiskusyjnie – konkurencja wpisana jest w świat teatralny i w zawód aktora. Prawdziwy aktor bez żądy sławy, pragnienia nagród i stałego poczucia rywalizacji zapewne nie istnieje. Dyplom musiał stać się zatem testem zawodowym. Ale czy podobna formuła powinna być rzeczywiście tak silnie forsowana właśnie na tym łódzkim wyjątkowym festiwalu? Czy tak pomyślane wydarzenie, które w zamiśle miało być gloryfikacją procesu wytężonej kilkuletniej pracy studentów aktorstwa (*pracy aktora nad rolą, pracy aktora nad sobą...*), przestrzenią wymiany energii i doświadczeń między studentami polskich szkół teatralnych oraz ekspresją radości z – potwierdzonego dyplomem – osiągnięcia zawodowej

¹¹ Jolanta Kolano, *Jest! Werdykt 34. FST*, strona Festiwalu Szkół Teatralnych, <http://festiwal szkolteatralnych.pl/?p=3568> (dostęp: 10.06.2016).

¹² Mateusz Dębski, *Warszawa. Głos ws. werdyktu jury Festiwalu Szkół Teatralnych*, portal: e-teatr.pl, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/222845.html> (dostęp: 26.06.2016).

sprawności, godzi się zamieniać na jarmark talentów i ranking stylistyk inscenizacyjnych? Czyż w ten sposób festiwal ten nie podważa w pewnym stopniu wysiłków młodych aktorów, by sprostać swojej niełatwej profesji, tak artystycznie, jak i etycznie? I czy przypadkiem w ten sposób nie traktuje się nieco protekcjonalnie ich zaangażowania i ciężkiej pracy podczas trwania studiów? Ale być może taką postawę dyktuje mi właściwa studentom teatrologii angelologia, głos praktyka brzmi bowiem zupełnie odmiennie. Moje obserwacje zestawione z opinią Dominiki Lichy okazują się wręcz złudne i wątpliwe. Stanowisko aktorki sytuuje się w opozycji do zaproponowanej przeze mnie sugestii:

Nie czułam czegoś takiego jak rywalizacja, współzawodnictwo... Raczej po czterech latach bycia w szkole aktorskiej nikomu albo niewielu osobom przychodzi do głowy pomysł, żeby się ścigać po... właściwie nie wiem po co. Obecnie uczestnictwo w FST nie jest wyznacznikiem tego, czy ktoś dostanie pracę, czy nie. Raczej charakter, przebojowość, talent i polecenia są tu istotne. Oczywiście że istnienie nagród prowadzi do tego, że nagradzani są szczęśliwi, a nienagrodzeni rozgoryczeni, ale szybko się o tym zapomina, kiedy wędruje się z CV od gabinetu do gabinetu i jest się w bardzo podobnej sytuacji jak inni. [...] Myślę, że główne nagrody mają znaczenie i wpływ na dalsze losy aktorów, którzy je otrzymali, ale nie śledzę tego, więc nie wiem, jakie są statystyki. Kiedyś faktycznie nagrody miały większy prestiż. Teraz większość z nas i tak musi „korytarzować” na Chełmskiej¹³. Być może dostać się do dyrektorskich gabinetów w znaczących teatrach jest łatwiej z posiadaniem głównej nagrody. Trudno powiedzieć. Jestem jednak przekonana, że wyróżnienia nie są determinującym warunkiem w byciu czynnym aktorem¹⁴.

Nasze dwa różne przeświadczenia nie dają się uzgodnić, co może wynikać z odmiennego podejścia do zagadnienia i postrzegania go z zupełnie innej perspektywy. Brak zgody nie niweluje jednak, w moim przekonaniu, istotnego problemu, z którym FST musi sobie poradzić – jeśli nadal ma pełnić swoją artystyczno-pedagogiczną misję oraz odpowiadać na oczekiwania odbiorców.

FST to nie tylko trwające tydzień spotkanie, to również ukoronowanie długiego procesu, na który składają się cztery lata studiów i przygotowanie spektaklu dyplomowego, bez którego prezentacji festiwal ten by przecież nie istniał. Dyplomanci nie zapominają o tym, jak ważny i wzbogacający ich doświadczenie

¹³ Przy ulicy Chełmskiej w Warszawie znajdują się dwie najpopularniejsze agencje aktorskie – Gudejko i Merito, zajmujące się przeprowadzaniem castingów do produkcji filmowych i reklamowych.

¹⁴ Rozmowa autora z Dominiką Lichy przeprowadzona 16 września 2016 roku.

zawodowe etap pracy stanowi sam proces wielomiesięcznego przygotowywania się do występu na łódzkim festiwalu:

Dla mnie Festiwal był wyjątkowy ze względu na spektakl, w którym grałam, ponieważ uwielbiałam swoją rolę dyplomową i samo przedstawienie. Praca nad tym spektaklem była dla mnie największą nagrodą, jaka mogła mnie spotkać po czterech latach spędzonych na wydziale aktorskim. Spotkanie z reżyserem Rudolfem Ziolo, premiera w Teatrze im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu, późniejsze spektakle w Teatrze Studyjnym, stres związany z pierwszymi ocenami ludzi spoza szkoły... Tak, to była wielka lekcja pokory i nauka, z której do teraz czerpię wiedzę na własny temat. Patrząc wstecz, chociaż nie minęło dużo czasu, mając tę wiedzę, jaką mam teraz, na pewno inaczej podszłabym do tego wydarzenia. Przede wszystkim przeżyłabym je jako swoje święto, ukoronowanie tych czterech lat w fantastycznym gronie moich koleżanek i kolegów z roku oraz innych szkół, a nie sprawę poważną, na miarę życia i śmierci, coś, czego należy się bać. A jednak gdzieś ten lęk przed oceną, szukaniem pracy, końcem szkoły, początkiem zupełnie nowego etapu bez parasola ochronnego, był silniejszy. Teraz wiem, że zupełnie niepotrzebnie, ale cóż, widocznie takie doświadczenie było mi potrzebne, żeby sobie przypomnieć, po co wybrałam zawód aktora, dla kogo to robię, i co jest dla mnie ważne. [...] proces przygotowywania spektaklu był magiczny, chyba bardziej niż późniejsze występy. I pewnie wszystko się na to złożyło – wymarzony reżyser, rola, fantastyczni koledzy z roku... Z perspektywy czasu jestem naprawdę wdzięczna za to, co mnie spotkało na koniec szkoły. Dużo mogłabym napisać na temat tego, jak powstawał spektakl i moja rola w nim, był to temat mojej pracy magisterskiej zresztą. Ale chyba nie ma sensu rozwodzić się na ten temat, tylko iść dalej i zostawić to, co było, w spokoju i mieć w głowie jako piękne wspomnienie i jedno z wielu doświadczeń scenicznych¹⁵.

Podczas XXXIII FST na blogu prowadzonym przez recenzentów gazety festiwalowej TUPOT pojawił się dość znaczący artykuł autorstwa Marii Janus – *NA MARGINESIE: O nieobecnych*¹⁶. Dotyczył on wykluczenia z procesu przygotowawczego i samego występu na FST szkół artystycznych o specjalizacji lalkarskiej i aktorów teatru tańca¹⁷. Fakt ten wydaje się istotnie zadziwiający i skłania

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Zob.: Maria Janus, *NA MARGINESIE: O nieobecnych*, „Gazeta Festiwalu Szkół Teatralnych TUPOT”, <https://tupotgazeta.wordpress.com/page/9/> (dostęp: 6.06.2016).

¹⁷ [Artykuł Wiktora Moraczewskiego powstał w roku 2016, od 2018 roku wśród prezentowanych na FST spektakli dyplomowych mają znajdować się także widowiska przygotowane przez studentów: Wydziału Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku (wydział zamiejscowy AT Warszawa), Wydziału Teatru Tańca w Bytomiu (wydział zamiejscowy

do głębszej refleksji: dlaczego aktorzy wydziału lalkarskiego wrocławskiej PWST oraz warszawskiej AT i kierunku – aktor teatru tańca z wydziału PWST w Bytomiu są taki niemile widzianymi gośćmi w Łodzi? W roku 2014 dyplomanci z Wydziału Lalkarskiego Akademii Teatralnej w Białymstoku, zasmuceni tym faktem, postanowili wystawić list otwarty, w którym apelowali:

[...] Mamy poczucie, że nasza nieobecność na festiwalu jest jednym z powodów i zarazem symptomów marginalizowania aktorów-lalkarzy przez środowisko teatralne w Polsce. Wielokrotnie spotykamy się z pobłażliwością bądź pogardą ze strony aktorów, reżyserów, dyrektorów teatrów, przedstawicieli agencji aktorskich. Takie traktowanie jest w naszym przekonaniu bezpodstawne i krzywdzące [...]¹⁸.

Sama autorka tego tekstu stała się świadkiem rozmowy kularowej dotyczącej wykształcenia jednego z jurorów, potwierdzając słowa studentów:

A: On chyba w Białymstoku kończył...

B: Co? Że gdzie niby? Przecież tam nic nie ma (*śmiech*)¹⁹.

Efektów ciężkiej pracy studentów tych uczelni na FST nie zobaczymy, choć przecież, jak pozostali dyplomanci szkół artystycznych, są równie: „młodzi, ambitni, zdolni i ciężko pracowali przez całe studia. Prawie nie bywali w domu, bo siedzieli w szkole – doskonalili rzemiosło, ćwiczyli, próbowali, szukali”²⁰. Zamykanie drzwi przez ten festiwal na inne formy sztuki teatralnej jest mało profesjonalne i niezrozumiałe. Łódzka publiczność traci bardzo dużo, nie mając możliwości oglądania tej „mniejszości” teatralnej. Byłaby to dla niej na pewno niepowtarzalna okazja wzięcia udziału w – podobnych jak spektakle dramatyczne – emocjonalnych i poruszających widowiskach. Może najwyższy czas to zmienić.

Analizując wewnętrzną strukturę festiwalu można zaobserwować, jak silnie oddziałuje on także na to, co znajduje się na zewnątrz niego, czyli – na Miasto. FST od ponad 30 lat odbywa się w Łodzi, ale warto zapytać: po co właściwie jest on

AST w Krakowie), Wydziału Lalkarskiego Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie Filii we Wrocławiu. Interwencja Autora znalazła więc swoje zadośćuczynienie w rzeczywistości. Ale jest już także następna zmiana, która po raz kolejny przekształca charakter Festiwalu: tuż przed rozpoczęciem 36. Festiwalu Szkół Teatralnych, w maju 2018 roku, Senat Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie zdecydował o likwidacji Wydziału Teatru Tańca w Bytomiu – przyp. red.]

¹⁸ Maria Janus, *NA MARGINESIE...*

¹⁹ *Ibidem.*

²⁰ *Ibidem.*

Łodzianom potrzebny? I w jaki sposób wpływa (jeśli w ogóle jakkolwiek wpływa) na ich życie? O ile sam FST wśród swoich uczestników prowokuje mieszane uczucia i niejednokrotnie już zdarzało mu się wywoływać także negatywne emocje, o tyle szersze zjawisko społeczno-kulturowe, jakie niewątpliwie buduje ten festiwal, wydaje się mieszkańcom Łodzi bardzo potrzebne. Powód podstawowy jest oczywisty: dzięki szerokiej ofercie kulturalnej, jaką proponuje FST, łodzianie mogą doświadczyć dość wyrafinowanych, a nawet eksperymentalnych przejawów współczesnej sztuki teatru i poznawać ją w znacznie szerszym zakresie, niż jest to im w stanie zapewnić lokalna teatralna codzienność. Ale są także powody subtelniejszej natury: dla wielu łodzian, w szczególności dla tych o ambicjach artystycznych lub przynajmniej dla zapalonych – jak nazywał ich Tadeusz Kudliński – „teatralów”, FST może otworzyć obszar intensywnej wspólnej pracy, jakiej nieczęsto mają okazję doświadczyć. Festiwal staje się bowiem przestrzenią zbliżenia się do siebie np. środowiska młodych teatrologów ze środowiskami aktorów, reżyserów, dramaturgów, a owocem takiego spotkania staje się m.in. – wydawana przez Szkołę Filmową i Uniwersytet Łódzki – gazeta festiwalowa TUPOT. Takich spotkań – szczególnie w Łodzi, ale sądzę, że i w całej Polsce – ciągle bardzo brakuje. Dowodzi tego np. wypowiedź Jacka Orłowskiego²¹ na temat idei nowo powstałej w Łodzi Fundacji Instytutu Teatralnego im. Mieczysława Hertza: „Niepokoi mnie, że pamięć o różnych dokonaniach Łodzi szybko przemija, nie zostaje po nich ślad. [...] Chcemy to zmienić. Być też platformą, gdzie mogą spotkać się różne podmioty, np. uczelnie wyższe, realizując wspólne cele”²². FST próbuje pełnić podobne funkcje, może w mniej programowy sposób, niż to wskazuje nowo powstała fundacja, ale również stara się budować wspólnotę połączoną pragnieniem realizowania ważnych dla lokalnego środowiska teatralnego i teatrologicznego wartości i celów.

Podczas trwania XXXIV FST widzowie mieli okazję oglądać efekty pracy uczestników X już edycji warsztatów autorsko-reżysersko-aktorskich „Dramat w Procesie Rozwoju”. Warsztaty te od kilkunastu lat są współorganizowane przez Agencję Dramatu i Teatru ADiT oraz Teatr Studyjny i Szkołę Filmową w Łodzi, a ich główną ideą od początku istnienia tego przedsięwzięcia jest:

²¹ Jacek Orłowski – polski reżyser i pedagog. Prezes Zarządu Fundacji teatr/studio/Łódź oraz Fundacji Instytut Teatralny im. Mieczysława Hertza. Dziekan Wydziału Reżyserii Dramatu PWST w Krakowie w latach 2008–2012. Absolwent filozofii Uniwersytetu Wrocławskiego (1990) i Wydziału Reżyserii Dramatu w PWST w Krakowie (1994). Od 2003 roku prowadzi również zajęcia na Wydziale Aktorskim w Łódzkiej Szkole Filmowej.

²² Łukasz Kaczyński, *Łódzki Instytut Teatralny im. Hertza chce ożywić kino „Polonia”*, „Dziennik Łódzki”, wydanie elektroniczne, <http://www.dzienniklodzki.pl/kultura/a/lodzki-instytut-teatralny-im-hertza-chce-ozywic-kino-polonia,9944546/> (dostęp: 5.06.2016).

[...] koncentracja na samym procesie twórczej i partnerskiej pracy nad tekstem. Ukonstytuowane w sposób organiczny grupy robocze (autor+reżyser+aktorzy) po kilku dniach prób prezentują publiczności rezultaty zamkniętej, studyjnej pracy w postaci próby czytanej jako etapu w procesie twórczym.

Celem warsztatów jest włączenie autora, na zasadach partnerskich, w proces realizacji spektaklu lub filmu (obecność autora na pierwszych próbach), rozwijanie w młodych twórcach teatralnych i filmowych postaw szacunku dla praw autorskich w podejściu do tekstu współczesnego, przyzwyczajanie do komunikacji z autorem na temat zmian w tekście, uczenie się wzajemnego zaufania, które w czasach wszechogarniającej konkurencji ma znaczenie priorytetowe²³.

Organizowanie Warsztatów jako zdarzenia towarzyszącego Festiwalowi jest wyrazem dbałości o jego edukacyjne walory. W ramach działań o takim kształceniowym charakterze XXXIV FST zaproponował swoim odbiorcom dyskusję nad tekstami dramatycznymi składającymi się na książkę: *Ikony, pseudoherosi i zwykli śmiertelnicy. Antologia najnowszego dramatu polskiego*, autorstwa: Szymona Bogacza, Jarosław Jakubowski, Jolanty Janiczak, Roberta Jarosza, Szczepana Orłowskiego, Artura Pałygi.

Przez dwa dni młodzi twórcy konfrontowali ze sobą swoje wizje sztuki, uczyli się współpracy i słuchania siebie nawzajem. Okazało się, że wszyscy jesteśmy sobie potrzebni! [...] Podczas spotkań odczuwało się atmosferę braterstwa artystycznego i można było odczuć niesamowitą energię uwalnianą przez młodych ludzi! [...] Uwieńczenie warsztatów stanowiła promocja książki. [...] Spotkanie zakończyło się burzliwą dyskusją teoretyków i praktyków teatru. Zadeklarowano chęć pracy nad nową formułą kolejnej edycji warsztatów²⁴.

Dzięki takim przedsięwzięciom wszystkie łódzkie festiwale, a w szczególności FST: „nieustannie przypominają o potrzebie kolektywnego przeżywania kultury, wspólnego spędzania czasu, po prostu – bycia razem²⁵.

²³ Elżbieta Manthey, *Warsztaty dramaturgiczne*, 29. Festiwal Szkół Teatralnych [materiały wydawnictwa], <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/warsztaty-dramaturgiczne.html> (dostęp: 5.06.2016).

²⁴ Katarzyna Mańko, Wiktor Moraczewski, *Niecodzienne spotkania*, „Gazeta Festiwalu Szkół Teatralnych TUPOT” 2016, nr 3, s. 8.

²⁵ Justyna Skalska, *Festiwalizacja – triumf kultury czy jej utowarowienie*, „Drugi Obieg. Studencki Nieregularnik” (4 kwietnia 2015), <http://drugiobieg.org.pl/index.php/festiwalizacja-triumf-kultury-czy-jej-utowarowienie/> (dostęp: 5.06.2016).

Wszechobecne dziś zjawisko „festiwalizacji”, oprócz swojego pozytywnego czy przynajmniej neutralnego wydźwięku, posiada również tę gorszą stronę. Ekonomizacja kultury, która wiąże się z jej utowarowieniem, a tym samym poddaniem także festiwalu procedurom rynkowym, brzmi pozornie dość groźnie. Ale może nie taki diabeł straszny, jak go malują? Dziś już żadna z istniejących w przestrzeni społecznej firm nie ukrywa, że atrakcyjny festiwal staje się także świetnym banerem dla promocji wybranej marki. Czy rzeczywiście ów stan oznacza samo zło i upadek sztuki? Wiele festiwali zyskuje dzięki takim mechanizmom stałych partnerów i sponsorów, którzy niebagatelną kwotą lub udostępnieniem swojej infrastruktury wspierają ich działania podczas trwania każdej edycji wydarzeń²⁶. Także FST wygląda w swoich statystykach na imprezę zakorzenioną silnie w pojęciu ekonomizacji kultury. Wśród patronów, partnerów i sponsorów łódzkiego festiwalu można odnaleźć bardzo różne instytucje. Przyjrzyjmy się choćby poniższemu zestawieniu:

Finansowany ze środków: Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Urzędu Miasta Łodzi.

Patronat honorowy: prof. Piotr Gliški, Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Zbigniew Rau, Wojewoda Łódzki, Witold Stępień, Marszałek Województwa Łódzkiego i Hanna Zdanowska, Prezydent Miasta Łodzi.

Partner strategiczny: Santander Universidades.

Partner: EC1, Akademicki Ośrodek Inicjatyw Artystycznych, ADIT, TOYA, Kino 3D Wytwórnia, OPUS FILM, ZASP, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, Akto-rzy Polscy, Łódzka Piwnica Artystyczna Przechowalnia, Hotel Stare Kino, Boutique Hostel, Campanile, Hotel Savoy, Klub 97, Serenissima.

Współpraca redakcyjna: RMF Classic.

Patroni medialni: TVP 2, TVP Kultura, Gazeta Wyborcza, Ams, TVP Łódź, Radio Łódź, TV TOYA, Kalejdoskop, Teatr, E-teatr, Teatralia, Dziennik Teatralny, teatralny.pl, Radio Żak²⁷.

Jak widać, Łódź chętnie pomaga młodym i nie boi się w nich inwestować. Miasto bardzo często staje się miejscem podejmowania przez nich próby generalnej startu w dorosłość. Choć „iskrzący energią” młodzi ludzie bywają czasami dość ostro traktowani przez różne gremia skupione wokół FST (a i redaktorzy gazety festiwalowej nie są tu bez winy...), to i tak zawsze wspominają go z sentymentem

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *I święto, i rywalizacja, i szansa! 34. FST!*, strona Wydziału Aktorskiego PWSFTViT im. Leona Schillera w Łodzi, <https://www.filmschool.lodz.pl/news/880,i-swieto-i-rywalizacja-i-szansa-34-fst.html> (dostęp: 5.06.2016).

i chętnie wracają do niego po latach w swoich wspomnieniach. Stereotyp „szarej Łodzi” zamalowuje się w ich pamięci niezliczoną paletą barw wymieszanych z wiośnianą majową²⁸ energią. Miasto potężnieje i pięknieje jako przestrzeń powstawania i spełniania się pierwszych artystycznych nadziei. A Festiwal zyskuje miano wydarzenia o wyjątkowym kulturotwórczym (i towarzyskim) potencjale.

Końcowa refleksja będzie zatem miała charakter dość oczywistej konstatacji: dyplomantom „wyfruwającym” z uczelni teatralnych nie jest początkowo łatwo żyć w swoim zawodzie. Już sam FST – to niezwykle połączenie święta i konkursu – jest ogromnym wyzwaniem dla ich wrażliwości i surowym sprawdzianem ich oczekiwań, a cóż dopiero czyhająca tuż za progiem Festiwalu aktorska rzeczywistość. Sami studenci nie ukrywają, że dopiero po studiach muszą odnaleźć swoje miejsce w świecie (może nawet i tutaj – w Łodzi) oraz oswoić się z realnymi warunkami i życia, i pracy, którym trzeba sprostać. Z niespodziewanymi przejawami wykluczenia, ze wstydem, a niekiedy i z porażką – bywa, że spotykają się już podczas łódzkiego festiwalu, ale nieustępliwie walczą o prawo do własnej ekspresji, do własnej artystycznej prawdy i ćwiczą się, by stawić czoło nawet największym zaskoczeniom czy poczuciu niesprawiedliwości. Ten kapitał emocjonalny procentuje w ich dalszej karierze artystycznej. Na koniec chciałbym raz jeszcze oddać głos Dominice Lichy:

Jeżeli ktoś nie pracuje już przed festiwalem albo nie dostanie zaraz po nim pracy, to najczęściej przeżywa szok po tylu bardzo pracowitych i wyczerpujących latach. Bo nagle kończy się festiwal, zajęcia, spektakle dyplomowe i wkracza się w dorosłość, gdzie nie ma już opieki szkoły, pedagogów, kolegów z roku. Trudno mi jest pisać ogólnie, bo pewnie każdy trochę inaczej przeżywa pierwsze miesiące i lata po szkole, ale jak rozmawiam ze znajomymi, większość jednak w ten sposób reaguje. Wielu z moich znajomych potrzebowało trochę czasu, żeby wziąć głęboki oddech i ruszyć dalej. Ja bardzo potrzebowałam tego czasu i całe szczęście go miałam, bo czuję się teraz dużo pewniej, kiedy poukładałam sobie w głowie to, co w trakcie studiów się poprzestawiało...²⁹

Panu Jackowi Orłowskiemu i Pani Dominice Lichy składam serdeczne podziękowania za pomoc okazaną mi podczas powstawania tego artykułu.

Wiktor Moraczewski

²⁸ Festiwal Szkół Teatralnych organizowany jest w pierwszej połowie maja.

²⁹ Rozmowa autora z Dominiką Lichy przeprowadzona 16 września 2016 roku.

ANEKS

Spis najwazniejszych przedstawień dyplomowych prezentowanych w latach 1983–2016 w czasie Ogólnopolskiego Przeglądu Spektakli Szkół Teatralnych/Festiwalu Szkół Teatralnych

- Opera za trzy grosze* Bertolta Brechta, reżyseria – Janusz Nyczak, PWST, Warszawa (1983);
- Kariera Alfa Omegi* Juliana Tuwima i Mariana Hemara, reżyseria – Tadeusz Łomnicki, PWST, Warszawa (1984);
- Złe zachowanie* na podstawie musicalu Toma Fotsa Wallera, reżyseria – Andrzej Strzelecki, PWST, Warszawa (1985);
- Przy stole* Antoniego Czechowa, reżyseria – Maja Komorowska, PWST, Warszawa (1986);
- Bal w operze* Juliana Tuwima, reżyseria – Marta Stebnicka, PWST, Kraków (1987);
- Osiem dni tygodnia*, reżyseria – Krzysztof Zalewski, PWST, Warszawa (1988);
- Sen z powiek według Snu nocy letniej* Williama Szekspira i *Wesele u drobnomieszczan* Bertolta Brechta, reżyseria – Piotr Cieślak, PWST, Warszawa (1989);
- Bracia* (wersja I i II) według Fiodora Dostojewskiego, reżyseria – Krystian Lupa, PWST, Kraków (1989);
- [W 1990 roku spektakle nie były oceniane przez Jury. Przegląd nie był konkursem]
- Co się komu w duszy gra...* według *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego, reżyseria – Anna Polony, PWST, Kraków (1991);
- Awantura w Chioggi* Carla Goldoniego, reżyseria – Wiesław Komasa, PWST, Warszawa (1992);
- Maciej Korbowa i Bellatrix* cz. I i II Stanisława Ignacego Witkiewicza, reżyseria – Krystian Lupa, PWST, Kraków (1993);
- O beri-beri* według *Matki* Stanisława Ignacego Witkiewicza, reżyseria – Wiesław Komasa, PWST, Warszawa (1994);
- Odprawa posłów greckich* Jana Kochanowskiego, *Opowiadki o panu Cogito* Zbigniewa Herberta, reżyseria – Zbigniew Zapasiewicz, PWST, Warszawa (1995);
- Królik, królik* według Coline Serreau, reżyseria – Eugeniusz Korin, PWST, Wrocław (1996);
- Balladyna* Juliusza Słowackiego, reżyseria – Rafał Sabara, PWSFTviT, Łódź (1997);
- Samobójca* Mikołaja Erdmana, reżyseria – Jerzy Trela, PWST, Kraków (1998);
- Niezidentyfikowane szczątki ludzkie i prawdziwa natura miłości* Brada Fräsera, reżyseria – Jan Maciejowski, PWSFTviT, Łódź (1999);
- Dziady, zbliżenia* według Adama Mickiewicza, adaptacja i reżyseria – Maciej Prus, AT, Warszawa (2000);
- Rajski ogródek* Tadeusza Różewicza, reżyseria – Paweł Miśkiewicz, PWST, Kraków (2001);

- A wódki nie starczy* według *Idioty* Muzy Pawłowej, *Gorących uczuć* Ilii Ilfa i Eugeniusza Pietrowa oraz *Zbrodni i kary* Michała Zoszczenki, scenariusz i reżyseria – Tomasz Grochoczyński i Cezary Morawski, AT, Warszawa (2002);
- Żegnaj Judaszu* Ireneusza Iredeyńskiego, reżyseria – Bożena Suchocka, AT, Warszawa (2003);
- Tajemna ekstaza* Davida Hare, reżyseria – Mariusz Grzegorzek, PWSFTviT, Łódź (2004);
- Ślub* Witolda Gombrowicza, reżyseria – Waldemar Śmigasiwicz, AT, Warszawa (2005);
- Bezimiennie dzieło* Stanisława Ignacego Witkiewicza, reżyseria – Jan Englert, AT, Warszawa (2006);
- Testament psa, czyli Historia o Miłosiernej Ariano Suassuny*, reżyseria – Remigiusz Brzyk, PWST, Wrocław (2012);
- Mężczyzna, który pomylił swoją żonę z kapeluszem* Petera Brooka i Marie Hélène Estienne na podstawie książki Olivera Sacksa, reżyseria – Krzysztof Globisz, PWST, Kraków (2013);
- ECCE HOMO!!!* na podstawie *Kuracji według Schopenhauera* Irvina Davida Yaloma, reżyseria – Krzysztof Majchrzak, AT, Warszawa (2014);
- Kamień* na podstawie *Kamienia* Mariusa von Mayenburga, reżyseria – Grzegorz Wiśniewski, PWSFTviT, Łódź (2015);
- Maria Stuart* Fryderyka Schillera, reżyseria – Grzegorz Wiśniewski, PWSFTviT, Łódź (2016).

Spis spektakli prezentowanych na FST można znaleźć na stronie Festiwalu: <http://festiwalszkolteatralnych.pl/category/historia/> (dostęp: 26.06.2016).

Bibliografia

- Dębski Mateusz, *Warszawa. Głos ws. werdyktu jury Festiwalu Szkół Teatralnych*, portal: e-teatr.pl, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/222845/> (dostęp: 26.06.2016).
- Festiwal Szkół Teatralnych w Łodzi, strona internetowa Teatru Studyjnego w Łodzi, <http://www.teatrstudyjny.lodz.pl/festiwal-szkol-teatralnych/> (dostęp: 6.06.2016).
- I święto, i rywalizacja, i szansa! 34. FST!*, strona Wydziału Aktorskiego PWSFTViT im. Leona Schillera w Łodzi, <https://www.filmschool.lodz.pl/news/880,i-swieto-i-rywalizacja-i-szansa-34-fst.html> (dostęp: 5.06.2016).
- Janus Maria, *NA MARGINESIE: O nieobecnych*, „Gazeta Festiwalu Szkół Teatralnych TUPOT”, <https://tupotgazeta.wordpress.com/page/9/> (dostęp: 6.06.2016).
- Kaczyński Łukasz, *Łódzki Instytut Teatralny im. Hertza chce ożywić kino „Polonia”*, „Dziennik Łódzki” (3 maja 2016), <http://www.dzienniklodzki.pl/kultura/a/lodzki-instytut-teatralny-im-hertza-chce-ozywic-kino-polonia,9944546/> (dostęp: 5.06.2016).
- Kolano Jolanta, *Jest! Werdykt 34. FST*, <http://festiwalszkolteatralnych.pl/?p=3568> (dostęp: 10.06.2016).
- Lichy Dominika, rozmowa autora z aktorką przeprowadzona 16 września 2016 roku.

- Manthey Elzbieta, *Warsztaty dramaturgiczne*, 29. *Festiwal Szkół Teatralnych* [Materiały Wydawnictwa], <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/warsztaty-dramaturgiczne.html> (dostęp: 5.06.2016).
- Mańko Katarzyna, Moraczewski Wiktor, *Niecodzienne spotkania*, „Gazeta Festiwalu Szkół Teatralnych TUPOT” 2016, nr 3.
- Skalska Justyna, *Festiwalizacja – triumf kultury czy jej utowarowienie?*, „Drugi Obieg. Studencki Nieregularnik” (4 kwietnia 2015), <http://drugiobieg.org.pl/index.php/festiwalizacja-triumf-kultury-czy-jej-utowarowienie/> (dostęp: 5.06.2016).
- Zimnica-Kuzioła Emilia, *Festiwale teatralne w Łodzi – sezon 2011/2012*, [w:] *Kultura jako czynniki rozwoju miasta na przykładzie Łodzi*, red. Violetta Krawczyk-Wasilewska, Monika Kucner, Emilia Zimnica-Kuzioła, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2012.

Ewa Otomańska

<https://doi.org/10.18778/8220-636-4.09>

NOWA PERSPEKTYWA

Wstęp

Tekst dokumentuje cztery pierwsze edycje Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego Retroperspektywy oraz edycję specjalną tego festiwalu, która odbyła się pod nazwą: Perspektywy. Wydarzenie, którego organizatorem jest Teatr Chorea i Fabryka Sztuki w Łodzi, ma na celu skonfrontowanie artystów z różnych części świata i poszukiwanie nowych wartości we współczesnym teatrze. Głównym założeniem festiwalu jest spotkanie z drugim, „innym” człowiekiem, podjęcie twórczego dialogu na temat zaproponowanej przez organizatorów problematyki i wymiana doświadczeń między artystami.

Poprzez dialog, jaki w czasie festiwalu prowadzą ze sobą artyści i widzowie, rodzi się wspólnota i zacierają granice między nadawcą a odbiorcą sztuki. Od 2011 roku uczestniczę w działaniach Teatru Chorea – jako widz, wolontariuszka oraz młoda artystka. Nie chcę jednak w tej wypowiedzi wyłącznie „pisać pochwalnych peanów” na temat podejmowanych przez organizatora działań, lecz pragnę przyrzeć się szerzej samemu zjawisku tego festiwalu. W moim tekście chciałabym, opierając się na własnych doświadczeniach, a także na wywiadach z organizatorami, zdać relację z kilku kulturowych perspektyw, jakie w moim przekonaniu otwierają Retroperspektywy/Perspektywy.

Pierwszy zorganizowany przez Choreę Międzynarodowy Festiwal Teatralny Retroperspektywy odbył się w roku 2010. Wydarzenie powstało jako: „[...] nowe miejsce konfrontacji artystycznych teatru niezależnego” oraz „Platforma spotkań i dyskusji o przemianach zachodzących w teatrze XXI wieku”¹. Program pierwszego festiwalu stanowił rodzaj podsumowania pięcioletniej pracy Teatru

¹ Tomasz Rodowicz, tekst programowy: *Festiwal Teatralny Retroperspektywy 2010*, <http://retroperspektywy.com/pl/o-festiwalu/popzednie-edycje/retroperspektywy2010/> (dostęp: 10.10.2016).

Chorea nad zagadnieniami związanymi z kulturą antyku. W swoich spektaklach zespół badał relacje zachodzące między tradycją a współczesnością na przykładach nowej translacji i interpretacji dramatów antycznych Sofoklesa, Eurypidesa i Arystofanesa, a także scenicznej analizy dzieł Zbigniewa Herberta, Stanisława Wyspiańskiego i tekstów Jerzego Grotowskiego. W przedstawieniach, stanowiących rekapitulację różnorodnych działań twórczych grupy, zawarła ona także własny koncept interdyscyplinarnej formy widowiska, które w swoisty sposób łączyło słowo, ruch muzykę oraz własną wykładnię związków łączących tradycję kultury antycznej ze współczesnością.

Angażujący artystów z całej Polski festiwal odbywał się w dniach 13–21 sierpnia 2010 roku w Łodzi. Głównym miejscem rozgrywania się wydarzeń artystycznych były postindustrialne przestrzenie XIX-wiecznych fabryk na Księzym Młynie – zarazem siedziba Teatru Chorea w Fabryce Sztuki przy ul. Tymienieckiego 3. Pozostałe miejsca działań to sale Tv TOYA, Klub Wytwórnia, Akademicki Ośrodek Inicjatyw Artystycznych, Teatr Szwalnia.

Program Festiwalu obejmował dwa tryptyki teatralne: I. Antyczny: Sofokles – Eurypides – Arystofanes i II. Współczesny: Wyspiański – Herbert – Grotowski. W pierwszy tryptyk zostały wpisane takie spektakle jak: *Antygona*, reż. Dorota Porowska; *Śpiewy Eurypidesa*, reż. Tomasz Rodowicz; *Po Ptakach*, reż. Jim Ennis, Jessica Cohen, Tomasz Rodowicz. Drugi tryptyk obejmował: *Odpozywanie*, reż. Paweł Passini; *Gry w Pana Cogito*, reż. Tomasz Rodowicz; *Grotowski – próba odwrotu*, reż. Tomasz Rodowicz. Prócz spektakli *stricte* teatralnych zaprezentowane zostały działania usytuowane na pograniczu muzyki i teatru. Były to: *Tehilim/Psalmy*, reż. Paweł Passini, oraz premiera festiwalowa *Antyk/Trans/Formacja* w opracowaniu muzycznym Tomasza Krzyżanowskiego i Macieja Maciaszka, a choreograficznym Igi Załącznej i Janusza Adama Biedrzyckiego. W ramach Festiwalu zaprezentowano spektakle osób, które współtworzyły Teatr Chorea, lub też widowiska teatrów, które współpracowały ze Stowarzyszeniem Chorea. Były to m.in. neTTTheatre z Lublina ze spektaklami *Turandot*, *Tehilim/Psalmy*, reż. Paweł Passini, Studium Teatralne z Warszawy z *Król Kier znowu na wylocie*, reż. Piotr Borowski, Teatr Kana ze Szczecina z przedstawieniem *Lailonia*, reż. Mateusz Przyłęcki.

By sprecyzować zamysł artystyczny Festiwalu, warto przywołać słowa jego animatorów i recenzentów. Jak pisał Tomasz Rodowicz, dyrektor artystyczny Festiwalu:

Tworząc Festiwal powołujemy nowe, cykliczne wydarzenie kulturalne, którego kolejne edycje, rozbudowywane o udział wybitnych międzynarodowych grup teatralnych, co 2 lata przełamywać będą anachroniczne podziały na teatr słowa, ruchu

i muzyki, przywracając ich niepodzielną trójjednię – choreę – życiodajny fundament teatru.

W odniesieniu do naszego festiwalu chorea to nie nazwa własna – lecz idea otwierająca nowe przestrzenie dla teatru i wyznaczająca kolejne zadania dla aktora: opowiadacza historii-tancerza-śpiewaka, i stawiająca nowe wyzwania reżyserowi, który – podobnie jak w antyku – powinien być dramaturgiem, choreografem i kompozytorem jednocześnie.

Zadaniem naszym jest, aby wydarzenie RETRO/PER/SPEKTYWY: CHOREA Festiwal Teatralny stanowiło stały punkt odniesienia na teatralnej mapie Polski i było ważnym ogniwem w staraniach Łodzi o uzyskanie tytułu Europejskiej Stolicy Kultury w 2016 roku.

Tomasz Rodowicz
Dyrektor Artystyczny
Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego
Retroperspektywy 2010²

A Grzegorz Woźniak relacjonował:

Oprócz wydarzeń artystycznych podczas festiwalu odbywały się także warsztaty, związane z głosem jak np. warsztaty pieśni bułgarskich, pieśni neandertalskie, oraz warsztaty ruchowe z tańca współczesnego. Odbyło się wiele akcji performance jak: „rekiny i testery, czyli lekko surrealistyczna opowieść o niebezpieczeństwach” bycia artystą, czy performance Pawła Korbusa. Ciekawym wydarzeniem był panel dyskusyjny z udziałem wybitnych krytyków teatralnych i teatrologów, m.in. Dariusza Kosińskiego, Łukasza Drewniaka, Niny Kiraly, Małgorzaty Leyko, Mariusza Bartosiaka, którzy rozmawiali na temat (retro)perspektyw współczesnego teatru niezależnego. Sam Festiwal został rozpoczęty wystawą autorstwa Pawła Korbusa „Chorea. Poligon ciała i okoliczności”. Festiwal trwał 9 dni, to dużo jak na pierwszą edycję, program był nasycony i różnorodny.

Sam festiwal, organizowany po raz pierwszy, był bardzo ciekawym i wielowymiarowym przedsięwzięciem, obok przedstawień i innych performances odbywały się także warsztaty, obejmujące pracę nad ciałem-ruchem i głosem. Miałem możliwość brania udziału w warsztatach pieśni bułgarskich, prowadzonych przez Eline Tonewę.

² Tomasz Rodowicz, <http://www.chorea.com.pl/pl/festiwal/nowa-strona/> (dostęp: 10.10.2016) [zob. też: wypowiedź Tomasza Rodowicza na temat Festiwalu w: *To, co w nas ciemne, ulega prześwieceniu. Pierwsze piętnaście lat Teatru Chorea*, red. Maja Wójcik, Stowarzyszenie Teatralne Chorea, Łódź 2019, s. 209 – przyp. red.]

Było to bardzo niezwykle doświadczenie pracy z głosem i muzyką tradycyjną, z całkowicie innej przestrzeni kulturowej³.

Retroperspektywy 2010 to także czas podejmowania przez aktorów Teatru Chorea pierwszych indywidualnych działań artystycznych. Najważniejsze z nich i znaczące dla rozwoju tak artystów, jak i całego zespołu to: *Upadek Psycho Somatic Gay-m*, monodram Janusza Adama Biedrzyckiego w reż. Magdaleny Paszkiewicz, który zapoczątkował stałą współpracę twórców w następnych latach; *Niedorodzona* w reż. Anny Ciszowskiej – z udziałem Julii Jakubowskiej; *Koncert Antyk/Trans/Formacja*, widowisko muzyczno-taneczne autorstwa Tomasza Krzyżanowskiego, w aranżacji muzycznej Macieja Maciaszka oraz choreografii Igi Załącznej i Janusza Adama Biedrzyckiego. Warto przytoczyć wspomnienie tego artysty, który towarzyszył narodzinom Festiwalu i współtworzył jego kolejne edycje:

Sięgam pamięcią i widzę spotkanie ludzi, którzy przez wiele lat współtworzyli Choreę, niektórzy ją zakładali, ale poszli swoją ścieżką, drogą teatralną. Pamiętam tę pierwszą edycję Retroperspektyw jako intensywny czas pracy; był to nasz pierwszy festiwal, pierwsze takie dziecko, które dopiero się rodziło. Brałem wtedy udział w wielu spektaklach prezentowanych podczas festiwalu: *Śpiewy Eurypidesa*, *Gry w Pana Cogito*, *Antygona*, *Koncert Antyk/Trans/Formacja*, i na końcu mój pierwszy indywidualny projekt – *Upadek Psycho – Somatic-Gay-m*. Patrząc w przeszłość – to było czyste szaleństwo, bo prócz wydarzeń artystycznych była jeszcze praca organizacyjna. Jednak ludzie, czas, miejsce to na zawsze zostanie w moim sercu jako rodzaj wspaniałego święta, misterium. Większość wydarzeń odbywała się w naszych fabrykach jeszcze przed ich generalnym remontem, więc wiele akcji czy spektakli odbyło się w bardzo dziwnych przestrzeniach, które były dalekie od miejsc zwanych teatrem, ale to tylko podniosło ich rangę. Spotkania i prezentacje swoich spektakli ludziom tak bliskim – to było niesamowite. Bardzo się cieszę, że Festiwal RETROPERSPEKTYWY doczekał się już 5. edycji, jest to kolejny ważny punkt na mapie kultury w Polsce, a przede wszystkim w Łodzi. Miejsce spotkań ludzi widzących podobnie, a jednak inaczej⁴.

Aby jeszcze lepiej zrozumieć, czym dokładnie był (i jest) festiwal Retroperspektywy, i co kierowało jego twórcami, którzy pragnęli zainicjować w Łodzi zupełnie nowe teatralne święto, zdecydowałam się porozmawiać z dyrektorem

³ Grzegorz Woźniak, *Retro/per/spektywy* [dział: Czasopisma, Festiwale, Nagrody, Lamus, Życie Literackie], „Lampa” 2020, nr 10.

⁴ Tekst Janusza Adama Biedrzyckiego udostępniony za zgodą Autora wypowiedzi.

Teatru Chorea Tomaszem Rodowiczem i uczynić tę rozmowę ważnym elementem mojej wypowiedzi.

Wywiad z Tomaszem Rodowiczem⁵

Ewa Otomańska: Zacznijmy od początku. Gdy Chorea po raz pierwszy zdecydowała się stworzyć festiwal, była świeżo po zakończeniu swojej wędrówki. Po znalezieniu własnego miejsca w Łodzi, bardzo szybko zaczęła eksplorować miasto. Co było dla Chorei impulsem do stworzenia festiwalu w mieście, do którego tak niedawno przybyliście? Dlaczego właśnie Łódź? Czy nie wiązało się to z dużym ryzykiem?

Tomasz Rodowicz: Oczywiście, że ryzyko było duże, ale chcieliśmy dać o sobie znać w mieście, zaznaczyć jakoś naszą obecność. Oprócz tego już od pewnego czasu pragnęliśmy stworzyć miejsce spotkań, w którym każdy będzie mógł swobodnie uczestniczyć. Po przeszukaniu wielu miejsc i jeźdźeniu po całej Polsce Łódź okazała się najciekawszym miejscem do pracy dla naszego teatru oraz dla tego, co myślimy o teatrze Stąd decyzja, nie tylko moja, ale kilku osób z zespołu Chorei, żeby właśnie tu przenieść się na stałe. To był ważny życiowy wybór i uważam, że ze wszystkich możliwości, ze wszystkich miejsc, w których mogliśmy zakotwiczyć, to było najlepsze; to była dobra decyzja, a może nawet najlepsza ze wszystkich.

Chcieliśmy zrobić festiwal dlatego, żeby mieć szansę i możliwość spotkania z tym wszystkim, co się działo wokół nas. Spotkania wszystkich teatrów czy grup muzycznych, teatralnych, tanecznych, które – jak sądziliśmy – robią coś ciekawego, a które nie mają możliwości właśnie się spotkać. Chcieliśmy stworzyć możliwości wymiany doświadczeń i zainspirowania się nawzajem, dlatego na naszym festiwalu nie koncentrujemy się na znanych już w Polsce artystach. Skupiamy się raczej na tych grupach, które nie jeżdżą po festiwalach, nie są rozpoznawalne dzięki wielkim nazwiskom artystów, ale są to takie zespoły, które robią rzeczy ciekawe, nowe i w jakiś sposób się wyróżniają. Organizując festiwal, działamy cały czas w imię szukania jakiegoś nowego – żywego – języka teatru, który powinien być jakoś wyraźnie określony w tej zmieniającej się rzeczywistości. Wydaje mi się, że szukać należy cały czas na nowo, po to, by móc dotrzeć do widza jak najmocniej. By ludzie, którzy przychodzą obejrzeć spektakl, mogli czegoś prawdziwego doświadczyć. By to, co wydarza się w teatrze, a co zostaje później w widzu, różniło się od filmu, telewizji, kabaretu i tego wszystkiego, co w klasycznym teatrze się dzieje. Na festiwalu chcemy prezentować grupy, które mają odwagę pokazać to, czego ludzie nie chcą oglądać, ale też takie, które odważnie podążają za

⁵ Wywiad przeprowadzony przez Ewę Otomańską z Tomaszem Rodowiczem w 2016 roku, udostępniony za zgodą Autora wypowiedzi.

eksperymentem w sztuce, są nastawione na poszukiwanie, stwarzanie pewnego kontekstu dla swojej działalności.

EO: Od pierwszej edycji festiwal stawał nie tylko na spektakle polskie, ale też na międzynarodowe? Dlaczego Chorei tak zależy na zagranicznych gościach?

TR: Tak. To dlatego, że uważamy, iż w teatrze na świecie dzieją się równie ciekawe rzeczy, jak w teatrze polskim. Co więcej, taka międzynarodowość festiwalu zawsze daje jeszcze szerszą perspektywę kulturową, szerszy kontekst prezentowanych zjawisk.

EO: Skąd nazwa Retroperspektywy? W jaki sposób oddziałuje ona na program festiwalu?

TR: Retroperspektywa oznacza, z założenia, poruszanie się w obszarach między tradycją a nowoczesnością oraz tym, co w przyszłości. Nazwę, jak i główne założenia festiwalu, można rozłożyć na „retro” – czyli szukanie: w przeszłości i w tradycji, oraz na „perspektywę” – taką przestrzeń, jaką stwarza teatrowi jego nowe odczytanie. Jedną z dziedzin działań Chorei jest eksploracja tego, co antyk może nam powiedzieć dzisiaj (i jutro), nie poprzez rekonstrukcję tego, co przeszłe, ale przez tworzenie własnego języka – na bazie inspiracji i pytań zadawanych z tamtej strony.

EO: No tak, bo każda edycja opiera się na kolejnych składnikach Chorei⁶. A co, gdy skończy się liczba i ekspresja muz? Czy wówczas od początku zaczniemy przyglądać się kolejnym zagadnieniom antycznej trójjedni w nowym świetle? Czy będziemy szukać nowych wyzwań?

TR: Tego jeszcze nie wiem, tak daleko nie sięgam. Na razie mamy zaplanowane dwie kolejne edycje, a później zadamy sobie pytanie, co robić dalej. Nie będziemy na pewno nic „wymyślać”, nie będziemy tworzyć „nowych – antycznych jakości”. Raczej będziemy chcieli iść za tym, co jest żywą potrzebą teatru i komunikatu w teatrze, czy co wynika z potrzeb młodego pokolenia. Dlatego, że festiwal jest w dużym stopniu kierowany do młodych ludzi, którzy dopiero zaczynają robić teatr. Chcemy, żeby odnajdywali się w nim jak najlepiej, więc kolejne ewolucje, jakie nasz festiwal będzie przechodził, są w pełni zależne od relacji, w jakiej teatr i widz zostaną wobec siebie postawieni. Zatem tego, jakie będą kolejne hasła i ścieżki tematyczne festiwalu, dziś przewidzieć nie mogę.

⁶ CHOREA to – zgodnie z utrwalonym kulturowym przekonaniem – harmonijna integracja trzech podstawowych środków ekspresji artysty teatru, znanych z historii antycznego teatru greckiego. Określa ona sposób funkcjonowania: słowa, muzyki i ruchu – w działaniu pojedynczego aktora, a także grupy aktorów.

EO: W roku 2015 mieliśmy możliwość uczestniczenia w mniejszym Festiwalu Perspektywy⁷. Czy to było jednorazowe wydarzenie, czy też możemy liczyć na to, że już zawsze – w latach pomiędzy dużym festiwalem Retroperspektywy – będziemy mogli cieszyć się małymi Perspektywami?

TR: W tej chwili nie umiem odpowiedzieć na to pytanie. Organizacja tego wydarzenia wiąże się z ogromnym wysiłkiem całego naszego zespołu, a także biura – przez cały rok. Ale chcemy znaleźć formułę organizacji pewnych mniejszych przeglądów i spotkań. Planujemy rozłożyć małe Perspektywy na cykl kilku wydarzeń w roku, które pozwoliłyby zaprosić najciekawsze zespoły teatralne w Polsce. Te, które są właśnie tym nietypowym teatrem – rodzącym się z potrzeby wyrażania siebie przez teatr, a nieskupiającym się na zawodowstwie. Interesują nas teatry, które szukają za pośrednictwem sztuki sposobu wyrażania i manifestowania swojej inności, poruszają się w pozornie wykluczonym i dysfunkcyjnym świecie teatru, w którym często może być zawarte wielkie bogactwo doznań współczesnej estetyki i humanistyki.

EO: Chciałabym zapytać o kontekst osadzenia festiwalu w przestrzeni miasta. Podczas każdej edycji, od początku festiwalu, teatr wychodził do widza – w wielu swoich działaniach. Czy fakt oddania do użytku w roku 2014 Art_Inkubatora⁸, który stał się centrum festiwalu, wpłynął na to miejskie oddziaływanie?

TR: Nie chciałbym się wiązać tylko z taką relacją ani definiować wyłącznie przez pryzmat miejskich interwencji teatralnych, choć w ramach festiwalu często podejmowane są w obszarze miasta akcje promocyjne czy działania towarzyszące. W 2016 mieliśmy np. wydarzenie *Pieśni dla miasta*, które dotykało różnych miejsc w Łodzi, ale i takie praktyki artystyczne mają na celu zapraszanie widzów do naszego gniazda. Gniazda, które chcemy bardzo mocno ustanowić jako centrum działania i tygiel różnych myśli teatralnych. Na stałe nie można sobie określić jednego ustalonego kierunku działania. Łódź zawsze będzie dla nas miastem żywym i będziemy bezustannie wchodzić w jego przestrzeń, i wychodzić z niej. Zawsze wówczas, gdy będziemy mieli konkretną rzecz do zadziałania, konkretne pytanie do zadania, które trzeba skonfrontować z odbiorcami. Myślę, że przyszłość pokaże nam jeszcze takie możliwości.

EO: Co mnie najbardziej porusza w Retroperspektywach, to fenomen dokonującego się tu spotkania i forma, w jakiej publiczność może prowadzić otwarty

⁷ Festiwal Retroperspektywy odbywa się co dwa lata. Perspektywy były edycją specjalną tego festiwalu, która odbyła się w latach pomiędzy dwiema głównymi odsłonami.

⁸ Art_Inkubator to zrewitalizowany ze środków unijnych obiekt stanowiący część dawnej jurydyki przemysłowej Karola Scheiblera, który obejmuje trzy budynki pofabryczne. Jest to instytucja kulturalna stworzona w 2007 roku z inicjatywy Łódź Art Center i Stowarzyszenia Teatralnego Chorea.

dialog z artystami. Wymiana emocji i myśli, jaka się w ten sposób nawiązuje, jest niezwykła; bardzo rzadko można mieć okazję do zawiązania tak bliskich relacji między aktorem a widzem. Tak otwarta forma spotkania zapewnia komfort i zachęca widza do wyrażania swojego zdania. Co festiwal daje artystom, a co zabiera ze sobą? W jaki sposób wykorzystać można spotkanie na festiwalu?

TR: Każdy indywidualnie – na swój własny sposób. Wydaje mi się, że najważniejsze jest to, żeby festiwal wrócił do tej pierwotnej formy spotkania grup ludzi, którą stanowi wymiana. Tak, żeby zespół, który przyjeżdża na festiwal, miał szansę zobaczyć inne produkcje, i równocześnie, żeby mistrzowie w swoich dziedzinach (z poszczególnych grup) mogli poprowadzić warsztaty i podzielić się swoimi umiejętnościami ze wszystkimi chętnymi. Ważne jest dla mnie, by mieli możliwość zainspirować uczestników warsztatów, którzy na ogół będą pochodzić z młodych zespołów działających w teatrach w mieście. Myślę, że będę bronił takiej właśnie formuły festiwalu, choć jest ona dość trudna do udźwignięcia – zarówno organizacyjnie, jak i finansowo. Trzeba na przykład przez trzy dni utrzymać dużą grupę osób oraz zapewnić wszystkim noclegi. Mimo to wydaje mi się, że będę dążyć do tego, by ta formuła festiwalu była jak najbardziej otwarta, by był on miejscem spotkania, dialogu i inspiracji. Miejscem wspólnych radości, poczucia, że teatr jest przede wszystkim wspólnotą ludzi twórczych, którzy chcą przez bezpośrednie spotkanie człowieka z człowiekiem szukać inspiracji. W ramach naszego festiwalu zapraszamy widzów i artystów do wspólnych poszukiwań. Konfrontujemy naszych gości z pytaniami, jakie dziś stawia wobec nas teatr, a to właśnie on – przez sztukę – uczy umiejętności odpowiadania sobie na trudne pytania.

EO: W takiej formie festiwal staje się rodzajem laboratorium, w którym widzowie są poddawani eksperymentom teatralnym mającym na celu znalezienie wspólnego języka. Jednocześnie teatr staje się przestrzenią dialogu, wolną od schematycznego pojmowania widowiska teatralnego.

TR: Tak, chcemy by utworzyła się pewna sieć wymiany. Festiwal staje się wtedy areną komunikacji i budowania jakichś nowych działań. Staje się przestrzenią tworzenia nowych wydarzeń artystycznych i to może zaistnieć wtedy, gdy ludziom dane będą miejsce i czas. Festiwal daje rzadką okazję, by w jednym miejscu, od rana do wieczora, ludzie mogli przebywać ze sobą, uczestniczyć w warsztatach, chodzić na spektakle, wymieniać się poglądami i dyskutować.

EO: W tej sytuacji perspektywa poszerza się o kolejne kręgi i festiwal udowadnia, że język teatru jest tak uniwersalny, że właściwie zupełnie nieważne jest, z którego kraju się przyjeżdża i z jakiej kultury się pochodzi – i tak można się dogadać i stworzyć razem coś wspólnego, zawieszonoego ponad wszelkimi podziałami. Wielokrotnie podkreślasz, jak ważna jest dla ciebie, jako gospodarza festiwalu, wymiana, wzajemna inspiracja i oddziaływanie na siebie grup z całego świata. Czy dla ciebie wymarzoną wypadkową tych wszystkich spotkań byłoby

stworzenie „hybrydy” dwóch grup ludzi, którzy spotkali się na festiwalu i stworzyli coś własnego, dużo bardziej różnorodnego, niż można by pierwotnie zakładać, i przenikającego się? Coś, co zaistniałoby ponad wcześniejszymi podziałami?

TR: Nie wiem. Ja uważam, że nie warto zakładać jakiegoś wymarzonego spotkania – ideału – i nie warto kreować jego obrazu. Chciałbym za każdym razem przede wszystkim iść za tym, co się wydarza – ciekawego, żywego. Nie mam ambicji, by doprowadzić do idealnego spotkania, ani nadziei, że to może się udać. Raczej szukam tego, co wyjątkowe w tych bardzo wielu różnych wypowiedziach, które tu się spotykają, zakładając, że każdy stworzy własną, inną drogę ku spotkaniu i zainspiruje nią także mnie. Bo jakbym do końca wiedział, czego naprawdę chcę i dokąd mam dojść, to bym nie musiał już tego robić...

O tematyce poszczególnych edycji

Teatr jako instytucja niezwykle czuła na zmiany społeczne, powinien stale oddziaływać na otaczającą go rzeczywistość i pełnić funkcje swoistej „antytoksyny” w trudnym czasie. Zadanie współczesnego teatru nie powinno ograniczać się do roli stwarzania widzom fantastycznego i odrealnionego, izolującego od rzeczywistości „schronu”. Teatr powinien raczej uczulać widza na role, które powinien on – czy mógłby – pełnić w rzeczywistości, i proponować mu drogi, dzięki którym zintegruje się z otaczającym go światem. Teatr, który wychodzi widzowi naprzeciw i nie boi się zadawać mu pytań trudnych, to teatr przekraczający granicę. Organizując Festiwal, zespół Chorei zawsze stara się skonfrontować swoją publiczność z tym, co trudne, i z tym, co zdaje się wykraczać poza nasze tradycyjne myślenie o teatrze. Każda z kolejnych edycji wydarzenia jest hasłowo ukierunkowana na wybrany obszar takiej niekonwencjonalnej i twórczej przestrzeni spotkania, co znajduje wyraz w temacie przewodnim Festiwalu, będącym także „nicią ideową” całego repertuaru.

Teatr żywy, a nie mityczny

Tematem organizującym pierwszą Retroperspektywę było poszukiwanie związków między antykiem a współczesnością. Odpowiadając na to wyzwanie, swoje spektakle zaprezentowali organizatorzy oraz zaprzyjaźnione teatry z terenu Polski. Z edycji na edycję festiwal się rozrastał i stawał się coraz bardziej międzynarodowy. Poszerzanie perspektywy kulturowej, budowanie różnorodnych

relacji między zapraszonymi artystami stawało się procesem skłaniającym ich do formułowania odpowiedzi na pytania stawiane przez Choreę. Wraz z rozwojem teatru i jego coraz silniejszym zaangażowaniem w ogólnopolskie i międzynarodowe projekty, sieć kontaktów zagęszczała się, a wspólne działania zaczęły dotyczyć coraz trudniejszych mentalnie, etycznie i artystycznie zagadnień. To, jak ważna jest dla wszystkich artystów i organizatorów Festiwalu identyfikacja z jego przesłaniem, ujawnia już stopień ich osobistego zaangażowania w wydarzenie – nie tylko w jego przygotowanie, ale także w samo uczestnictwo w festiwalu. Jako gospodarze zespół Chorei co roku przygotowuje przynajmniej jedną festiwalową premierę; organizuje też własne warsztaty, ale przede wszystkim wszyscy członkowie grupy każdego dnia podczas trwania Festiwalu są na nim obecni. Artyści dzielą się z gośćmi swoim czasem, przestrzenią i pracą, a także prywatnymi historiami. Podczas pierwszych Retroperspektyw oficjalnym logotypem i maskotką festiwalu stała się postać psa Zenona⁹, którego właścicielem był dyrektor teatru Chorei, Tomasz Rodowicz. Fakt ten dowodzi nie tylko poczucia humoru organizatorów i zachowania dystansu wobec własnych działań, ale jest też widowym znakiem wagi, jaką twórcy teatru przypisują mu w życiu prywatnym, ujawnia, jak silnie teatr przenika wszystkie obszary ich aktywności i emocji. Artyści Chorei nie pracują „od – do”. Nie oddzielają grubą kreską życia prywatnego od budowania tego życia na scenie. Pozwalają, by te dwie sfery rzeczywistości się przenikały, tworząc prawdziwą wspólnotę. Wszyscy angażują się w sprawy organizacyjne i wolontariat, razem budują przestrzeń, do której pragną zaprosić widza. Tak jak deklarowali organizatorzy Festiwalu w czasie jego pierwszej edycji: Retroperspektywy stały się ważnym punktem odniesienia na teatralnej mapie Polski, a także ważnym ogniwem życia kulturalnego Łodzi. Podsumowując atmosferę panującą na pierwszej edycji festiwalu, sięgnę po wypowiedź Pauliny Ilskiej:

Osobisty, mocny ton Retro/Per/Spektyw niewątpliwie zapada w pamięć. Z widzami nikt w ten sposób teraz nie rozmawia. Serwuje się rozrywkę, przedstawienia miłe ładne albo alternatywnie brzydkie, wreszcie ambitne, czyli nudne i przygważdżające do ziemi... Chorei zmusza nas do czegoś zupełnie innego – do obcowania z nowym, pulsującym życiem językiem teatralnym, do zaangażowania emocjonalnego, do wnikliwego przeczytania lektur, o których się sądziło, że się je doskonale zna¹⁰.

⁹ Pies Zenon – oficjalny członek i wierny przyjaciel zespołu Chorei. Grał w spektaklu *Szczeźli* Pawła Passiniego, w towarzystwie swojego właściciela – Tomasa Rodowicza.

¹⁰ Paulina Ilska, *Stawiać widza przed ścianą*, „Arterie” 2010, nr 2.

Teatr koszerny

Druga edycja Retroperspektyw nawiązywała w dużym stopniu do tradycji i kultury żydowskiej. Artyści tworzyli widowiska, opierając się na własnych doświadczeniach i kreując w ten sposób dzieła niepowtarzalne i odcinające się od stereotypowych ujęć. Operując różnorodną estetyką i metodami pracy, próbowali dotrzeć do sedna własnego stanowiska wobec zjawiska, jakim jest wpływ kultury żydowskiej na polską rzeczywistość, oraz ujawnić współczesne funkcjonowanie tej kultury. Widzowie i twórcy mieli możliwość konfrontacji z dorobkiem tej niegdyś jednej z najliczniejszych spośród narodowości mieszkających w Łodzi i ustosunkowania się do dzisiejszych wyobrażeń na ten temat¹¹.

Zagadnienie ma tak wielką wagę – dla wewnętrznego rozwoju Festiwalu oraz dla faktu usytuowania go w Łodzi – że zdecydowałam się w tym miejscu przytoczyć duży i ważny fragment wypowiedzi programowej Tomasza Rodowicza, w której wyjaśnia on powody podjęcia tego tematu i syntetycznie przedstawia festiwalowe wydarzenia służące jego interpretacji:

Żydostwo w sztuce i w życiu krąży wokół mnie od lat. Na różne sposoby próbowałam się dystansować i obronić przed tym, co sentymentalne i tragiczne, ale ten temat osaczał i angażował mnie coraz bardziej poprzez spotkania z takimi artystami jak Passini, Gamson czy Osterman. Uznałem, że nadszedł czas, aby te doświadczenia zebrać i zderzyć ze sobą. Okazuje się, że tu nie chodzi o mnie, tylko o każdego z nas. Tym, co łączyło wszystkie prezentowane podczas tego festiwalu spektakle była próba konfrontacji i zdefiniowania siebie wobec przeszłości oraz wobec własnych marzeń i lęków.

Mieliśmy możliwość wybrania się w wielopoziomową podróż – opowieść o żydowskich przodkach i niemieckich eksperymentach genetycznych – podczas polskiej premiery spektaklu *TOV*, przygotowanej przez wybitną choreografkę Rosannę Gamson z Los Angeles i zespół CHOREI. Młoda reżyserka z Tel Avivu Ruthie Osterman zrealizowała interdyscyplinarny projekt *Szpera 42*, odwołujący się do najbardziej dramatycznych wydarzeń łódzkiego getta – wielkiej wywózki do obozów zagłady 15 tysięcy dzieci i starszych ludzi we wrześniu 1942 roku. Paweł Passini w premierowej *Księdze Blasku* w przewrotny sposób sięgnął po jedną z najbardziej zagadkowych ksiąg ludzkości – Kabałę, za pomocą której próbuje przeświecić całą swoją dotychczasową drogę w teatrze. Natomiast teatr Manisha Mitry z Indii przedstawił *Podróż do Daakghar*, szkatułkowy spektakl o Januszu Korczaku pracującym z dziećmi nad sztuką R. Tagore w przeddzień wywózki do Oświęcimia.

¹¹ [W początkach XX wieku ludność żydowska stanowiła ponad 30% mieszkańców Łodzi, zob. artykuł Sebastiana Szajnera w tym tomie – przyp. red.]

Premierowy spektakl pt. *Rok 2012* – efekt ponad dwumiesięcznej współpracy artystów z Białorusi z aktorami CHOREI pod kierunkiem Doroty Porowskiej i Ewgienija Korniağa – był próbą zdefiniowania miejsca młodego obywatela wschodniej Europy we współczesnym świecie. Wieloznaczną opowieść o męskich słabościach zobaczyliśmy w duńskim spektaklu *Men & Mahler* stworzonym w wyniku współpracy międzynarodowej grupy artystów należących do sieci DNA Continuum. W ramach prezentacji łódzkiej sceny zaproponowaliśmy spektakl Teatru Pinokio – *Bruno Schulz*, w reżyserii Konrada Dworakowskiego oraz *Re:akcję* Pracowni Fizycznej prowadzonej przez Jacka Owczarka.

Drugim filarem festiwalu była scena muzyczna w Willi Grohmana, gdzie mieściło się nasze Centrum Festiwalowe. Zagrali dla nas m.in.: The Blue Rabbit z Łodzi, skład SzaZaZe i Chór Gre Badanie z Warszawy, międzynarodowa formacja The Turbans z Londynu, czy grający muzykę bałkańską zespół Sarakina z Białegostoku. Szczególnym wydarzeniem festiwalu był koncert *Pieśni Świata* w wykonaniu Wielkiego Chóru Młodej CHOREI, pod kierownictwem Tomasza Krzyżanowskiego. Była to kontynuacja pracy edukacyjnej podjętej podczas naszego największego projektu *Oratorium Dance Project*.

Festiwal dopełnił cykl różnorodnych warsztatów teatralnych i muzycznych prowadzonych przez artystów z całego świata.

Celem naszego festiwalu jest spotkanie niepokornych artystów, którzy działają w obrębie tego samego kręgu niewygodnych pytań filozoficznych, społecznych i antropologicznych. W perspektywie gwałtownego przyspieszenia cywilizacyjnego, totalnej komercjalizacji naszej wyobraźni i gubienia europejskiej tożsamości, o której alarmuje Zygmunt Bauman, chcemy gromadzić wokół naszego festiwalu twórców, których najważniejszą ideą jest pytanie o tożsamość jednostkową i społeczną, o granice naszej wrażliwości i pamięci oraz wartości uzasadniające sens i cele naszego działania¹².

Sztuka, która promieniuje

Kolejna, trzecia edycja wydarzenia, która odbywała się w roku 2014 i trwała od 21 do 25 sierpnia, przebiegała pod hasłem „Sztuka Promieniuje”. Ideą tego Festiwalu było uświadomienie odbiorcom (i sobie) potrzeby zniesienia granic między różnymi, wyznaczanymi dziś kategoriami czy gatunkami teatru oraz uchwycenie

¹² Tomasz Rodowicz, *Retroperspektywy 2012* [wypowiedź programowa na temat Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego Retroperspektywy 2012], strona Festiwalu, <http://retroperspektywy.com/pl/o-festiwalu/popzednie-edycje/retroperspektywy2012/> (dostęp: 10.10.2016).

zasady społecznego oddziaływania teatru w dzisiejszej rzeczywistości. Twórcy tej edycji Festiwalu pragnęli udowodnić, że współczesność niweluje tradycyjny sposób klasyfikowania teatru za pomocą konwencji, jakie zdaje się on reprezentować. Według Tomasza Rodowicza jedyne uzasadnione, aktualne i faktycznie istniejące rodzaje teatru, jakie warto wyznaczyć, to: „teatr żywy” i „teatr martwy”.

Festiwal przez obecność tak różnorodnych artystów udowadnia, że teatr słowa, teatr tańca, teatr muzyki... nie ma już najmniejszego sensu. Ten podział jest już anachronizmem w sztuce. Wszystko jest teatrem żywym albo martwym. I każdy teatr w równej mierze powinien posługiwać się słowem, muzyką i ruchem. Może różnie akcentować te trzy środki komunikacji z widzem, ale pełnię życia uzyskuje, gdy wszystkie trzy mówią naraz z tą samą siłą¹³.

Taka perspektywa rozumienia teatru – jako zjawiska wolnego od podziałów na kategorie, za to zależnego w pełni od emocjonalnego zaangażowania widza i szczerości intencji aktora – przypomina nieco słynny koncept (i deklarację) pojmowania teatru przez Jerzego Grotowskiego: „wierzę, nie wierzę”¹⁴. Postawę tę (i replikę kierowaną do artystów) Grotowski przejął od Konstantina Stanisławskiego. Podejście takie jest wyrazem przekonania, że tworzenie kategorii jest w pełni zależne od wyboru oraz woli widza i odnosi się do jego poczucia estetyki i naturalnej empatii. „Sztuka, która promieniuje” jest tą, która przez swoje oddziaływanie na widza pozostawia go innym, niż go zastała, dokonuje w nim zmiany. Według organizatorów Festiwalu teatr ma nadzwyczajną moc takiej zmiany, jest w stanie – jak żadna inna sztuka – poruszać, nauczać, a także wskazywać drogę.

Chorea w czasie swojej działalności teatralnej często oddawała się swego rodzaju „pracy u podstaw”. Czyniła to za pomocą prowadzenia edukacyjno-artystycznych warsztatów w środowiskach defaworyzowanych czy też organizowanie długofalowych projektów mających – wprawdzie nie bezpośrednio, ale przez działania artystyczne – zawierać w sobie funkcje terapeutyczne. Artyści podejmujący tego rodzaju praktyki często podkreślają, że ich celem nie jest przeprowadzenie teatroterapii, ale danie sobie wspólnie czasu na powstanie procesu, w którym pod wpływem podjętego działania artystycznego i pracy włożonej w tworzenie spektaklu zachodzi głęboka

¹³ Tomasz Rodowicz, *Retroperspektywy 2014* [wypowiedź programowa na temat Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego Retroperspektywy 2014], strona Festiwalu, <http://retroperspektywy.com/pl/o-festiwalu/popzednie-edycje/retroperspektywy2014/> (dostęp: 10.10.2016).

¹⁴ Jerzy Grotowski, *Teatr jest spotkaniem*, [w:] idem, *Ku teatrowi ubogiemu*, przeł. z ang. Grzegorz Ziółkowski, red. Leszek Kolankiewicz, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 1968.

przemiana we wszystkich uczestnikach wydarzenia. Chorea rozumie zasadę oddziaływania teatru na odbiorcę bardzo szeroko: od wywoływania wzruszeń, przez skłanianie go do przemyśleń nad sytuacją, z jaką jest konfrontowany podczas spektaklu, po czynne angażowanie widza w amatorskie działania teatralne, które mogą stać się dla niego sposobem na wyrażanie siebie – poprzez sztukę teatru i wobec niej.

Trzecia edycja Festiwalu Retroperspektywy stała się również podsumowaniem dziesięciu lat funkcjonowania zespołu i pracy artystów Chorei. Znowu warto oddać głos liderowi grupy. Tomasz Rodowicz konstatuje:

Minęło jak jeden obrót księżyca, jak łyk dobrego wina.

Byliśmy na początku razem i nie znaliśmy siebie ani swoich marzeń. Dziś jesteśmy razem, ale każdy już też gdzie indziej. Umiemy poznawać swoje marzenia i przeistaczać je w materię spektakli. To jakiś cud utrzymać w tym chaosie i totalnej anarchii przez tyle lat konsekwencję i kierunek, znaleźć własny język i tyle się dowiedzieć o ludzkiej naturze. [...] Ciągłe zaczynamy od nowa i ciągle ważniejsze jest to, co na horyzoncie przed nami niż to, co na plecach i w smudze cienia. Nie mamy żadnego dorobku, bo teatr staje się tylko na chwilę, w tym jednym momencie spotkania z widzem i potem go nie ma. [...] A tak naprawdę jedynym dorobkiem dziesięciu lat tej grupy jest niegasnące poczucie humoru, pełne zaangażowanie i całkowity brak dystansu w działaniu i w procesie zwanym twórczym oraz totalny dystans w stosunku do siebie, własnych słabości i słabości kolegów.

I wiemy, gdzie iść¹⁵.

Wraz z dojrzewaniem teatru festiwal staje się coraz bogatszy, pogłębiony o różnorodne doświadczenia jego twórców. Perspektywa (artystyczna, mentalna, światopoglądowa) nieustannie się rozszerza, a publiczność – przynajmniej tak długo jak Chorei będzie się rozwijać – może liczyć na rosnący, z każdym kolejnym festiwalem, poziom wydarzenia.

Blizsze Perspektywy

Rok 2015 przyniósł widzom niespodziankę w formie nadzwyczajnej aranżacji festiwalu, który została przeprowadzony w czasie pomiędzy odbywaniem się głównych edycji wydarzenia. Festiwal *Perspektywy – teatr poza teatrem*, trwał od 7 do 10 maja i był poniekąd kontynuacją głównego festiwalowego nurtu, jaki

¹⁵ Tomasz Rodowicz, *10 Lat Chorei...* [wypowiedź na temat Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego Retroperspektywy 2014], strona Festiwalu, <http://retroperspektywy.com/pl/o-festiwalu/popzednie-edycje/retroperspektywy2014/> (dostęp: 10.10.2016).

stanowią Retroperspektywy. Wydarzenie, tak jak jego odbywający się cyklicznie festiwal-matka, posiadał wspólny wątek ideowy łączący wszystkie rodzaje podejmowanych w jego trakcie aktywności. Tym razem hasłem przewodnim Festiwalu było zagadnienie inności i wykluczenia. Rodowicz podsumowywał:

Ta edycja festiwalu była spotkaniem artystów, którzy chcą zmieniać rzeczywistość wokół siebie. Wychodzą poza teatr, poza mury instytucji kultury, aby szukać nowego tworzywa teatru i nowego języka w komunikowaniu się z widzem. Praca w kontekście dysfunkcji społecznych, umysłowych czy fizycznych skłania do stawiania pytań o „normalność” i jej ukryte pułapki. Chcemy, by spotkanie tak pracujących grup posłużyło współuczestnictwu, współtworzeniu i wymianie myśli, metod i technik pracy. Aby droga, którą przejdą uczestnicy festiwalu ułożyła się w następujący sposób: SPOTKANIE – PREZENTACJA – INSPIRACJA – WYMIANA – KONTYNUACJA – TWORZENIE SIECI.

Pokazując najciekawsze zjawiska spoza oficjalnego nurtu chcemy zainteresować i pobudzić zarówno twórców teatralnych, uczestników projektów, jak i widzów do działań w kontekście społecznym i w tej przestrzeni tworzyć wspólnie nowy język teatru¹⁶.

Podczas tej wyjątkowej edycji rozmawialiśmy przede wszystkim o tym, co teatr może dać każdemu z nas, oraz w jaki sposób wykorzystać można narzędzie teatru w pracy nad przekraczaniem własnych granic: społecznych, mentalnych, poznawczych, emocjonalnych. Gośćmi festiwalu były grupy artystów na co dzień postrzegane i klasyfikowane jako zespoły reprezentujące postawę identyfikowaną w polskiej refleksji nad teatrem (za sprawą konceptu Lecha Śliwonika) – jako „teatr dla życia”¹⁷. W większości mieliśmy tu do czynienia z młodymi twórcami teatru podejmującymi próbę wyrażenia siebie na scenie bez ukrywania swojej „inności”. Byli to artyści borykający się często z sytuowaniem ich twórczości jako „teatru specjalnego”, choć w rzeczywistości stawał się on właśnie teatrem

¹⁶ Tomasz Rodowicz, *Perspektywy 2015. Teatr poza teatrem* [wypowiedź na temat Ogólnopolskiego Festiwalu Teatralnego Perspektywy 2015: Teatr poza teatrem] <http://retroperspektywy.com/pl/o-festiwalu/popzednie-edycje/perspektywy2015/> (dostęp 15.10.2016).

¹⁷ Wg definicji Lecha Śliwonika; „Teatr dla życia [...], to wykorzystanie teatralnych metod pracy oraz możliwości tkwiących w produkcie teatralnym (spektaklu) dla osiągnięcia złożonych celów w dziedzinach nieartystycznych, a społecznie istotnych: edukacji, resocjalizacji, rehabilitacji, psycho i socjoterapii. Drugoplanowość zadań artystycznych nie wyklucza osiągnięcia poziomu wysokiej sztuki [...], ale nie stanowi celu głównego. Można by powiedzieć, że w tym przypadku teatr (praca teatralna) najbardziej się odrywa od sztuki i zbliża do »życia«. Cyt. za: Lech Śliwonik, *Teatr dla życia*, „Scena. Miesięcznik poświęcony upowszechnianiu kultury teatralnej” 1999, nr 5, s. 17.

„do spraw specjalnych”, specjalnych zadań dotyczących przemiany postrzegania przez widzów ich sztuki, a za jej pośrednictwem – siebie samych.

Podczas Perspektyw prezentowały się między innymi: Teatr 21 ze spektaklem *Statek miłości*; grupa teatru tańca – Kiosk Ruchu, która przedstawiła widowisko taneczne pt. *Spotkanie* (z udziałem osób po sześćdziesiątym roku życia) oraz monodram siedmioletniego Kacpra Olszewskiego (w reżyserii Przemysława Sowy), przybliżający temat wojny widziany oczami dziecka. Teatr Chorea, działając w swojej przestrzeni rozpoznawania nowej perspektywy teatru, wystawił spektakl (w reżyserii Adama Janusza Biedrzyckiego i Magdaleny Paszkiewicz) pt. *Vidomi*, który powstał we współpracy z młodzieżą słabowidzącą i niewidomą, a także monodram Oli Szalek pt. *Przyjąć nie*. Artystka, na swój autorski sposób, próbowała w monodramie wprowadzić widza w taki świat, jak go sama postrzega z perspektywy zespołu Aspergera¹⁸.

W trakcie tej wyjątkowej edycji festiwalu po zakończeniu każdego spektaklu odbywały się rozmowy widzów z artystami, których moderatorem był Piotr Olkusz. Jak podkreślał:

Każdy z pokazywanych spektakli powstał poza tradycyjnym modelem organizacji teatru, w nurtach, które szufladkujemy jako „teatr terapeutyczny”, „teatr amatorski”, „teatr zaangażowany społecznie”. Tylko że na Perspektywach nie oddawano się parametryzacji „terapeutyczności”, „amatorskości”, „zaangażowania”, lecz dowodono, że to, co porusza, wzrusza i przemienia, wiąże się przede wszystkim z pierwszym członem tych złożonych nazw: z teatrem¹⁹.

Retroperspektywy 2016, czyli wszystko – gra

Piąta edycja Festiwalu odbyła się pod hasłem *Teatr naznaczony muzyką* i trwała od 25 do 28 sierpnia. Większość wydarzeń odbywała się w centrum festiwalowym położonym na terenie Art_Inkubatora. Wyjątek stanowiły dwa koncerty: Iberyjskiej Orkiestry Perkusyjnej COETUS, która zagrała w Teatrze Muzycznym (dzięki uprzejmością jego dyrekcji, która zgodziła się użyczyć salę na okoliczność

¹⁸ Zespół Aspergera to rodzaj zaburzenia rozwoju mieszczącego się w spektrum autyzmu.

¹⁹ Piotr Olkusz, *Teatr, przede wszystkim teatr. Festiwal Perspektywy*, portal: teatralny.pl, <http://teatralny.pl/recenzje/teatr-przede-wszystkim-teatr-festiwal-perspektywy,1074.html> (dostęp: 15.10.2016).

tego wydarzenia), oraz koncert *Pieśni dla miasta* zaprezentowany w przestrzeni miejskiej (pod kierownictwem muzycznym Tomasza Krzyżanowskiego).

Program Festiwalu składał się ze spektakli inspirowanych muzyką oraz z tańców, w których muzyczny dźwięk stanowił główne tworzywo i wyznaczał ścieżkę komunikatu. O kształtowaniu przez organizatorów festiwalowego repertuaru tak pisał animator kultury i krytyk teatralny Mateusz Sidor:

Interesowały ich dzieła tworzone narracją dźwięku, a nie literackim budowaniem fabuły. W pracy niezależnych grup teatralnych równie ważny, co efekt końcowy jest twórczy proces. Aktorzy, tancerze czy muzycy podczas prób eksplorują możliwości własnego ciała, głosu, emocji, eksperymentują z muzyką. Taki teatr chce wywołać w widzu przeżycie, którym jest doświadczenie, nie proces intelektualny²⁰.

Z okazji Festiwalu, po raz pierwszy w Polsce, wystąpili między innymi zaproszeni przez organizatorów: Gruziński Zespół Sakhio (w koncercie tradycyjnej muzyki gruzińskiej), duet taneczny Igor & Moreno (z brytyjskiego teatru The Place, ze spektaklem *Idiot-synchrasy*), Incubator Theatre z Izraela (ze spektaklem muzycznym *The City*) oraz Verity Standen (ze swoim niezwykłym performansem *Hug*).

Wśród wielu zagranicznych gości, których widowiska mogliśmy podziwiać na piątym Festiwalu, mieliśmy okazję zobaczyć także najnowszy spektakl wybitnego polskiego reżysera – Pawła Passiniego. Warto przypomnieć, że artysta współtworzył pierwsze *Retroperspektywy* w 2010 roku. Jak widać, mimo imponującej międzynarodowej obsady jakiej doczekało się łódzkie wydarzenie, Festiwal nie zapominał o potrzebie konfrontowania twórczości gości z silną polską reprezentacją. W ten sposób zespoły przyjeżdżające z różnych stron świata nie tylko mogły podzielić się swoją sztuką z gospodarzami, ale miały także zapewnioną możliwość poznania kierunków rozwoju i poszukiwań polskiej alternatywy teatralnej.

Gdy od 2011 roku zaczęłam uważnie przyglądać się działaniom Chorei, a potem także uczestniczyć w nich bezpośrednio, zyskiwałam coraz szerszy ogląd specyfiki Festiwalu. Jako świadek wydarzenia, jego wolontariuszka, a jednocześnie artystka występująca na scenie od trzeciej edycji Festiwalu, miałam okazję dobrze poznać jego strukturę i brać udział w większości prac organizacyjno-logistycznych. Tym swoim doświadczeniem także chciałabym się tu podzielić.

²⁰ Mateusz Sidor, *Retroperspektywy po raz piąty. Teatr offowy tradycją Łodzi*, „Kronika miasta Łodzi” 2016, nr 3, s. 103.

Kilka miesięcy przed rozpoczęciem Festiwalu, gotowy do pracy, stawia się cały zespół teatru oraz zebrana przez Annę Raczkowską specjalna grupa wolontariuszy. Każde wyjście do ludzi, w przestrzeń miasta, powinno nieść za sobą konkretne działanie, które pozostawi po sobie ślad: zaciekawia odbiorców, zaprosi ich do współobecności w sztuce – nie tylko w rolach widza i artysty.

Podczas drugiego Festiwalu w 2014 roku, gdy jego temat dotyczył kultury żydowskiej, akcja plakatowania była prowadzona jako happening. Do wydrukowanych wcześniej białych plakatów z czarnym napisem „RPS”, czyli skrótem utworzonym od nazwy festiwalu, domalowywano czerwonym sprejem gwiazdę Dawida. Skróć, przypominający nazwę jednego z łódzkich klubów piłkarskich, zamknięty w czerwonym symbolu, wzbudził sporo kontrowersji. W czasie przeprowadzania akcji plakatowania wielu przechodniów zwracało uwagę wolontariuszom, którzy dorysowywali symbol na plakacie, sądząc, że niszczą oni plakat lub są kibicami przeciwnej drużyny. W 2014 roku „sztuka promieniowała” z każdego plakatu Retroperspektyw. Miejsca, w których zawisły plakaty, były oznaczone jaszkrawymi farbami – jak miejsca rzeczywistego promieniowania – a przestrzeń wokół nich była ogradzana specjalną taśmą, sugerującą pole bezpiecznej odległości. W trakcie przeprowadzania obu tych akcji wolontariusze ingerowali w przestrzeń miasta, zderzali się z ludźmi, tłumaczyli swoje działania i zapraszali na Festiwal.

Dwa tygodnie przed otwarciem III edycji Retroperspektyw, na skrzyżowaniu ulic Piotrkowskiej i Jaracza odbył się happening, który posłużył Chorei, by zaprosić do siebie mieszkańców Łodzi: obszar promieniowania wyznaczony został wówczas w samym sercu miasta²¹.

Szerzej o tym, na czym polega praca organizacyjna prowadzona w czasie Festiwalu, rozmawiałam z Anną Raczkowską, która co roku koordynuje działania wolontariuszy.

Wywiad z Anną Raczkowską²²

EO: Jak wygląda „od kulis” praca na Retroperspektywach? Od kiedy rusza cała organizacja festiwalu, by zdążyć z przygotowaniem wszystkich działań?

AR: Ja zajmuję się biurem festiwalowym, centrum festiwalowym i jestem koordynatorką wolontariuszy. Patrząc od mojej strony, organizacja pracy zaczyna się od zebrania silnego zespołu wolontariuszy. Rekrutacja zaczyna się już na dwa miesiące przed rozpoczęciem festiwalu. W ciągu tych dwóch miesięcy

²¹ RETROPERSPEKTYWY 2014 SZTUKA PROMIENIUJE! – happening na ul. Piotrkowskiej 11 sierpnia 2014 roku, <https://www.youtube.com/watch?v=aoR25DxJOYo> (dostęp: 24.10.2016).

²² Wywiad przeprowadzony w 2016 roku, udostępniony za zgodą Autorki wypowiedzi.

organizujemy kilka spotkań, na których wolontariusze przechodzą krótkie szkolenie. Podczas kilku wstępnych spotkań formujemy grupę ok. 50 osób. Pierwsze zebrania wolontariuszy odbywają się zwykle na półtora miesiąca przed samym festiwalem. Zazwyczaj zgłasza się 70–100 kandydatów, spośród których wybieramy tę 50-osobową grupę. Obecność tych ludzi jest niezbędną podstawą naszej pracy, np. przy obsłudze widza czy w biurze festiwalowym, które stanowi serce festiwalu. Często mówię, że to właśnie oni stanowią pierwszy front, bo osoby, które pracują z gośćmi, muszą być stale uśmiechnięte, dobrze poinformowane i gotowe na wszystko. A to jest bardzo ciężka praca. Na festiwal przyjeżdżają ludzie z całego świata, mówiący w różnych językach. Każdego z gości trzeba przywitać, oprowadzić po obiekcie, przekazać mu podstawowe informacje dotyczące spraw organizacyjnych i sprawić, by poczuł się dobrze. Jeszcze na szkoleniach przygotowujemy dla każdego gościa specjalną mapę, dzięki której będzie mógł swobodnie poruszać się po mieście i znaleźć drogę do swojego hotelu. Najtrudniej jest połączyć wszystkie te wydarzenia w jeden płynny cykl. Przyjmijmy, że dziennie w ramach festiwalu odbywa się pięć wydarzeń. Na każdym z nich musi być osobny zespół wolontariacki, zapewniający obsługę widza. Często bywa tak, że niektóre wydarzenia festiwalowe odbywają się poza siedzibą Art _ Inkubatora, a tryb przemieszczania się pomiędzy biurem festiwalowym a miejscem spektaklu nie daje gwarancji, że zdąży się na czas. Niezbędne jest zatem wcześniejsze skonstruowanie dokładnego grafiku, by móc odpowiednio zadbać o komfort widza.

EO: Jaka najbardziej „awaryjna” sytuacja wydarzyła się podczas całego festiwalu?

AR: Podczas festiwalu raczej nic dramatycznego się nie wydarzyło; choć bywało gorąco, zawsze udawało nam się przygotować wszystko na czas. Rzecz, jaką zawsze wspominam z uśmiechem, to nietypowe prośby naszych gości, na przykład okadzanie sali przed warsztatami jednego z mistrzów czy zamówienie masażysty na kilka godzin przed spektaklem dla jednego z artystów. Oczywiście można zaplanować festiwal, jednak bywają sytuacje, których nie jesteśmy w stanie przewidzieć, a którym musimy stawić czoło. W czasie edycji w 2014 roku jedna z krytyczek zaproszonych na Festiwal podczas podróży taksówką po Łodzi miała wypadek samochodowy. Ponieważ nie знаła nikogo w naszym mieście, jedna z wolontariuszek została poproszona o zabranie z hotelu rzeczy należących do naszego gościa i o dostarczenie ich do szpitala. Można więc zaplanować próby, dostępność sali, odbiory gości z lotnisk itp., ale nigdy nie możemy być pewni, czy wszystko pójdzie zgodnie z planem. Festiwal jest jak organizm, jeśli go obudzimy i pozwolimy mu się rozpedzić, czasem możemy tracić nad nim kontrolę. Ważne w takich sytuacjach jest to, by zachować otwartość i potrafić się dostosować do sytuacji.

EO: Czy temat festiwalu w jakikolwiek sposób wpływa na sposób jego organizacji?

AR: Oczywiście, w czasie edycji Perspektyw, podczas której temat Festiwalu skupiał się wokół zagadnienia inności, mieliśmy do czynienia z gośćmi z różnymi niepełnosprawnościami – i w tym przypadku również trzeba było zadbać o to, by wszyscy czuli się komfortowo. Podczas szkolenia do tego Festiwalu uczulaliśmy wolontariuszy na pewne aspekty obsługiwanie gości, na które powinni szczególnie zwracać uwagę, np. upewnić się, czy scena i garderoba zostały przystosowane dla osób poruszających się na wózkach. Są to bardzo ważne rzeczy, o których trzeba pamiętać, zapraszając niepełnosprawnych artystów. Podczas całego festiwalu, jako koordynatorka wolontariuszy, organizuję codziennie odprawy. Pomagają one utrzymać kontrolę nad sytuacją i upewnić się, czy wszystko jest w porządku. Podczas odpraw każdy z wolontariuszy zdaje krótki raport z tego, co udało się już zrobić, a co jeszcze zostało do zrobienia.

EO: W trakcie festiwalu jesteś cały czas obecna. Czy masz możliwość obserwowania całego spotkania. Jak oceniasz atmosferę panującą na festiwalu?

AR: Atmosfera i otwartość całego wydarzenia zależy od organizatorów. Tutaj nic nie jest sztucznie kreowane, tak mi się przynajmniej wydaje. Oczywiście, są organizowane panele dyskusyjne czy spotkania po spektaklach, ale nikt nie bawi się tu w konferansjerkę, rozmowy przebiegają płynnie i naturalnie.

EO: Retroperspektywy mają w sobie niezwykłą lekkość. W trakcie całego festiwalu nie trafimy na sztywną konferencję przy stole, w towarzystwie kamer, i nie usłyszymy odczytywanych z kartek odpowiedzi na pytania.

AR: To właśnie widać po całej ekipie, która festiwal organizuje. Spotkanie nie polega jedynie na tym, że grupy teatralne się poznają, ale odbywa się wieczorami, gdy aranżowane są spontaniczne koncerty muzyczne – jamy, wtedy integrują się wszyscy. Nieważne czy ktoś jest aktorem, pracownikiem technicznym czy wolontariuszem – wolny czas spędzamy razem, dobrze się bawiąc i rozmawiając.

EO: Festiwal to święto, w którym momentami stajemy się wspólnotą – i to, jak mi się zdaje, wspominam najlepiej: gdy po całym dniu teatralnej uczytymy możemy razem usiąść i przeżyć wszystko jeszcze raz.

AR: Tak, festiwal jest naszym małym świętem w środku roku. Jest czymś, na co ciężko pracowaliśmy i czego wyczekiwaliśmy, a teraz, gdy właśnie jest ten czas, chce się korzystać z każdej jego minuty. Z każdym dniem zbliżającym nas do festiwalu byliśmy coraz bardziej ciekawi i głodni nowych doświadczeń.

Co roku jesteśmy gotowi na poszukiwanie nowych jakości w teatrze i na wymianę energii i doświadczeń. Wzajemne inspirowanie się podczas tych kilku dni czasami może zaowocować dalszą współpracą. Bywa tak, że po pobycie na festiwalu zawiązują się nowe znajomości i pojawiają się propozycje organizowania wspólnych warsztatów lub tworzenia razem spektaklu. Grupy wolontariuszy, które angażują się co roku w pomoc przy festiwalu, w większości zostają na kolejne edycje. Zespół czuwa i asystuje przy różnych działaniach podczas całego

festiwalu. Doba wolontariusza często trwa od godziny ósmej rano do nawet trzeciej w nocy; mimo intensywności działań mają oni możliwość uczestnictwa w niektórych wydarzeniach, również jako widzowie.

Podczas przygotowań do kolejnej festiwalowej edycji udało mi się porozmawiać z uczestniczką drugiego Festiwalu – Kają Kopytkiewicz.

Wywiad z Kają Kopytkiewicz²³

EO: Na czym, według ciebie, polega wyjątkowość festiwalu Retroperspektywy?

KK: Ważne jest dla mnie to, że jest „niszowy”, i że jest blisko ludzi. Dlatego że są takie festiwale, na których widz ma poczucie: „chyba tu nie pasuję”, albo: „to chyba niekoniecznie dla mnie”. A to jest festiwal, który jest bardzo „dla ludzi”, nikt nie czuje się tu skrępowany; nawet gdy zobaczy trudny spektakl, to w takiej atmosferze dużo łatwiej jest wszystko przyswoić.

EO: Czy będąc wolontariuszką, miałaś możliwość zapoznać się z tym, co artystycznie ma do zaoferowania festiwal?

KK: Tak, choć brałam udział w festiwalu już jakiś czas temu, pamiętam, że te spektakle, które miałam okazję zobaczyć, były na wysokim poziomie. Uczestniczyłam w festiwalu w roku 2012, wtedy centrum festiwalowe mieściło się w Willi Grohmana.

EO: W takim razie: czy mogłabyś powiedzieć, w jaki sposób zmiana przestrzeni ma wpływ na organizację biura festiwalowego? Bo usytuowanie festiwalu w przestrzeni miejskiej też jest istotnym zagadnieniem.

KK: Festiwal stwarzał wyjątkową możliwość, żeby tchnąć życie w te przestrzenie, które były nieużywane – to było bardzo ciekawe. Panowała tam bardzo swobodna atmosfera, ponieważ – dla potrzeb stworzenia biura – mogliśmy zaadaptować miejsce po swojemu. Bardzo mile też wspominam koncerty, które co wieczór odbywały się na powietrzu.

Moja perspektywa

Retroperspektywy są wydarzeniem niemającym formy „nadętego” spotkania z mediami, podejmowanego w celu promocji konkretnej teatralnej marki. Rozmowy nie są tu prowadzone w konwencji konferencyjnej, lecz są żywą wymianą

²³ Wywiad przeprowadzony w 2016 roku, udostępniony za zgodą Autorki wypowiedzi.

myśli, przepływem stanowisk wobec świata, sztuki i celu teatru we współczesnym świecie. Na festiwal przyjeżdżają grupy z całego świata, niekiedy udaje się podjąć z nimi współpracę również poza festiwalem. Bywało tak, że Chorea – wspólnie z zespołem będącym gościem festiwalu – tworzyła nowy spektakl lub prowadziła wspólne warsztaty; więc to nie jest tak, że grupa przyjedzie, wystąpi i kontakt pomiędzy teatrami się urwie.

Za każdym razem gdy Chorea zaprasza grupę pochodzącą z innej kultury, tworzy się w czasie spotkania prawdziwa „teatralna bomba”, której jestem bardzo ciekawa. Gdy w 2016 roku na festiwal został zaproszony chór z Gruzji i podczas nocnego koncertu artyści gruzińscy śpiewali pieśni wspólnie z Młodym Chórem Chorei, w bardzo spontaniczny sposób powstało niesłychanie piękne widowisko. Przepływ i wymiana ponad granicami gwarantuje poszerzenie perspektywy. Im bardziej różnorodny zestaw artystów, tym większe stoi przed nami wyzwanie dotyczące zrozumienia ich sztuki. Dzisiaj zarówno w relacjach międzyludzkich, jak i we współczesnym teatrze budujemy podziały i wzajemnie się szufladkujemy. Tworzymy granice, ograniczając przestrzeń, w jakiej działamy, dzielimy się na grupy, specjalizacje i nurty, przez co zamykamy przed sobą możliwość dialogu. Festiwale teatralne, które tworzą wspaniałą okazję do spotkania, coraz częściej działają jedynie w środowiskach określonych grup czy gatunków teatrów (teatry lalkowe, muzyczne, taneczne, terapeutyczne), przez co stają się bardziej przeglądami niż spotkaniami i coraz bardziej zamykają się we własnych kręgach. Sama kilkakrotnie miałam okazję zderzyć się z tym, jak bardzo jesteśmy pozamykani, nawet na poziomie pracy z osobami z niepełnosprawnościami. Dopiero wtedy, gdy zaczyna się intensywnie razem pracować, zyskuje się możliwość prawdziwego otwarcia, zrozumienia: to tak samo, jakbyś spotykał inną kulturę, w której chcesz zaistnieć.

Trudno przewidzieć, jakie hasło będzie przyświecać kolejnym Retroperspektywom: zależeć ono będzie w pełni od bieżącej potrzeby teatru. Temat „przychodzi sam”, ponieważ jako artyści odnosimy się przez sztukę do rzeczywistości, w której żyjemy. Teatr jest instytucją bardzo wrażliwą na sprawy społeczne i reaguje na każdy wysyłany przez ludzi impuls, na każdy lęk czy nadzieję. Działania Chorei, jak i gości naszego Festiwalu, w znacznej mierze łączą się z aktualnymi uwarunkowaniami tak zwanego kontekstu społecznego. Spektakle są wypadkową tego wszystkiego, co się dzieje właśnie w tej chwili, czyli bezpośrednio odnoszą się do sytuacji, w jakiej się znajdujemy my sami lub w jakiej znajdują się ludzie, z którymi pracujemy. Dlatego organizatorzy pragną – obok głównego nurtu festiwalu – utrzymać także cykl wydarzeń towarzyszących, zgodnych tematycznie z tym zasadniczym nurtem, ale aranżującym takie spotkania jak Perspektywy 2015. Miałyby to być wydarzenia odbywające się sukcesywnie – co kwartał lub co dwa miesiące. Taka koncepcja rozwoju Festiwalu pomogłaby zachować nawiązane już kontakty i podtrzymać ich ciągłość, a dzięki temu ludzie mogliby przyzwyczaić się do swojej stałej (i nieodzownej im)

obecności Festiwalu. Główny nurt Retroperspektyw pozostałby zatem międzynarodowym festiwalem, który dotyczyłby poszukiwań nowego języka teatru i rozwiązań artystycznych niezbędnych do skonstruowania nowego, energetycznego komunikatu w sztuce. „Małe perspektywy” będą najpewniej rozbijane na jeszcze mniejsze – za to uderzające z większą częstotliwością – ogólnopolskie spotkania, które będą dotyczyły działalności teatrów usytuowanych w trudnych kontekstach społecznych.

Festiwal ma swoją osobną, unikatową formę, wyraźnie odróżniającą go od podobnych wydarzeń artystycznych, na których najczęściej ogląda się najnowsze dokonania najbardziej znanych teatrów albo organizuje przeglądy spektakli reprezentujące działania teatralne utrzymane w jednym, ściśle określonym nurcie. Wydaje mi się, że piękno i wartość spotkania tkwi w różnorodności perspektyw poznawczych, jakie to spotkanie wyzwala i prowokuje. W przypadku Festiwalu żywość i kreatywność zapewnia zmiana wiodących tematów, przemieniających się z każdą jego edycją. Ta przemiana znaczeń, poszukiwań, określa charakter Festiwalu i każdemu z nich nadaje odrębność, a jednocześnie pozwala zachować tę samą postawę wobec kolejnych aranżowanych wydarzeń i – przede wszystkim – wobec zaproszonych do udziału w nich ludzi. I tę samą energię, z jaką podejmuje się kolejne wyzwania.

Niech w podsumowaniu mojej wypowiedzi jeszcze raz wybrzmi głos Tomasa Rodowicza:

Będziemy zawsze szukać w tym naszym festiwalu rzeczy wyjątkowych, które normalnie nie pojawiłyby się w Polsce, które inaczej by się nie spotkały, nie skonfrontowały i nie zderzyły ze sobą. Wypowiedzi teatralne, które są najbardziej odważne, a które nie muszą koniecznie być z pierwszych stron gazet i mieć najlepszych recenzji. Zależy nam na tych, które mają własną unikatową i niepowtarzalną wypowiedź teatralną, żywą, energetyczną i nie o byle czym. O czymś, co się wiąże albo z pewnym przesłaniem, albo z sytuacją aktorów, albo z sytuacją społeczną, w której oni działają, w której walczą o coś; albo istnieją w sytuacjach, w których się konfrontują z tym, co zewnętrzne i próbują zdefiniować swoją obecność w sztuce, w swoim w niej funkcjonowaniu. Chcemy wspierać tych, którzy pozostają ciekawi. Zawsze będziemy szukać tych form i takich teatrów, które wnoszą to, co jest najważniejsze: pewnego rodzaju nadzieję, jasność. We współczesnej rzeczywistości otacza nas tak dużo ciemnego i złego, tego wszystkiego, co się w świecie dzieje – poprzez wojny, dyskryminacje, lęki, fobie i budzące się w człowieku różnego rodzaju demony. Teatr powinien służyć tej jasnej stronie życia ludzkiego i takiej będziemy zawsze bronić²⁴.

²⁴ Z wywiadu przeprowadzonego przez autorkę w 2016 roku.

Chciałabym dodać, że dziś – po kilku latach od chwili powstania tego artykułu – Teatr Chorea planuje kolejne edycje festiwalu, za każdym razem poszukując nowych teatralnych jakości i dotykając aktualnych tematów, które artyści oraz widzowie wspólnie problematyzują. Festiwal z edycji na edycję się rozrasta, a w jego organizację angażuje się cały zespół, jednocześnie przygotowując co najmniej jedną premierę, jaka będzie prezentowana podczas każdej Retroperspektywy. Przedsięwzięcie, mimo jego rosnącego wymiaru i nieustannego wzbogacania programu, nie traci „offowego pazura”. Artyści zapraszani na festiwal wybierani są nie ze względu na swoją popularność, lecz z powodu przystawania ich twórczości do idei, które przyświecają Chorei w codziennej pracy. Myślę, że śmiało można zaryzykować stwierdzenie, że jest to jeden z nielicznych tak pomyślanych festiwali w Polsce: festiwal, który promuje inkluzywne podejście do budowania twórczej wypowiedzi, prowadzi liczne spotkania z publicznością, zachęcając do dialogu na temat teatru, oferuje bogate warsztaty merytoryczne i praktyczne oraz wspiera młode rozwijające się zespoły. To wszystko udaje się osiągnąć bez ogromnego zaplecza organizacyjnego czy finansowego, jedynie dzięki zaangażowaniu niewielkiej grupy stanowiącej zespół Teatru Chorea, którego członkowie potrafią łączyć wiele funkcji. W czasie mojej pracy przy kilku już edycjach Festiwalu Retroperspektywy oraz Perspektywy mogłam z bliska obserwować działania aktorów i organizatorów tego wydarzenia, zdobywać doświadczenie i uczyć się sposobów funkcjonowania teatrów nieinstytucjonalnych – tak w ich codziennych działaniach, jak i przy okazji organizacji dużych wydarzeń artystycznych. Sądzę, że sekretem powodzenia Retroperspektyw jest fakt, iż współtworzą ten festiwal ludzie myślący wielowymiarowo i właśnie dzięki takiej ich cesze możemy podziwiać tu wypowiedzi o rzeczywistości formułowane z bardzo wielu perspektyw, ujmowane w różne języki współczesnej sztuki – przy okazji każdego spotkania od nowa.

Bibliografia

- Grotowski Jerzy, *Ku teatrowi ubogiemu*, przeł. z ang. Grzegorz Ziółkowski, red. Leszek Kolankiewicz, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 1968.
- Iłska Paulina, *Stawiać widza przed ścianą*, „Arterie” 2010, nr 2.
- Olkusz Piotr, *Teatr, przede wszystkim teatr. Festiwal Perspektywy*, portal: teatralny.pl, <http://teatralny.pl/recenzje/teatr-przede-wszystkim-teatr-festiwal-perspektywy,1074.html> (dostęp: 15.10.2016).
- Rodowicz Tomasz, *10 Lat Chorei...* [wypowiedź na temat Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego Retroperspektywy 2014], strona Festiwalu, <http://retroperspektywy.pl>

- tywy.com/pl/o-festiwalu/popzednie-edycje/retroperspektywy2014/ (dostęp: 10.10.2016).
- Rodowicz Tomasz, *Perspektywy 2015. Teatr poza teatrem* [wypowiedź na temat Ogólnopolskiego Festiwalu Teatralnego Perspektywy 2015: *Teatr poza teatrem*], <http://retroperspektywy.com/pl/o-festiwalu/popzednie-edycje/perspektywy2015/> (dostęp: 10.10.2016).
- Rodowicz Tomasz, *Retroperspektywy 2012* [wypowiedź programowa na temat Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego Retroperspektywy 2012], strona Festiwalu, <http://retroperspektywy.com/pl/o-festiwalu/popzednie-edycje/retroperspektywy2012/> (dostęp: 10.10.2016).
- Rodowicz Tomasz, *Retroperspektywy 2014* [wypowiedź programowa na temat Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego Retroperspektywy 2014], strona Festiwalu: <http://retroperspektywy.com/pl/o-festiwalu/popzednie-edycje/retroperspektywy2014/> (dostęp: 10.10.2016)
- Rodowicz Tomasz, tekst programowy: *Festiwal Teatralny Retroperspektywy 2010*, <http://retroperspektywy.com/pl/o-festiwalu/popzednie-edycje/retroperspektywy2010/> (dostęp: 10.10.2016).
- Sidor Mateusz, *Retroperspektywy po raz piąty. Teatr offowy tradycją Łodzi*, „Kronika miasta Łodzi” 2016, nr 3.
- Śliwonik Lech, *Teatr dla życia*, „Scena. Miesięcznik poświęcony upowszechnianiu kultury teatralnej” 1999, nr 5.
- Woźniak Grzegorz, *Retro/per/spektywy* [dział: Czasopisma, Festiwale, Nagrody, Lamus, Życie Literackie], „Lampa” 2020, nr 10.

Netografia

(dostęp: 10.10.2016)

<http://retroperspektywy.com/pl/>
<http://www.chorea.com.pl/>
<https://www.youtube.com/watch?v=aoR25DxJOYo>

Katarzyna Mańko

<https://doi.org/10.18778/8220-636-4.10>

GDZIE DOTYKAĆ TEATRU?

Czarujemy się różnymi wizerunkami Łodzi: a to filmowej, a to przemysłów kreatywnych. Jedne z tych opowieści każą nam spojrzeć w przeszłość, by odzyskać tradycję, inne – tworzyć rzeczy nigdy tutaj niewidziane, ale opisane dokładnie na jednym z kanadyjskich uniwersytetów przez Richarda Floridę. Nikt nie mówi głośno, że jeśli Łódź jest silna na jakimś artystycznym polu, jest to właśnie teatr¹.

Jednak z roku na rok coraz śmielej można mówić o Łodzi jako o mieście teatralnym. Starsze festiwale rozwijają się i nierzadko zaskakują mieszkańców ciekawymi spektaklami z Polski, ale i z zagranicy. Na miejsce tych, których formuły się wyczerpują, szybko powstają nowe propozycje, propagujące odmienne idee i prekursorskie działania twórcze.

Festiwale teatralne promują Łódź, są jego wizytówką, pokazują niemały potencjał kultury miasta. Niektóre z nich mają dużą renomę i prestiż za granicą, inne są cenione w skali kraju, jeszcze inne liczą się w mieście².

Przykładem tak rozkwitającego festiwalu jest z pewnością Dotknij teatru!, które to wydarzenie zaczęło swą karierę w roku 2010 od lokalnego uznania i aprobaty, a obecnie cieszy się ogólnopolską estymą i popularnością³.

¹ Igor Rakowski-Kłos, *Łódź przemysłów teatralnych*, „Gazeta Wyborcza – Łódź” (16 marca 2012), s. 1,

² Emilia Zimnica-Kuzioła, *Festiwale teatralne w Łodzi – sezon 2011/2012*, [w:] *Kultura jako czynnik rozwoju miasta na przykładzie Łodzi*, red. Violetta Krawczyk-Wasilewska, Monika Kucner, Emilia Zimnica-Kuzioła, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2012, s. 134–135.

³ Dzisiejszy zasięg i wielość działań artystycznych podejmowanych w ramach akcji Dotknij teatru! można prześledzić na stronie internetowej przedsięwzięcia, <http://dotknijteatru.pl/>. Festiwal powstał dzięki kreatywności i doświadczeniu grona

Dotknij teatru! w zamyśle organizatorów wcale nie miało być festiwalem. Idea jego powstania zrodziła się z chęci uczczenia Międzynarodowego Dnia Teatru i to właśnie w trakcie organizacji tej uroczystości ukształtowała się struktura i mechanizm realizacji tego zadania⁴. W różnorodnej gamie łódzkich festiwali długo nie było takiego, który angażowałby publiczność do jego współorganizowania:

wybitnych artystów, animatorów i pedagogów teatru. Trzeba przypomnieć raport organizatorów: „Grupę Inicjatywną, odpowiedzialną za przeprowadzenie tego karkołomnego pomysłu, utworzyli: Anna Ciszowska (Teatr Nowy im. K. Dejmka w Łodzi); Konrad Dworakowski (reżyser, dyrektor Teatru Pinokio w Łodzi); Joanna Ossowska (ówcześnie z-czyni dyrektora Teatru Pinokio w Łodzi); Tomasz Rodowicz (dyrektor Teatru Chorea); Marcin Brzozowski (dyrektor Teatru Szwalnia); Marian Glinkowski (ówcześnie dyrektor Łódzkich Spotkań Teatralnych i prezes Łódzkiego Oddziału Towarzystwa Kultury Teatralnej); Jadwiga Sącińska (teatrolożka, instruktorka teatralna, prezes honorowy łódzkiego Oddziału Okręgowego Towarzystwa Kultury Teatralnej); Krystyna Weintrit (ówcześnie dyrektorka Centrum Kultury Młodych); Barbara Kurowska (z-czyni dyrektora Muzeum Kinematografii w Łodzi); Jolanta Sławińska (ówcześnie Teatr Muzyczny w Łodzi); Bożenna Krasnodębska (ówcześnie dyrektorka Wydziału Kultury Urzędu Miasta Łodzi); Małgorzata Gaduła-Zawratyńska (ówcześnie koordynatorka z Wydziału Kultury Urzędu Miasta Łodzi); Pola Amber i Julia Jakubowska z Teatru Chorea. W 2011 roku koordynacji Dotknij Teatru podjął się Teatr Nowy im. Kazimierza Dejmka, a jego dyrektor Zdzisław Jaskuła zagwarantował projektowi bazę organizacyjną i administracyjną. Rok później do akcji przystąpił Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie. Dzięki zaangażowaniu dyrektora Macieja Nowaka akcja uzyskała promocję ogólnopolską. Łódzkie założenia ideologiczne i programowe zaczęły wcielać w działanie partnerzy z całego kraju. I tak jest do dziś”, za: strona internetowa Teatru Nowego w Łodzi im. Kazimierza Dejmka, <http://www.nowy.pl/item/teatrplus/article/DotknijTeatru/lang/pl> (dostęp: 15.06.2016).

⁴ Na stronie Dotknij Teatru! w zakładce Inicjatywa czytamy: „Dzień Teatru domaga się wspólnoty. Jest idealnym pretekstem do jednoczenia sił twórczych, manifestowania różnorodności praktyk twórczych oraz znoszenia granic w przestrzeni i środowisku teatru. Projekt Dotknij Teatru wykorzystuje potencjał święta i kreuje warunki do przeżywania teatru według zasady: POZNAJ – DOŚWIADCZAJ – ZROZUM – POKOCHAJ. Oferuje widzom wielość wydarzeń: spektakle, warsztaty, czytania dramatów, akcje plenerowe, performance, wystawy, próby otwarte, projekcje, wykłady i koncerty. W efekcie promuje i popularyzuje sztukę teatru. Czyni ją dostępną i obecną, często w nietypowych przestrzeniach. Pozwala widzom odkrywać scenę »od kuchni« oraz tworzyć. Stawia pytania, prowokuje, zmusza do refleksji. A nade wszystko inicjuje spotkania ludzi teatru.

Inicjatywa ogólnopolskich obchodów Międzynarodowego Dnia Teatru pod szyldem Dotknij Teatru jest efektem połączenia oddolnej akcji Dotknij Teatru, powstałej w Łodzi, i warszawskiego projektu Instytutu Teatralnego pt. Chodź do teatru w 2012 roku. Zbieżność idei obu projektów pozwoliła na integrację działań na rzecz po-

aż do czasu pojawienia się idei „dotykania teatru”. Akcja ta nie poprzestaje bowiem na propagowaniu konformistycznego oglądania spektakli przez widzów usadowionych w wygodnych fotelach, ale angażuje ich do twórczego działania. Oprócz szerokiej oferty warsztatów (od aktorskich po kostiumograficzne), można zgłosić własny projekt, przedstawić idee i pomysły wydarzeń, które zostaną rozpatrzone przez komisję. Szansę na „pokazanie się” szerszej publiczności ma każdy teatr publiczny, ale także dom kultury czy szkolne koło teatralne. Pomysł zorganizowania takiej akcji powstał podczas narady dotyczącej kreowania miejscowej oferty edukacji kulturalnej. Formułę i kształt przedstawiła Anna Ciszowska, reżyserka i animatorka teatru, a nazwę wymyśliła Barbara Kurowska, zastępca dyrektora Muzeum Kinematografii w Łodzi⁵. Zaufano przekonaniu, że teatr jest dla wszystkich i wszędzie. Nie trzeba szukać go tylko i wyłącznie w eleganckich salach teatralnych, bowiem można go „spotkać” na ulicy czy jadąc do pracy/szkoły tramwajem. Konrad Dworakowski, dyrektor łódzkiego Teatru Lalki i Aktora „Pinokio”⁶, przedstawiając program aktualnego festiwalu (w roku 2016), scharakteryzował jego nadrzędną ideę następująco:

Dotknij Teatru! to projekt, nad którego powstaniem – i nad tym, jak jest realizowany – zawisło słowo „spotkanie”. Z założenia miał być przedsięwzięciem egalitarnym, które zmienia pogląd na temat teatru, ale też zmienia rzeczywistość wokół. Miał trafić do społeczności, które są pozbawione dostępu do teatru i uruchomić myślenie o teatrze jako o czymś dostępnym i szczególnym w wymiarze doświadczenia⁷.

Krótko mówiąc: ten projekt zrodził się z marzenia. Z marzenia o tym, aby teatr w jednym czasie ogarnął swoim zasięgiem jak najwięcej publiczności z różnych środowisk – i chyba to się akurat udało⁸. W trakcie kolejnych edycji DT formułowane były następne zadania i cele – tak edukacyjne, jak i artystyczne.

zyskiwania partnerów. W efekcie akcja Dotknij Teatru rozszerzyła się na większość polskich województw”, <http://dotknijteatru.pl/inicjatywa/> (dostęp: 10.09.2016).

⁵ [Od lipca 2017 do lipca 2020 roku Barbara Kurowska pełniła funkcję dyrektora Muzeum Miasta Łodzi – przyp. red.]

⁶ [Konrad Dworakowski był dyrektorem Teatru Pinokio w latach 2009–2019; był także pomysłodawcą i dyrektorem artystycznym Międzynarodowego Festiwalu „Teatralna Karuzela” – przyp. red.]

⁷ Cyt.: [oma/agz/PAP] *Dotknij Teatru! – obchody Międzynarodowego Dnia Teatru od 27 marca*, [w:] *Kultura i sztuka po 1989 roku*, <http://dzieje.pl/kultura-i-sztuka/dotknij-teatru-obchody-miedzynarodowego-dnia-teatru-od-27-marca> (dostęp: 10.09.2016).

⁸ Monika Wąsik, *Dotknij teatru – niech się święci!*, <http://teatralny.pl/rozmowy/dotknij-teatru-niech-sie-swieci,1001.html> (dostęp: 10.09.2016).

Według Anny Ciszowskiej, dziś głównej koordynatorki festiwalu, powinno się go traktować przede wszystkim jako akcję czy ruch artystyczny na rzecz edukacji teatralnej, który jest w ciągłym procesie rozwoju.

Po siedmiu latach już wiemy, że efektem tego aktu artystycznego było ukształtowanie się dojrzałego festiwalu, ale celem było uświęcenie Dnia Teatru i od samego początku chcieliśmy, żeby ten dzień był pretekstem do wyjścia z teatrem na zewnątrz, do publiczności, w środowisko naturalne, żeby nie zachęcać widzów do przyjscia do teatru, a wyjść z teatrem do widzów. I w związku z tą ideą wychodzenia na zewnątrz i ujawnienia się, nastawienia się na dotykanie, poznawanie czy do prowokowania do bezpośredniego kontaktu z teatrem w bardzo różnych okolicznościach, czy to w Galerii Łódzkiej, na ulicach, nawet w tramwajach – dokonaliśmy pewnego bezpośredniego kontaktu teatralnego, spotkania, które jest nam – organizatorom bardzo bliskie⁹.

W deklaracjach organizatorów oraz w przyjętej strategii festiwalu idea brzmi pięknie. Jak to wygląda z perspektywy jego uczestników? Pierwsze Dotknij Teatru! rozpoczęło się 27 lutego 2010 roku wystawą jubileuszową Teatru Nowego w Galerii Łódzkiej. Swoją kulminację festiwal osiągnął 27 marca – kiedy to przypada Międzynarodowy Dzień Teatru – i na ten dzień zaplanowano korowód ulicą Piotrkowską, zwiedzanie Teatru Muzycznego, akcje plastyczne, wernisaże, spektakle, koncert¹⁰. Wręczono także nagrody łódzkim artystom związanym ze sztuką teatru. Jednym słowem – przez miesiąc kulturalna Łódź działała pod hasłem „dotykania teatru”. Akcja była rzeczywiście widoczna w wielu przestrzeniach miasta, począwszy od instytucji teatralnych, przez środki transportu, centra handlowe, a na Piotrkowskiej skończywszy. Łódź ogarnęła „teatromania”.

W czasie pierwszego festiwalu także i miłośnicy kina mogli znaleźć coś dla siebie: w Muzeum Kinematografii odbywały się projekcje filmów, których akcja rozgrywa się w teatrach. Pokazano też filmowe adaptacje trzech klasycznych sztuk: *Wujaszka Wani* Antona Czechowa, *Hamleta* Williama Shakespeare’a i *Zemsty* Aleksandra Fredry.

Organizatorzy festiwalu nawiązali do tradycji spotykania się łódzkiego środowiska teatralnego pod pomnikiem Leona Schillera. Odczytano tu, zwyczajowe od 1962 roku, uroczyste orędzie przygotowywane specjalnie na ten dzień przez

⁹ Rozmowa autorki artykułu z Panią Anną Ciszowską przeprowadzona 8 września 2016 roku.

¹⁰ Marcin Białczewski, *Dotknij Teatru w Łodzi – informacje*, <http://www.plasterlodzki.pl/teatr/aktualnoci-teatralne/819-dotknij-teatru-w-odzi-informacje> (dostęp: 10.09.2016).

wybitnych ludzi teatru¹¹. Tym razem było to przesłanie napisane przez brytyjską aktorkę Judi Dench, której słowa: „Przedstawienia grane są wszędzie, nie tylko w miejscach przypisanych im tradycją”¹² zdawały się wyjątkowo dobrze harmonizować z ideą Dotknij teatru!

Doskonale pamiętam jedną z pierwszych edycji tego festiwalu; byłam wówczas w liceum, które zostało zaproszone do uczestniczenia w Korowodzie Teatralnym Ulicami Łodzi. Uczniowie klas teatralnych ze wszystkich łódzkich szkół mogli – w towarzystwie aktorów z Centrum Kultury Młodych – wyjść na ulicę i wspólnie świętować Dzień Teatru. Byliśmy wtedy widoczni i przyświecała nam jedna idea. Była to także okazja do zawarcia nowych znajomości z osobami, z którymi łączyła nas wspólna teatralna pasja.

Dziś trzeba jednak postawić trudne pytanie: czy przez siedem lat swego istnienia festiwal nie zagubił w jakimś stopniu deklarowanych założycielskich idei? Niepokoi też fakt, że czas trwania akcji z roku na rok ustawicznie się skraca – pierwsza edycja festiwalu trwała miesiąc, w roku 2013 było to dziesięć dni, a festiwal ubiegłoroczny zajął już zaledwie tydzień...¹³ Mam nieodparte wrażenie, że teatr, którego tak śmiało dotykaliśmy w pierwszych latach organizowania wydarzenia, skrył się w instytucjach kultury. Czyżby przez nagłą nieśmiałość? A może to wynik krępujących niedoskonałości, wynikających z braku czasu na odpowiednie przygotowanie przedstawienia? Nie każde wydarzenie w programie festiwalu objęte jest dofinansowaniem. Informacja o przyznanych finansach także nie pojawia się od razu, tuż po ogłoszeniu wyników konkursu, więc czasem spektakl robiony jest w sposób nieco prowizoryczny i siłą rzeczy niedoskonały, brakuje środków (a przede wszystkim czasu) na jego spokojne dokończenie przed premierą. Anna Ciszowska, zapytana o powód „ukrycia się” akcji, wspomina o kłopotach, jakie niesie ze sobą nieprzewidywalność pogody.

¹¹ Międzynarodowy Dzień Teatru został ustanowiony w 1961 roku w trakcie 9. światowego kongresu Międzynarodowego Instytutu Teatralnego (ITI) w Helsinkach. Ustalony dzień święta teatru – 27 marca – upamiętnia rocznicę otwarcia Teatru Narodów w Paryżu. Corocznie tego dnia, za pośrednictwem ponad stu narodowych ośrodków ITI, wygłaszane jest orędzie przygotowywane przez wybitnych ludzi teatru (wśród nich byli m.in. Jean Cocteau, Peter Brook, Vaclav Havel, Dario Fo, Krzysztof Warlikowski, Anatolij Wasiljew), a także przesłanie formułowane przez twórców z poszczególnych krajów.

¹² Judi Dench, Orędzie na Międzynarodowy Dzień Teatru 2010, cyt. za stronę: <http://www.teatrpolski.wroc.pl/archiwum/2009-2010/oredzie-na-miedzynarodowy-dzien-teatru-2010> (dostęp: 10.09.2016).

¹³ [Dotknij teatru! w latach 2017–2020 znów sukcesywnie się wydłużało – przyp. red.]

Na przykład próby do *Pasji* w reżyserii Konrada Dworakowskiego, realizowane przez kilka środowisk teatralnych i przez Teatr Pinokio, odbywały się w zamkniętej przestrzeni¹⁴. Kilka dni przed premierą była przepiękna pogoda. Dzień przed premierą, w nocy, spadł śnieg i pogoda była fatalna. Zastanawialiśmy się co w tej sytuacji zrobić. W efekcie oczywiście artyści dokonali gestu wyjścia na zewnątrz, ale pracowali w warunkach ekstremalnych i kosztem zdrowia. Z wieloma wydarzeniami mieliśmy podobny problem i to powoduje, że cofamy się z pleneru¹⁵.

Niewątpliwie, zarówno dla artystów, jak i dla widzów, bardziej komfortowe jest uczestniczenie w widowiskach, które odbywają się w bezpiecznych i przewidywalnych przestrzeniach, ale co uczynić wówczas z piękną, brawurową ideą „potykania się” przeciętnego łodzianina o teatr? Żeby ów teatr widz mógł rzeczywiście dotknąć i dać się w niego wciągnąć, musi teraz podjąć wszystkie tradycyjne czynności: sprawdzić repertuar, dojechać na miejsce prezentacji, wejść do budynku, nie wspominając już o dokonywaniu wcześniejszej rezerwacji miejsc. O ile podczas pierwszego Dotknij Teatru! jego uczestnicy byli doskonale widoczni (i słyszalni!) w Łodzi – przez swój udział w paradach i happeningach – o tyle teraz wydarzenia festiwalowe niewiele różnią się od tych składających się na bieżące sezony teatralne, a zatem nie wpływają na rytm życia miasta, sytuując się na (elitarnym) marginesie jego istnienia. Jak podkreśla Emilia Zimnica-Kuzioła:

Przedstawienia teatru ulicznego docierają do kilkutysięcznej widowni, publiczność potencjalna staje się publicznością realną. Dzięki takim inicjatywom rozszerza się audytorium teatru, w święcie tym uczestniczą dzieci wraz z rodzicami, widzowie reprezentujący różne środowiska, kategorie wiekowe. Teatr staje się czynnikiem integrującym zbiorowość i dostarczającym odbiorcom wielu wrażeń, emocji i refleksji. Dzięki temu, że „teatr wychodzi do widza”, dla wielu uczestników festiwalu jest to być może jedyna okazja zetknięcia się ze sztuką sceniczną¹⁶.

Prawdą jest, że spektakle prezentowane na DT w większości są darmowe, ale znaczną grupę potencjalnych widzów zniechęca do uczestniczenia we wspólnym świętowaniu już sama walka o miejsca, wyczekiwanie w długich i ciasnych kolejkach, by wejść na salę. Jest to dotkliwie szczególnie wówczas, kiedy nie jest się czynnym uczestnikiem takiej specyficznej formy teatru – nazwijmy go ogólnie – alternatywnego. Osoby, które są obeznane z teatralnym kontekstem i formą

¹⁴ Ale przedstawienie przewidziane było jako plenerowe.

¹⁵ Rozmowa autorki artykułu z Panią Anną Ciszowską przeprowadzona 8 września 2016 roku.

¹⁶ Emilia Zimnica-Kuzioła, *Festiwal teatralne w Łodzi...*, s. 124.

Dotknij teatru!, doskonale rozumieją podobne procedury i ceremoniały, a wysyłanie maili ułatwiających rezerwację miejsc jest dla nich nawet radosną formą corocznego rytuału. Ale chyba jednak nie o to chodzi, by przekonać przekonanych, lecz by z roku na rok zyskiwać nowych odbiorców. Wydaje się, że obecnie brakuje tej spontaniczności i radości, która wyróżniała festiwal jeszcze w 2010 roku. Dzisiaj wszystko musi być zorganizowane i zaplanowane z góry, bez możliwości dopuszczenia niespodzianki i efektu zaskoczenia. Na dobrą sprawę z festiwalu dla wszystkich zrobił się – paradoksalnie – „konserwatywny” ruch, do którego należy awangardowa elita i środowisko teatralne. Osobom na co dzień nieuczestniczącym w kulturze znów odebrano okazję by się do niej przekonać.

Obok integracji łodzian jednym z głównych celów festiwalu było też zjednoczenie środowiska artystycznego, a także swoista fuzja lokalnych placówek kulturalno-oświatowych, które na czas obchodów współdziałają w imię rozwoju idei, by tak rzec, „wszechogarniającej teatralności”. Do wspólnej celebracji włączyć się mogą także teatry szkolne czy amatorskie. Niezwykłą zaletą tego festiwalu jest to, że jednego dnia widz może obcować z wielkimi nazwiskami scen łódzkich, a drugiego – oglądać debiutujący teatr amatorski. DT nie jest także konkursem, tutaj najwięcej wygrywają uczestnicy i Miasto. Nie ma podziałów na lepszych i gorszych, oceny są całkowicie subiektywne i zależą wyłącznie od indywidualnych gustów widzów.

Efekty dla Miasta są naprawdę olbrzymie. Pierwsza rzecz, która zostaje po Dotknij Teatru! to konkretne spektakle i wydarzenia, dokumentacja. Dotyk teatralny, oczywiście dobry, ma to do siebie, że zostawia w człowieku, w duszy jakiś wir. Jeżeli w wielu osobach coś takiego zostało po wydarzeniach Dotknij teatru! to fantastycznie. Najważniejszym jednak efektem akcji jest tworzenie bardzo solidnego, scementowanego środowiska teatralnego, w którym zachodzą kontakty pomiędzy artystami, pomiędzy instytucjami. To, że teatr instytucjonalny otwiera się na teatr offowy, teatr amatorski. Poza tym, zostaje w mieszkańcach miasta świadomość, że my oto tutaj, w Łodzi, świętujemy Dzień Teatru, że jest coś takiego. Świadomość, emocje, kontakty i otwarty proces, który będzie owocował kolejnymi wydarzeniami¹⁷.

Jak każdy festiwal, ten także potrafi wzbudzić kontrowersje. Wszak nie odbywa się tutaj wstępny *casting* na spektakle czy akcje społeczne. Do organizatorów wpływają wnioski, które są rozpatrywane na korzyść aplikujących lub zostają odrzucone, ale zamysł propozycji uczestników organizatorzy w rzeczywistości poznają dopiero wówczas, gdy wspólnie z widzami oglądają spektakl na premierze.

¹⁷ Rozmowa autorki artykułu z Panią Anną Ciszowską przeprowadzona 8 września 2016 roku.

Już pierwsza edycja zaznaczyła się w historii Łodzi dosyć niecodzienną akcją, bowiem w czasie głównych uroczystości Dnia Teatru, odbywających się, jak wspomniałam, w centrum miasta przy pomniku Leona Schillera, jedna z grup alternatywnych (Teatr Art. 51) namawiała przechodniów do podpisania petycji i zrzeczenia się swoich narządów płciowych na rzecz poprawy stosunków międzyludzkich¹⁸. Organizatorów nie przerażają tego typu śmiałe i prowokacyjne akcje próbujące obudzić w widzu krytycyzm i wrażliwość społeczną. Anna Ciszowska uważa je wręcz za błogosławieństwo, ponieważ projekt artystyczny powstający w atmosferze pełnych pasji dyskusji czy sporów nabiera energii, dynamicznie się kształtuje, a tym samym rozwija swój potencjał i osiąga optymalną dla siebie formę. Twórczyni koncepcji i strategii Dotknij Teatru! za zjawisko w pełni naturalne i pożądane uważa fakt, że każdy akt artystyczny pokazywany szerszej publiczności poddawany jest jej (krytycznej) ocenie i że nie zawsze odbiorcy czują się usatysfakcjonowani tym, w czym uczestniczą. Bez względu jednak na charakter oceny, każde takie spotkanie niesie za sobą unikalne doświadczenie i cenną lekcję na przyszłość – ważną dla obydwóch stron takiego artystycznego zgromadzenia.

Na przestrzeni lat okazało się, że nie tylko Łódź chce „podotykać” teatr. Przez siedem lat festiwal rozrósł się aż na około 60 miast partnerskich. Łódzka idea pręźnie rozwijająca się poza Łodzią? Brzmi znakomicie! Chyba lepszej promocji miasta nie można sobie wyobrazić. Powoli zaczęliśmy się pozbywać naszego „łódzkiego kompleksu” – wiecznego pozostawania w cieniu Stolicy. W wywiadzie przeprowadzonym przez Monikę Wąsik Ciszowska mówi:

Okazało się, że artyści teatru potrzebowali swojego święta. My przetarliśmy szlaki, pokazaliśmy, że można to zrobić, że ta formuła się sprawdza. Może trochę zdziwiliśmy inne miasta. Podczas spotkań z koordynatorami z innych miast często słyszeliśmy zdziwienie jak to możliwe, że udało się nam zjednoczyć środowisko i stworzyć wspólnie coś w rodzaju komórki organizacyjnej, będącej w stanie zdobywać pieniądze na ten projekt? W żadnym innym mieście nie udało się tego zrobić. Być może więc zaraziliśmy inne ośrodki naszą pasją. Pamiętam jeszcze te pierwsze spotkania z koordynatorami, gdy przyjmowaliśmy ich w Łodzi obiadem, ciepłym słowem i taką naszą gorączką tego opowiadania o projekcie. Bez wątpienia jednak kluczową rolę odegrał także Instytut Teatralny. Nie wiem, jak potoczyłyby się losy Dotknij Teatru, gdyby nie autorytet Instytutu i wsparcie Macieja Nowaka, widzącego potencjał w tej akcji. Pamiętam pierwsze spotkanie z ówczesnym dyrektorem Instytutu. Razem z Konradem Dworakowskim pojechaliśmy do Warszawy i witając

¹⁸ Zob. Joanna Rybus, *Dzień Teatru świętowali w deszczu*, „Gazeta Wyborcza – Łódź” (28 marca 2010), <https://lodz.wyborcza.pl/lodz/7,35135,7710280,dzien-teatru-swietowali-w-deszczu.html> (dostęp: 3.09.2021).

się z Maciejem Nowakiem, powiedziałam: „Dzień dobry. Mam takie marzenie, żeby Dzień Teatru był jak akcja Owsiaka”, i wtedy Maciej Nowak odpowiedział: „Mam to samo marzenie”. Wiedziałam więc, że uda się nam porozumieć. Ten rodzaj romantycznego myślenia chyba został podjęty¹⁹.

I faktycznie – to porównanie okazuje się trafne. Akcja nie tylko odbywa się w kraju z nieprawdopodobnym rozmachem, ale też niesie ze sobą wiele pozytywnych skojarzeń i jest wszędzie mile widziana. Tylko czy obejmowanie swoją uwagę działań aż tylu partnerów nie przekłada się na zaniedbywanie łódzkiej części festiwalu? Na moje prowokacyjne pytanie o „kradzież” naszego festiwalu Anna Ciszowska ze spokojem odpowiada:

Nie, nikt nam nie skradł i to byłoby strasznie prowincjonalne, gdybyśmy trzymali patent na obchodzenie Dnia Teatru tylko dla Łodzi. To byłoby jakieś absurdalne! Nie skradł nam, bo też nie może Polska, i z tym się zmagają, urządzić *Dotknij Teatru!* tak, jak my tutaj, w Łodzi. My tak naprawdę organizujemy akcję luksusowo. Mam na myśli komfort finansowy. Możemy zamówić czy zaproponować artystom organizacje wydarzeń specjalnie dedykowanych na Dzień Teatru. Natomiast Polska takich możliwości wciąż nie ma. Nie ma tam jakiegoś centralnego sposobu finansowania, więc ze środków własnych projektodawcy zgłaszają się do akcji, przez co te wydarzenia, które są zgłaszane do ogólnopolskiej akcji nie są w żaden sposób nadzorowane ideologicznie. To powoduje, że są tam też „złe dotyki”, które chcielibyśmy wyeliminować. My tutaj, w Łodzi, staramy się pilnować, żeby nasze „dotyki teatralne” były wartościowe. W Polsce nie mamy na to żadnego wpływu²⁰.

W innych miastach warsztaty teatralne rozszerzone są na różne dziedziny, takie jak: krytyka teatralna, produkcja, warsztaty plastyczne czy muzyczne, wykłady. W warszawskiej wersji festiwalu możemy zobaczyć spektakle, które są znane z wcześniejszego repertuaru, a także premiery. Pokazują się tu w swoich szkolnych spektaklach studenci Akademii Teatralnej, a także np. znany Teatr 21²¹, a po

¹⁹ Monika Wąsik, *Dotknij teatru...*

²⁰ Rozmowa autorki artykułu z Panią Anną Ciszowską przeprowadzona 8 września 2016 roku.

²¹ „Teatr 21” zrodził się w 2005 roku z warsztatów w Zespole Społecznych Szkół Specjalnych »Dać Szansę« w Warszawie. Aktorami są przede wszystkim uczniowie oraz absolwenci szkoły – osoby z zespołem Downa i autyzmem. Ich dawna zabawa w teatr zmieniła się w pracę, za którą otrzymują wynagrodzenie. Spektakle Teatru 21 można było oglądać w warszawskich teatrach (Dramatyczny, Studio, Powszechny, Nowy, Baj, Soho), Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN oraz Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa

kilku spektaklach odbywają się spotkania z twórcami i aktorami. Wśród ofert kulturalnych znajdują się wydarzenia przeznaczone specjalnie dla dzieci, dla całych rodzin czy dla seniorów. W Wielkopolsce natomiast można było np. zjeść kolację z artystami i pomóc przy... odkurzeniu kurtyny teatralnej.

Wiele wydarzeń przygotowanych specjalnie na łódzki festiwal ma swoją artystyczną kontynuację i zyskuje duże, także ogólnopolskie uznanie. Przykładem może być czytanie performatywne sztuki *Katarzyna Kobro. Polski sen* wg dramatu *Kobro* Małgorzaty Sikorskiej-Miszczyk, w reżyserii Iwony Siekierzyńskiej, które odbyło się w Teatrze Nowym im. Kazimierza Dejmka 30 marca 2014 roku. Przychylny odbiór tego wydarzenia wpłynął na kształt realizacji spektaklu, który został pokazany jako prapremiera dramatu (22 X 2014) w trakcie innego łódzkiego festiwalu – Awangarda i socrealizm, upamiętniającego 65. rocznicę powstania Teatru Nowego. Spektakl wyróżniono m.in. Nadzwyczajną Złotą Maską (nagroda łódzkich recenzentów teatralnych) w sezonie 2014/2015 i nadal jest grany z wielkim powodzeniem²². Także inne przedstawienia przygotowane w ramach DT po zakończeniu festiwalu weszły do stałego repertuaru scen Łodzi i województwa łódzkiego. *Podróż do wnętrza sceny* (2012) i *Savannah Bay* (2013), obydwa w reżyserii Anny Ciszowskiej, oraz *Melancholia/Violetta Villas* (2015) w reżyserii Tomasza Wygody grane były w Teatrze Nowym im. Kazimierza Dejmka w Łodzi. Wyreżyserowane przez Tomasza Rodowicza spektakle *MUZG* (2014) oraz *Szczelina* (2016) systematycznie pokazywane są w Fabryce Sztuki w Łodzi, czyli na scenie twórców widowiska – Stowarzyszenia Teatralnego CHOREA. Obydwa często prezentowane są także w całej Polsce, a *Szczelina* została laureatem Złotej Maski w 2016 roku. Przedstawienie Studia Saturator *Witkacy? – PROFANACJA* (2014) w reżyserii Maszy Boguckiej weszło do stałych propozycji Akademickiego Ośrodka Inicja-

Raszewskiego, który jest głównym miejscem aktywności zespołu. Grupa występowała również na festiwalach w kraju (Wrocław, Poznań, Węgorzewo, Gdańsk, Kalisz, Łódź, Kielce, Białystok, Pszczyna, Lublin) i za granicą (Praga, Neratov, Berlin, Helsinki, Freiburg). Z Teatrem 21 współpracują artyści, edukatorzy i badacze działający na co dzień w instytucjach kultury w całej Polsce. Grupę prowadzi Justyna Sobczyk, strona internetowa Teatru21, <http://teatr21.pl/pl/o-nas> (dostęp: 10.03.2017).

²² Zob.: Łódź. Sikorska-Miszczyk o *Kobro* w „Dotknij Teatru”, informacja na stronie portalu e-teatr.pl zawiera też tekst Izabelli Adamczewskiej: *Kobro w trójkącie rodzinnym. Wywiad z autorką dramatu*, „Gazeta Wyborcza – Łódź” (27 marca 2014), http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/180019.html?josso_assertion_id=6D63BA19BB18CFF7 (dostęp: 6.06.2016); Monika Wąsik, *Ponad ludzką miarę? (Po premierze)*, „Teatr” 2015, nr 1, http://www.teatr-pismo.pl/po-premierze/1024/ponad_ludzka_miare/ (dostęp: 6.06.2016); strona Teatru Nowego im. Kazimierza Dejmka w Łodzi, <http://www.nowy.pl/item/spektakle/article/Kobro/lang/pl> (dostęp: 6.06.2016).

tyw Artystycznych, zaś spektakl *A Wersja* (2015), stworzony przez Teatr Art. 51, prezentowany był na scenach Miejskiego Ośrodka Kultury w Zgierzu, w Teatrze Szwalnia, a także na ogólnopolskich festiwalach teatralnych, na których zdobywał nagrody. Podobnie spektakle: *Spadając* (2015), *Wieczór Tischnerowski* (2016) oraz *Jesteśmy* (2016) – wszystkie trzy w reżyserii Marcina Brzozowskiego, przygotowane przez Teatr Szwalnia/Stowarzyszenie Targowa 62 – grane są nadal w rodzimym teatrze. Przedstawienia *Tajemnice kwiatu paproci* (2015) w reżyserii Przemysława Jaszczaka oraz *Zanikam*, stworzone przez Katarzynę Dąbkowską-Kułaczkę, weszły do repertuaru Teatru Zamiast, drugi z nich zdobył także Złotą Maskę. To tylko kilka przykładów „pofestiwalowych karier” inicjowanych tu przedsięwzięć. A trzeba by wspomnieć także o ważnych – zarówno lokalnych, jak i ogólnopolskich – nagrodach, których laureatami było grono prezentujących się na DT aktorów.

Taki obraz rozwoju akcji Dotknij Teatru! wskazuje na wielką (i skuteczną) troskę organizatorów o rzeczywistą solidarność, integrację i aktywizację łódzkich środowisk kulturalno-oświatowych, w tym przede wszystkim teatralnych, a także o kreowanie atrakcyjnego wizerunku Miasta jako nowoczesnego, kreatywnego centrum oryginalnych inicjatyw artystycznych²³.

Łódzka edycja DT nie stara się budować swoich sukcesów i popularności przez przypisywanie do swojej marki wizerunków medialnych gwiazd, stroni od promowania się przez znane nazwiska.

Nie mamy w nas takiego myślenia, że znane nazwisko jest gwarantem jakości artystycznej. Poza tym nie sądzę, żeby nasi artyści łódzcy byli gorsi w projektowaniu wydarzeń artystycznych niż artyści warszawscy, którzy „mają nazwisko”. To, że ktoś ma promocję to nie znaczy, że za nim stoi wartość. Po drugie, jeżeli mamy ograniczone środki finansowe, to staramy się je wydać na środowisko łódzkie. Natomiast organizacja finansowa tego projektu trochę nam nie pozwala sprowadzać wydarzeń wielkoformatowych. Może się to zmienić, ale też są inne festiwale od organizowania podobnych rzeczy²⁴.

²³ Informacje dotyczące festiwalu Dotknij Teatru! zostały zaczerpnięte ze źródeł prasowych oraz z dokumentu: DT Wydarzenia. Nagrody/Sukcesy artystyczne 2010–2015, zbiory prywatne Anny Ciszowskiej. [Por też: Dotknij Teatru. Łódzkie obchody Międzynarodowego Dnia Teatru 2010–2017 [informator], <http://dotknijteatru.pl/wp-content/uploads/2018/03/%C5%81%C3%B3dskie-obchody-Mi%C4%99dzynarodowego-Dnia-Teatru.pdf> (dostęp: 3.04.2018) – przyp. red.]

²⁴ Rozmowa autorki artykułu z Panią Anną Ciszowską przeprowadzona 8 września 2016 roku.

Okazuje się zatem, że organizatorzy wcale nie mają poczucia niższości wobec animatorów festiwalu z tych miast, które mają swoje teatralne sławy, znane z pierwszych stron gazet. Działania odbywają się w Łodzi, a więc lokalni twórcy mogą liczyć na wsparcie i mogą spać spokojnie, ponieważ na pewno nie zostaną odsunięci na boczny tor przez pojawienie się stołecznych celebrytów. Jednak niektóre rozwiązania praktyczne warto by przejąć od innych ośrodków. W programach wielu spośród organizatorów festiwalu nadal można doszukiwać się na przykład wydarzeń przygotowywanych z „przymrużeniem oka” czy spontanicznych akcji angażujących mieszkańców do współtworzenia polskich obchodów Międzynarodowego Dnia Teatru. Takich akcji niestety u nas ubywa.

A jednak w Łodzi corocznie z determinacją walczy się o widza, za każdym razem bowiem trzeba pozyskać nową grupę odbiorczą.

Co roku wchodzi w życie społeczne nowa grupa: czy to nastolatków, czy też dzieciaków, która staje się naszym potencjalnym odbiorcą teatru. Za każdym razem trzeba podejmować nową próbę rozkochania tych ludzi w teatrze. Nawet jeżeli ktoś jest już teatrem zainteresowany, to trzeba pielęgnować jego zainteresowanie. Tak jak z ogrodem – jeśli wszystko się zasadzi, to i tak nie zwalnia nas to z tego, żeby pielęgnować rośliny²⁵.

Wysiłek się opłaca, bo z festiwalu na festiwal notowany jest wzrost widowni. Statystyki rejestrujące łódzkich odbiorców Dotknij Teatru! wahają się między 10 a 14 tysiącami widzów. Czy wszystkich uda się zadowolić? Chyba nie ma na to nadziei, ale organizatorzy zawsze dostają tzw. *feedback* od uczestników. Z raportu ewaluacyjnego z 2012 roku wynika, że 96% osób jest zadowolonych z udziału w projekcie, około 90% zdobyło nową wiedzę i umiejętności, a 81% zadeklarowało ponowne wykorzystanie wiedzy i umiejętności nabytych podczas udziału w projekcie²⁶. Statystyki wypadają zdecydowanie na korzyść festiwalu, pewne wątpliwości budzą jednak kryteria i sposoby wyboru osób, które są poddane badaniu, oraz moment wypełniania przez nie kwestionariusza. Przyznam szczerze, że wielokrotnie uczestniczyłam w DT – i to nie tylko w jednym czy dwóch wydarzeniach w czasie jednej edycji – a takiej ankiety nie dostałam nigdy. Nie spostrzegłam także, by były one umieszczone w jakimś widocznym miejscu, z którego widz, wychodząc ze spektaklu czy warsztatu, mógłby je wziąć

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Dane na podstawie dokumentu: *Raport ewaluacyjny projektu DOTKNIJ TEATRU – Łódzkie Obchody Międzynarodowego Dnia Teatru w ramach Programu MKiDN Edukacja Teatralna* z archiwum Teatru Nowego im. Kazimierza Dejmka w Łodzi.

i swobodnie wypełnić. Zastanawia mnie zatem, skąd biorą się takie precyzyjne dane? Jak zostały przeprowadzone badania socjologiczne i frekwencyjne?

Kolejna edycja festiwalu, przypadająca na rok 2017, musi niespodziewanie zmóc się z nowymi kłopotami organizacyjnymi: Teatr Nowy im. Kazimierza Dejmka zrezygnował z sygnowania akcji swoim imieniem i autorytetem. Wy-mówką dotychczasowego organizatora i usprawiedliwieniem jego rezygnacji z udziału w festiwalu miały stać się wielkie koszty, jakie teatr ponosił przy jego organizacji. Jednak ze wszelkich dokumentów, do których udało mi się dotrzeć, wynika, że Dotknij Teatru! było dofinansowywane – i to znaczącą kwotą – przede wszystkim przez Miasto. Teraz funkcję inicjatora i koordynatora zdarzeń przejmuje Poleski Ośrodek Sztuki w Łodzi²⁷. Jakie będą owoce tej współpracy? Wiadomo, że duży teatr miejski ma większe możliwości pozyskania partnerów i sponsorów niż ośrodek sztuki, nawet prężnie działający. Dzisiaj nie mówi się jednak o stracie, ale o nowym etapie, w który wkracza festiwal. Anna Ciszowska zapytana o dalsze plany czy marzenia związane z festiwalem odpowiada, że jej jedynym marzeniem jest to, żeby festiwal przetrwał, żeby przetrwała sama idea świętowania Dnia Teatru. I tego właśnie przede wszystkim życzę temu festiwalowi (a także sobie). Może jego reorganizacja – paradoksalnie – uzmysłowi twórcom potrzebę sięgnięcia po nowe, jeszcze ciekawsze niż dotychczasowe środki ekspresji? Może też poszerzy ofertę partycypacji łodzian w tak ważnym i radosnym święcie? Chciałabym w to wierzyć! Optymizmem napawa zdobyta przez Dotknij Teatru! w 2016 roku Nadzwyczajna Złota Maską. Jak czytamy w uzasadnieniu, przyznana za: „[...] wykreowanie w czasach marketingowej iluzji prawdziwie kulturotwórczego zjawiska, które otwiera nowego odbiorcę na to, co w teatrze autentyczne, uczy społecznej empatii i inicjuje rozmowę na temat gatunkowych granic sztuki”²⁸. Oby tak pomyślane „kulturotwórcze zjawisko” mogło trwać i pomnażać dobroczynne rezultaty swojego istnienia! Nie da się go bowiem zastąpić żadnym – choćby najefektywniejszym i sponsorowanym bez ograniczeń – festiwalem o ustalonym trybie i przewidywalnym sposobie oddziaływania na dobrze zorganizowaną i niewzruszoną w swych estetycznych i towarzyskich wyborach publiczność.

Anna Ciszowska optymistycznie patrzy na losy festiwalu w roku 2017, w którym to tematem DT będą PRZEKROCZENIA, więc może artyści po raz kolejny

²⁷ [Obecnie koordynatorem akcji Dotknij Teatru! jest Akademicki Ośrodek Inicjatyw Artystycznych w Łodzi, którego dyrektorką, od czerwca 2019 roku, jest Anna Ciszowska – przyp. red.]

²⁸ Zob. Łukasz Kaczyński, *Złote Maski za sezon 2015/16. Recenzenci nagrodzili twórców teatralnych*, „Dziennik Łódzki”, <http://www.dzienniklodzki.pl/kultura/teatr/a/zlote-maski-za-sezon-20152016-recenzenci-nagrodzili-tworcow-teatralnych-zdjecia,10742312/> (dostęp: 10.09.2016).

przekroczą progi instytucji i wyjdą do mieszkańców, tak, jak to było dawniej? Mocno wierzę, że pragnienie „dotykania teatru” przez Łodzian nigdy nie zmaleje i będzie ożywym tlenem dla (obecnie hospitalizującego się po niespodziewanej kontuzji) festiwalu.

Chciałabym skierować słowa wdzięczności do Pani Anny Ciszowskiej za poświęcony mi czas, za niezmienną gotowość służenia pomocą w interpretacji interesujących mnie zjawisk oraz za fascynujące opowieści o akcji *Dotknij Teatru!*, jak również serdecznie podziękować Panu Rafałowi Ziębie z Teatru Nowego im. Kazimierza Dejmka w Łodzi za życzliwe udostępnienie mi materiałów archiwalnych, które poszerzyły moją wiedzę na temat akcji. Dziękuję!

Katarzyna Mańko

Bibliografia

- Adamczewska Izabela, *Kobro w trójkacie rodzinnym. Wywiad z autorką dramatu*, „Gazeta Wyborcza – Łódź” (27 marca 2014), http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/180019.html?josso_assertion_id=6D63BA19BB18CFF7 (dostęp: 10.09.2016).
- Białczewski Marcin, *Dotknij Teatru w Łodzi – informacje*, wortal: [plasterlodzki.pl](http://www.plasterlodzki.pl/teatr/aktualnoci-teatralne/819-dotknij-teatru-w-odzi-informacje), <http://www.plasterlodzki.pl/teatr/aktualnoci-teatralne/819-dotknij-teatru-w-odzi-informacje> (dostęp: 10.09.2016).
- Dench Judi, *Oreǳnie na Mięǳynarodowy Dzień Teatru 2010*, cyt. za stroną: <http://www.teatrpolski.wroc.pl/archiwum/2009-2010/oredzie-na-miedzynarodowy-dzien-teatru-2010> (dostęp: 10.09.2016).
- Kaczyński Łukasz, *Złote Maski za sezon 2015/16. Recenzenci nagrodzili twórców teatralnych*, wortal: <http://www.dzienniklodzki.pl/kultura/teatr/a/zlote-maski-za-sezon-20152016-recenzenci-nagrodzili-tworcow-teatralnych-zdjecia,10742312/> (dostęp: 10.09.2016).
- Kultura jako czynnik rozwoju miasta na przykładzie Łodzi*, red. Violetta Krawczyk-Wasilewska, Monika Kucner, Emilia Zimnica-Kuzioła, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź, 2012.
- Łódź. Sikorska-Miszczuk o *Kobro w „Dotknij Teatru”*, informacja na stronie wortalu, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/180019.html?josso_assertion_id=6D63BA19BB18CFF7 (dostęp: 10.09.2016).
- [oma/agz/PAP], *Dotknij Teatru! – obchody Mięǳynarodowego Dnia Teatru od 27 marca*, [w:] *Kultura i sztuka po 1989 roku*, www.dzieje.pl, <http://dzieje.pl/kultura-i-sztu->

ka/dotknij-teatru-obchody-miedzynarodowego-dnia-teatru-od-27-marca (dostęp: 10.09.2016).

Rakowski-Kłos Igor, *Łódź przemysłów teatralnych*, „Gazeta Wyborcza – Łódź” (1 marca 2012), s. 1.

Rybus Joanna, *Dzień Teatru świętowali w deszczu*, „Gazeta Wyborcza – Łódź” (28 marca 2010), <https://lodz.wyborcza.pl/lodz/7,35135,7710280,dzien-teatru-swietowali-w-deszczu.html> (dostęp: 3.09.2021).

Wąsik Monika, *Dotknij teatru – niech się święci!*, wortal: teatralny.pl, <http://teatralny.pl/rozmowy/dotknij-teatru-niech-sie-swieci,1001.html> (dostęp: 10.09.2016).

Wąsik Monika, *Ponad ludzką miarę? (Po premierze)*, „Teatr” 2015, nr 1, http://www.teatr-pismo.pl/po-premierze/1024/ponad_ludzka_miare/ (dostęp: 10.09.2016).

Netografia

(dostęp: 10.09.2016)

<http://dotknijteatru.pl/>

<http://teatr21.pl/pl/o-nas>

<http://www.nowy.pl/item/spektakle/article/Kobro/lang/pl>

<http://www.nowy.pl/item/teatrplus/article/DotknijTeatru/lang/pl>

Maria Janus

<https://doi.org/10.18778/8220-636-4.11>

FESTIWALE TEATRU LALEK ARLEKIN IM. HENRYKA RYLA

Teatr Lalek Arlekin im. Henryka Ryla¹ działa w Łodzi od 1948 roku. Jest jedną z dwóch instytucji tego typu w mieście, należy również do grupy najstarszych instytucjonalnych teatrów lalek w Polsce. Jego dyrektorem od 1992 roku jest Waldemar Wolański². To dopiero trzeci dyrektor w niemal 70-letniej historii placówki – jego poprzednicy to Stanisław Ochmański (dyrektor w latach 1974–1991) i założyciel teatru, a obecnie jego patron, Henryk Ryl (dyrektor i kierownik artystyczny w latach 1948–1964 oraz kierownik artystyczny w latach 1964–1973). Od 1955 roku Teatr, współdzieląc pomieszczenia z inną instytucją, działał w pięknym secesyjnym budynku – Domu Tańca Offenbachów (zbudowanym w 1902 r. według projektu wybitnego łódzkiego architekta Gustawa Landau-Gutentegera) mieszczącym się u zbiegu ulicy Wólczańskiej i alei 1 Maja. Od roku 1962 Teatr jest samodzielnym użytkownikiem gmachu³. Aleja 1 Maja 2 to również adres redakcji uznanego czasopisma „Teatr

¹ Nazwa obowiązuje od 2014 roku, wcześniej Teatr posługiwał się nazwami Teatr Lalek Arlekin i Państwowy Teatr Lalek Arlekin.

² [Artykuł pisany był na przełomie roku 2016/2017. Waldemar Wolański kierował Teatrem Arlekin do końca 2017 roku. W czerwcu 2018 roku Wolański został odwołany, a konkurs na stanowisko dyrektora Teatru wygrał Wojciech Brawer, który nadal sprawuje tę funkcję – przyp. red.]

³ Wcześniej Teatr korzystał z sali w nieistniejącym dziś budynku przy Piotrkowskiej 150, w roku 1955 została ona zamknięta z powodu braku zabezpieczenia przeciwpożarowego. W latach 1955–1962 Teatr współdzielił budynek przy ul. Wólczańskiej z dotychczasowym gospodarzem – Związkiem Zawodowym Pracowników Państwowych. Taką informację podają liczne źródła, m.in.: *Arlekin ma 20 lat*, red. Regina Elkanowa, Elżbieta Kmiecikowa, Jądwiaga Sącińska, Państwowy Teatr Lalek „Arlekin”, Łódź 1968, s. 118; https://pl.wikipedia.org/wiki/Dawny_dom_redutowo-weselnego_w_%C5%81odzi (dostęp: 19.11.2016); uznany blog Baedeker Łódzki, <http://baedekerlodz.blogspot.com/2014/09/teatr-lalek-arlekin-dawny-dom-redutowo.html> (dostęp: 19.11.2016). Zdarzają się informacje błędne, choćby na samej stronie teatru, por. <http://www.teatrarlekin.pl/teatr-arlekin/remont> (dostęp:

Lalek” oraz POLUNIMY – polskiego oddziału Międzynarodowej Unii Lalkarskiej (UNIMA)⁴. Z obiema inicjatywami związana jest osoba Henryka Ryla. Był jednym z organizatorów wydawanego od 1950 roku czasopisma i wspierał je w trudnych chwilach, a w pewnych okresach był także jego redaktorem naczelnym⁵. Ryl zainspirował również powstanie Polskiego Ośrodka UNIMA (Union Internationale de la Marionnette), tworząc podstawy silnej pozycji polskich lalkarzy w świecie⁶. Nic dziwnego zatem, że od zjazdu założycielskiego w 1961 roku POLUNIMA stacjonuje w Łodzi. Henryk Jurkowski chwalił to umiejscowienie: „Teatr ten służył zawsze pomocą POLUNIMA, tak jak i służy teraz, kierowany przez Waldemara Wolańskiego, zapewniając stałą siedzibę i pomoc administracyjną, za co członkowie stowarzyszenia darzą go niezmiennie wdzięczną pamięcią”⁷. W 2015 roku prezydentem stowarzyszenia został Wolański, więc powrócono niejako do „tradycji” łączenia stanowiska dyrektora Arlekin i przewodzenia POLUNIMA.

W ostatnich latach Teatr Arlekin był organizatorem trzech znaczących festiwali: odbywającego się w latach 1999–2011 Międzynarodowego Festiwalu Solistów Lalkarzy (biennale), Festiwalu Sztuki Ulicznej TrotuArt (corocznie, 2006–2011) i istniejącego od 2015 roku Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Animacji AnimArt. Ten ostatni festiwal jest zgodnie z deklaracją organizatorów:

16.11.2016), na której podano, że teatr przeniósł się do nowej siedziby dopiero w latach 70. [Informacje dotyczące historii siedzib Teatru Arlekin były na stronie Teatru zmieniane, na aktualnej stronie internetowej Teatr podaje, że przeniósł się do nowej siedziby w roku 1958, najpierw gościnnie, a od roku 1962 działał tam – „jako jedyny lokator”. Tę informację o Teatrze jako jedynym użytkowniku budynku od 1962 roku potwierdza większość źródeł. Niektóre źródła jednak podają, że w roku 2018 obchodzone jest 50-lecie wprowadzenia się zespołu do budynku, czyli że przeprowadzka miała miejsce w roku 1968: „równo 50 lat od kiedy Teatr Lalek Arlekin znajduje się w obecnej siedzibie”, zob.: artykuł z 12 września 2018 na wortalu: www.e-teatr.pl, *Łódź. Artystyczny plan Arlekin na nowy sezon*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/263741.html> (dostęp: 20.10.2018) – przyp. red.]

⁴ [27 października 2018 roku członkowie Nadzwyczajnego Walnego Zgromadzenia POLUNIMA zdecydowali o zmianie statutu organizacji. W nowym tekście statutu siedzibą POLUNIMA jest miasto Białystok, także „Teatr Lalek” wydawany jest obecnie przy Białostockim Teatrze Lalek, <http://polunima.pl/teatr-lalek/> (dostęp: 6.09.2021) – przyp. red.]

⁵ Por. Andrzej Polakowski, *Szkic do portretu Henryka Ryla*, [w:] *Łódzkie sceny lalkowe*, red. Andrzej Polakowski, Marek Waszkiel, Polski Ośrodek Lalkarski POLUNIMA, Łódź 1992, s. 142–145; Marek Waszkiel, *Dzieje teatru lalek w Polsce 1944–2000*, Akademia Teatralna im. A. Zelwerowicza w Warszawie, Warszawa 2012, s. 256.

⁶ Por. Andrzej Polakowski, *Szkic do portretu...*, s. 144, 149; Henryk Jurkowski, *50 – POLUNIMA – 50*, „Teatr Lalek” 2011, nr 1–2 (103–104), s. 2–4.

⁷ Henryk Jurkowski, *50 – POLUNIMA – 50...*, s. 3.

[...] w pewnym sensie kontynuacją organizowanych przez teatr od 15 lat dwóch potężnych festiwali: Międzynarodowego Festiwalu Solistów Lalkarzy i Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Ulicznej *TrotuArt*. Oba były wysoko cenione zarówno przez publiczność, jak i władze czy media⁸.

Dwie wcześniejsze imprezy zostały początkowo jedynie zawieszono, w związku z kapitalnym remontem siedziby Teatru, i deklarowano ich wznowienie po zakończeniu prac budowlanych⁹. Ostatecznie jednak do tego nie doszło, trudno stwierdzić, z jakiego powodu. Niezrozumiała i nagła decyzja o rezygnacji z dwóch dobrze prosperujących festiwali i zastąpienie ich nowym, wciąż stanowiącym niewiadomą, jest jedną z kwestii, które poruszę w tym tekście. Ponadto chciałabym przybliżyć tu specyfikę sztuki lalkarskiej, a także postaram się skrótowo opisać każdy z festiwali, opierając się zarówno na dostępnych źródłach, jak i moim osobistym doświadczeniu widza. Za szczególnie istotne uważam zdefiniowanie grup docelowych wybranych imprez oraz analizę wpływu, jaki potencjalnie wywierać mogły one na widzów i na środowisko teatralne.

Międzynarodowy Festiwal Solistów Lalkarzy

Teatr Lalek Arlekin, spośród ponad 20 instytucjonalnych teatrów lalek w Polsce, wyróżnia się silnym przywiązaniem do tradycji. Mimo panujących obecnie w sztuce teatru lalek tendencji nie zrezygnował ze słowa „lalka” w nazwie teatru. W absolutnej większości prezentowanych tu przedstawień wykorzystywane są lalki; instytucja chwali się szczególnie spektaklami w tradycyjnej technice marionetki długoniciowej. Z całą pewnością temu konserwatyzmowi sprzyjają stałość kierownictwa oraz osobiste przekonania dyrektorów. Ryl często zastanawiał się nad zagadnieniem „specyfiki lalkowej”, które do dziś zajmuje teoretyków i praktyków teatru lalek. Wierzył w możliwości swojej dziedziny:

⁸ Zob. <http://www.teatrarlekin.pl/festiwal> (dostęp: 11.11.2016).

⁹ Jeszcze w informacji prasowej PAP z dn. 27.12.2014 (czyli powstałej już po ponownym otwarciu siedziby i na jedynie kilka miesięcy przed pierwszą edycją AnimArtu) pojawia się informacja o dwóch festiwalach organizowanych przez teatr, por. [PAP] Łódź. *Teatr Lalek Arlekin od soboty oficjalnie nosi imię Henryka Ryla*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/194607.html%0A> (dostęp: 19.11.2016).

Przecież teatr lalek właśnie realizuje marzenia ludzkie. Tu od niepamiętnych czasów pokonuje się nieublagane prawa natury, tu anatomiczne więzy zostają rozluźnione, tu od dawna pokonano siłę grawitacji, tu a nie gdzie indziej odbywały się pierwsze próby lotów kosmicznych. Scena teatru lalek od dawna dostarcza człowiekowi możliwości realizowania najbardziej nawet nieprawdopodobnych pomysłów, drzemających gdzieś na samym dnie serca ludzkiego, realizujących się tylko w cudnych snach¹⁰.

Nic dziwnego, że twórca i popularyzator tak głęboko wierzący w siłę lalki nie zgadzał się z przemianami, którym podlegał teatr lalek w XX wieku. Jurkowski, we wspomnieniowym tekście ze zbioru *Moje pokolenie*, nazwał przywiązanie Ryla do lalki ortodoksyjnym¹¹. Artyście długo trudno było się pogodzić choćby z myślą o łączeniu gry lalką z występami aktorów w tak zwanym „żywym planie”. Dziś to lalkarska codzienność, jednak dyskusje na temat „specyfiki” sztuki teatru lalek nie ustają, Halina Waszkiel napisała:

Termin „teatr lalek” to problem zasadniczy. [...] ważniejsze jest określenie słowa „lalka”. Mieszczą się w jego zakresie zarówno techniki tradycyjne, jak i wszelkie formy mieszane i oryginalne, tworzone na użytek konkretnych spektakli. Niemniej praktyka językowa, zwłaszcza w języku polskim, poprzez skojarzenie lalki teatralnej z lalką-zabawką, uparcie sprowadza szeroki zakres teatru lalek do wąskiego teatru kukielkowego dla dzieci. W rzeczywistości trudno taką formę teatralną znaleźć¹².

Autorka zaproponowała również użycie neologizmu „animant”. Termin nie przyjął się jeszcze w powszechnej praktyce językowej, jednak wydaje się on atrakcyjną alternatywą dla „lalki”. Warto także zwrócić uwagę, że pojęcia sztuki animacji, sztuki lalkarskiej i teatru lalek nie pokrywają się. Animację kojarzymy przecież nie tylko z poruszaniem lalek w czasie rzeczywistym na scenie teatralnej, ale też z animacją komputerową (czy to CGI – Computer Generated Image, czy też pewnymi formami Motion Capture) czy też klasycznymi technikami filmowymi: z filmem rysunkowym i wycinankowym, animacją lalkową stop-motion i innymi zabiegami.

Jurkowski zwracał uwagę, że sztuka lalkarska obejmuje szersze zjawiska niż teatr lalek – zarówno starsze od niego działania rytualne, jak też np. lalkowy

¹⁰ Henryk Ryl, *Rozmyślania*, [w:] *Arlekin ma 20 lat...*, s. 92.

¹¹ Por. Henryk Jurkowski, *Moje pokolenie*, POLUNIMA, Łódź 2006, s. 76–93.

¹² Halina Waszkiel, *Dramaturgia polskiego teatru lalek*, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, Warszawa 2013, s. 10.

kabaret, cyrk czy *variétés*¹³. W jednym ze swoich ostatnich tekstów uczony komentował też przyczyny, dla których dzisiejszy teatr lalek obejmuje tak różnorodne sfery, niezależnie od zmian, jakim w swoim rozwoju podlegał:

Zaskakujące było jednak to, że w chwili modernistycznej dezintegracji „teatru lalek” próbowano zachować jego nazewnictwo. Obok teatru lalek istniał od wieków teatr masek, cieni czy teatr papierowy i nie wydawało się to niczym dziwnym. Kiedy jednak od czasów modernizmu poczęły się mnożyć teatry przedmiotów, rąk, parasoli i różnorodnych materii, lalkarze znaleźli się w kropce. Uznali, że wszystkie „teatry”, które korzystają z pierwiastków (podmiotów) materialnych, są „lalkowe”¹⁴.

Badacze, ale przede wszystkim twórcy teatru lalek, zmagają się więc z wieloma paradoksami. Poczynając od nomenklatury: czy pozostać przy dawnym określeniu „teatr lalek”, czy raczej łączyć słowo „teatr” z dopełnieniami takimi jak: „animacji”, „animantów”, „ożywionej formy”, „materialny”, „figur”?¹⁵ A może „ożywionej plastyki”? Inną kwestię stanowi przynależność genologiczna poszczególnych działań artystycznych pozostających często na skraju innych gatunków teatralnych – wiadomo, że nikt przy zdrowych zmysłach nie ograniczy dziś teatru lalek do spektakli korzystających wyłącznie z „klasycznych” technik lalkowych: pacynek, marionetek czy cieni.

Ze wszystkimi tymi dylematami dotyczącymi kwestii gatunkowych, ich przemian historycznych, połączonych jeszcze z uwarunkowaniami geograficznymi¹⁶, muszą zmierzyć się organizatorzy festiwali, które w swoich nazwach i programach

¹³ Por. Henryk Jurkowski, *Dzieje teatru lalek. Od antyku do „belle époque”*, Teatr im. Hansa Christiana Andersena, Lublin 2014, s. 20.

¹⁴ Henryk Jurkowski, *Panta rhei*, „Teatr Lalek” 2014, nr 2(116), s. 3.

¹⁵ To oczywiste nawiązanie do niemieckiego określenia „Figurentheater” (dosł. „teatr figur”, choć słowo „Figur” niesie ze sobą liczne znaczenia), pojawiającego się w literaturze niemieckojęzycznej już w romantyzmie. Zdobyło ono jednak popularność w ostatniej ćwiartce XX wieku. Por. Werner Knoedgen, *Das Unmögliche Theater: Zur Phänomenologie des Figurentheaters*, Stuttgart 1990, s. 13, w polskiej literaturze cytowany przez: Henryk Jurkowski, *Szkice z teorii teatru lalek*, POLUNIMA, DIG, Łódź 1993, s. 76. W praktyce językowej nowoczesny „Figurentheater” jest przeciwstawiany tradycyjnemu „Puppentheater” (dosł. „teatr lalek”).

¹⁶ Istotną kwestią jest tu nie tylko wyraźny podział środowiska europejskiego: Zachodu, gdzie lalkarze zasadniczo działają w małych zespołach, bez bazy lokalowej, i (post-sowieckiego) Wschodu, wciąż zdominowanego przez teatry instytucjonalne. Coraz częściej dochodzi do spotkań z lalkarzami z innych kontynentów (zwłaszcza z Azji, ale nie tylko stamtąd), których praktyka wypływa z tradycji teatralnej czy wręcz rytualnej ich kultur.

umieścili „lalkę” czy „lalkowość”. Z całą pewnością pytania takie powinni byli zadać sobie organizatorzy festiwalu będących tematem tego artykułu.

Pierwsze festiwalowe występy polskich lalkarzy miały miejsce już w latach 50. i budziły ogromne emocje środowiska¹⁷. Wśród tych prezentacji pojawiły się również konkursy solistów lalkarzy; najstarszą propozycję stanowiły tu przeglądy solowych występów z lalką organizowane przez Ryla w łódzkim Arlekinie w latach 1955 i 1959. Jeden raz odbył się ministerialny Konkurs Indywidualnych Występów z Lalką, w 1966 roku, zaproponowany przez Jurkowskiego. Zdaniem pomysłodawcy istniała pilna potrzeba wpłynięcia na środowisko lalkarskie, by zrezygnowało ono z tworzenia wielkich inscenizacji na rzecz doskonalenia warsztatu lalkarza. Inicjatywa nie spotkała się jednak z pozytywnym odbiorem:

[...] emocje negatywne – u reżyserów – budził konkurs na indywidualne występy z lalką. Już sam fakt, że aktor lalkarz może sam zdecydować o swym repertuarze, o lalce i o kształcie całego przedstawienia, bez odwoływania się do pomocy maszyny teatralnej, wydawał się im absurdalny. Podobne praktyki na Zachodzie uważali za wyraz ubóstwa, ograniczającego środki wyrazu¹⁸.

W latach 1972–1980 podobną próbę zmiany praktyki lalkarskiej podjął Teatr Lalek w Białymstoku¹⁹, organizując Ogólnopolski Konkurs Solistów Teatrów Lalek, później umiędzynarodowiony²⁰. Mimo dobrej sławy i rosnącej popularności wydarzenia zaniechano jego organizacji. Jak pisze Karol Suszyński: „[...] model lalkarza-solisty w Polsce się nie wykształcił, a zdominowany przez zagranicznych artystów Konkurs po raz ostatni zorganizowano w 1980 roku”²¹.

W roku 1999 na festiwalowej mapie Polski, w Łodzi, pojawia się Międzynarodowy Festiwal Solistów Lalkarzy. Wydarzenie zaplanowane zostało jako biennale, w swej głównej części o charakterze konkursu – z jury przyznającym najlepszym spektaklom nagrody finansowe i wyróżnienia, w tym Grand Prix Festiwalu.

¹⁷ Por. Henryk Jurkowski, *Moje pokolenie...*, s. 28–31.

¹⁸ *Ibidem*, s. 30.

¹⁹ Do 1978 roku Teatr Lalek Świerszcz, później Białostocki Teatr Lalek, zob.: *Nasz BTL*, red. Marek Waszkiel, Białostocki Teatr Lalek, Białystok 2013, s. 69.

²⁰ Więcej o historii tego festiwalu: Bożena Frankowska, *Rodowód teatru lalek dla dorosłych*, <http://www.aict.art.pl/2015/06/18/rodowod-teatru-lalek-dla-doroslych-2/> (dostęp: 1.12.2016).

²¹ Zob.: Karol Suszyński, *Festiwale Białostockiego Teatru Lalek – początki*, [w:] *Nasz BTL. Festiwale*, koncepcja, opr. i red. Karol Suszyński, Białostocki Teatr Lalek, Białystok 2015, s. 11–16, https://www.btl.bialystok.pl/images/stories/files/Nasz_BTL_Festiwale.pdf (dostęp: 20.10.2016).

Wieczorną część prezentacji miały stanowić pokazy mistrzowskie. W programach festiwalowych znajdowały się tak spektakle dla dorosłych, jak i dla dzieci. W prze-strzeni artystycznej i społecznej Festiwal miał propagować różnorodne formy animacyjne, upowszechniać techniki lalkarskie, a także stać się w Łodzi świętem sztuki lalkarskiej. Ten ostatni cel podkreślała otwierająca wszystkie odbywające się w Łodzi w latach 1999–2011 Festiwale karnawałowa parada na ul. Piotrkowskiej, w której brali udział artyści lalkarze, mimowie, szczudlarze, bębniarze oraz – wzbudzająca najwięcej emocji wśród dziecięcej publiczności – Smoczyca Niunia z Teatru Arlekin. W czasie ostatniego VII Festiwalu parady wzbogacono o konkursowy przegląd „maszkaronów”.

Pierwszy Festiwal odbył się w dniach 10–15 kwietnia 1999 roku. Zaprezentowano wówczas 20 spektakli, w tym trzy pokazy mistrzowskie. Wystąpili uczestnicy z jedenastu państw i sześć zespołów z Polski²². Analiza programów MFSL, a zwłaszcza zamieszczanych w nich tekstów ceremonialnych powitań uczestników Festiwalu, prowadzi do interesujących wniosków. Pod wszystkimi przywitaniem i pozdrowieniami podpisał się dyrektor Festiwalu, zarazem dyrektor Teatru Arlekin – Waldemar Wolański. Uderzające jest, że przy okazji pierwszego festiwalu składał on życzenia udanych występów „aktorom”. A zdawałoby się przecież, że zaprosił na występy „lalkarzy”... Niestety, klóci się to wyraźnie z usilnie kreowaną przez Teatr atmosferą niezwykłości i specyficzności przypisywanej sztuce lalkarskiej, a przede wszystkim z profesjami zaproszonych na festiwal wybitnych gości.

W II MFSL, zgodnie z programową deklaracją, brać udział mieli: „[...] naj-
znamienitsi artyści lalkarze, do których udało nam się dotrzeć, mistrzowie są
absolutnie bezkonkurencyjni...”²³. W ciągu sześciu dni (21–26.04.2001) zapre-
zentowano 29 pokazów, w tym cztery mistrzowskie, a także pięć spektakli plener-
owych. Pojawienie się plenerów uzasadniano chęcią dotarcia do tych widzów,
dla których nie wystarczyło miejsc na widowiska przedstawiane w siedzibie Te-
atru²⁴. Publiczność mogła obejrzeć dziewięć przedstawień polskich artystów, co

²² I Międzynarodowy Festiwal Solistów Lalkarzy, Teatr Lalek Arlekin, Łódź 1999 [program].

²³ II Międzynarodowy Festiwal Solistów Lalkarzy, Teatr Lalek Arlekin, Łódź 2001 [program].

²⁴ Por. List do Prezydenta Miasta Łodzi Sylwestra Pawłowskiego z dn. 15.01.2001 [w archiwum Teatru Arlekin], gdzie czytamy „W II edycji Festiwalu [...] odbędą się [...] widowiska plenerowe adresowane do tych mieszkańców miasta, którzy nie będą mieć szczęścia zdobyć biletów na spektakle prezentowane w siedzibie teatru”, a także wypowiedzi prasowe z II MFSL. W innych pismach mowa jest o „zwiększeniu społecznego rezonansu Festiwalu” i „dotarciu do jak największej ilości widzów – zwłaszcza dzieci – z propozycjami edukacji poprzez sztukę” (pismo skierowane do PSS Społem).

zachowywało proporcje między krajowymi i zagranicznymi propozycjami z I Festiwalu. Dziwić więc mogą słowa Wolańskiego zapisane dwa lata później:

Sztuka solowej interpretacji lalkowego rzemiosła staje się coraz bardziej popularna w naszym kraju, czego dowodem jest coraz większa ilość zgłoszeń polskich artystów – w tym roku mamy ich czwórkę, a to, że nie więcej jest tylko i wyłącznie wynikiem szczupłości czasu, który mamy do dyspozycji, a nie braku zainteresowania polskich lalkarzy²⁵.

Trudno także powiedzieć, czym właściwie jest wspomniana tu „solowa interpretacja lalkowego rzemiosła”. Tego typu sformułowania, nieugruntowane w literaturze fachowej, a sprawiające wrażenie naukowych, pojawiały się stosunkowo często w różnych tekstach promocyjnych Teatru Arlekin. Ów nieco emfatyczny styl nie wydaje mi się fortunny, ale nie można odmówić Teatrowi konsekwencji w jego stosowaniu.

Nowością III Festiwalu (26–30.04.2003) były prezentacje prac studentów szkół teatralnych: z Wydziału Lalkarskiego Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Krakowie im. Ludwika Solkiego, filii we Wrocławiu²⁶ i z Wydziału Sztuki Lalkarskiej Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza z siedzibą w Białymstoku. Niestety, takie przedstawienia pojawiły się tylko w tej edycji Festiwalu. Zorganizowano także wystawę lalek, która miała odtąd na stałe wejść do programu jako impreza towarzysząca. Konsekwentnie, obok spektakli konkursowych, przedstawiane były pokazy mistrzowskie.

Czwarta odsłona Festiwalu (16–21.04.2005) otoczona została nadzwyczajną aurą niezwykłości:

[...] mam przyjemność zaprosić was na szczególną przygodę teatralną. Szczególną, bo to, co będziecie mieli okazję oglądać na scenach Teatru Arlekin, jest rodzajem sztuki teatralnej nieczęsto spotykanym. Solowe popisy lalkarzy to maestria sama w sobie, jak zapełnić sobą scenę, jak swoją energią zaczarować pełną widownię, tym bardziej, że ta widownia jest bardzo zróżnicowana, od małych dzieci do bardzo dorosłych widzów, od przypadkowych „ogładczy” po wyrafinowanych w swych gustach teatralnych koneserów²⁷.

²⁵ III Międzynarodowy Festiwal Solistów Lalkarzy, Teatr Lalek Arlekin, Łódź 2003 [program, red. programu Elżbieta Siepietowska].

²⁶ [Artykuł pisany był na przełomie lat 2016/2017, od 1 października 2017 roku obowiązuje nowa nazwa Uczelni i Wydziału: Wydział Lalkarski we Wrocławiu, Akademii Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie – przyp. red.]

²⁷ IV Międzynarodowy Festiwal Solistów Lalkarzy, Teatr Lalek Arlekin, Łódź 2005 [program].

W roku 2005 zaprezentowano 22 przedstawienia. Zbliżoną liczbę spektakli – 24 – pokazano na kolejnym V Festiwalu, w roku 2007. Nadal w konstruowanej w programie autoprezentacji imprezy przewijał się wątek osobliwości wydarzenia, choć już w mniejszym stopniu dotyczył on rewelacyjności samej sztuki lalkarskiej, a w większym – sensacyjności przedstawiającego ją łódzkiego Festiwalu. Podkreślano wyjątkowość (w skali światowej) sposobu ujęcia tematu przeglądu, niezwykłość organizatorów i nadzwyczajność miejsca przedstawiania widowisk (w tym także hojność Urzędu Miasta Łodzi jako mecenasu)²⁸.

Szоста i siódma edycja Festiwalu (odpowiednio 18–23.04.2009 i 9–14.04.2011) utrzymane były na podobnym poziomie organizacyjnym – nadal odbywała się karnawałowa parada otwierająca imprezę, a w ciągu sześciu dni prezentowano około 20 spektakli.

Konsekwencja i rozmach w sposobie organizacji Międzynarodowego Festiwalu Solistów Lalkarzy imponuje – zwykle takie festiwale potrzebują czasu, by się rozrosnąć. Nie od razu są imprezami międzynarodowymi, dopiero pierwsze udane edycje pozwalają przyciągnąć wystarczającą liczbę sponsorów i ilość pieniędzy, by zaprosić prawdziwe gwiazdy. W przypadku tego Festiwalu trudno dostrzec podobny proces. Już od pierwszej edycji wydarzenia został ściśle ustalony czas trwania teatralnego święta i intensywność pokazów (nawet pięć spektakli dziennie). Od początku regulamin Festiwalu ściśle limitował długość przedstawień (45–120 minut), określał zasady korzystania przez solistę z pomocy technika oraz wyznaczał wielkość nagród²⁹, a także precyzował wysokość honorariów i ustalał sposoby zakwaterowania wszystkich uczestników. Te ostatnie zadania organizacyjne były bardzo ważne – dzięki takim działaniom artyści mieli zapewniony byt przez cały Festiwal i brali w nim udział nie tylko w dniu swojego występu, ale mogli swobodnie uczestniczyć we wszystkich proponowanych przez organizatorów wydarzeniach. Ba, zobowiązywali się pisemnie do nieopuszczania miasta w czasie imprezy! Osoby znające specyfikę życia festiwalowego w ostatnich kilkunastu latach wiedzą doskonale, że to zjawisko zupełnie wyjątkowe.

Teksty i recenzje dotyczące Międzynarodowego Festiwalu Solistów Lalkarzy w lokalnych wydaniach prasy codziennej, tzn. w „Gazecie Wyborczej”, „Dzienniku Łódzkim”, „Wiadomościach Dnia”, „Trybunie Łódzkiej”, „Expressie

²⁸ Por. V Międzynarodowy Festiwal Solistów Lalkarzy, Teatr Lalek Arlekin, Łódź 2007 [program].

²⁹ Początkowo główna nagroda wynosiła 1500 \$, a dwa wyróżnienia miały łączną wartość 1500 \$, później zwiększono zarówno pulę nagród, jak i ich liczbę. I tak w roku 2011 Grand Prix wynosiło 2000 euro, pierwsza nagroda 1000 euro, a były jeszcze nagrody specjalne i wyróżnienia.

Ilustrowanym”, „Rzeczpospolitej”³⁰ miały raczej charakter informacyjny. Starano się zachęcić łodzian do uczestniczenia w Festiwalu, podkreślając niezwykłość jego formuły, wyjątkowość gości przybyłych z różnych krajów oraz kunszt zaproszonych mistrzów. Już od I edycji ważnym elementem anonsów prasowych było zaproszenie na paradę otwierającą imprezę. Taka inauguracyjna parada będzie odtąd towarzyszyć wszystkim festiwalowym przedsięwzięciom Arlekin.

Dłuższe relacje często opisywały reakcje publiczności, np.: „Mistrz Hoichi Okamoto, za pokazanie tak wspaniałego spektaklu jakiego chyba jeszcze nie miała ona okazji oglądać, został nagrodzony gromkimi brawami na stojąco, które przez kilka dobrych minut nie ustawały”³¹. Mimo popularyzatorskiego charakteru teksty te bywały bardzo obszerne – nie tylko te zamieszczone w dziennikach patronujących Festiwalowi w danej edycji, ale także sprawozdania pomieszczone w działach kulturalnych innych gazet. Nie razą też one nieporadnością i brakiem podstawowych kompetencji krytycznych – częstych w artykułach poświęconych lalkarstwu – w wyważony sposób starają się zachęcić czytelników do wizyty w teatrze i zobaczenia na żywo opisywanych spektakli. Podejmują nawet ambitniejszą problematykę: „specyfiki lalkowej” czy ewolucji teatru lalek w dziejach kultury. Nienachalnie, lecz stanowczo podkreślają, że lalkarze mają wiele do zaoferowania – nie tylko dzieciom. Ciekawostką zachowaną w archiwach Teatru jest też gazетка festiwalowa pt. „Teoria Nadmarionety”, redagowana przez uczniów VI Liceum Ogólnokształcącego im. Joachima Lelewela w Łodzi. Znajdziemy w niej m.in. wywiad z Wolańskim, w którym dyrektor opisuje motywacje skłaniające go do organizacji MFSL, ale mamy tu też np. słowniczek technik lalkowych, informacje o pokazach mistrzowskich, a nawet drobne formy poetyckie.

Międzynarodowy Festiwal Solistów Lalkarzy próbowano wykreować na imprezę popularyzującą sztukę lalkarską, która ma „wychodzić” do „zwykłych widzów”. I w tym aspekcie Festiwal z pewnością odniósł duży sukces – prasa podawała informacje o widzach, którzy od pierwszej edycji nie opuścili żadnego spektaklu, a karnet kupowali w pierwszym dniu sprzedaży³². Odnoszę jednak wrażenie, że jeszcze ważniejszy był wpływ Festiwalu na środowisko lalkarzy – nie tylko w Polsce, ale nawet na świecie. Trzeba oczywiście pamiętać, że lalkarze to bardzo wąska grupa artystów, więc międzynarodowe kontakty są wśród nich powszechne. Wzajemnych relacji nie blokuje specyfika uprawianego gatunku

³⁰ Dostępne w archiwum Teatru Lalek Arlekin wycinki z gazet nie zawsze opisane są datami lub numerami wydań.

³¹ Katarzyna Mejer, *Żyje lalki w erotycznym tańcu*, „Trybuna Łódzka” (12 kwietnia 1999), s. 3.

³² Dzierżyśław Prosnak, *Festiwal przelomu stuleci*, „Trybuna Łódzka” (26 kwietnia 2003).

teatralnego – operującego wszak przede wszystkim obrazem i niewymagającego przekładu na słowo. Wszystkie edycje MFSL były relacjonowane w branżowym czasopiśmie „Teatr Lalek”, na którego łamach prezentowane w Łodzi spektakle stanowiły przedmiot rozbudowanych refleksji.

Marek Waszkiel, opisując pierwszy festiwal, zestawiał pokazy mistrzowskie z prezentacjami konkursowymi i konstatował:

Przedstawienia konkursowe, lepsze i gorsze pokazywały, gdzie jesteśmy, jak daleko stąd do mistrzostwa, ale też, że mistrzostwo nie jest poza zasięgiem, że można się do niego zbliżać, że ono powinno być celem. Ta świadomość winna towarzyszyć tak twórcom, jak widzom³³.

Ważnym elementem refleksji krytyka była relacja ze zwycięskiego występu Michaela Vogla³⁴, wskazanie innych wyróżniających się wykonawców i zestawienie ich dzieł ze spektaklami Polaków. Pojawia się też w jego wypowiedzi ton żalu w związku z nieobecnością na Festiwalu największych indywidualności polskiego teatru, które artystycznie wywodzą się z obszaru teatru lalek (przez Waszkiela nazwanego „lalkarstwem pogranicznym”) – Grzegorza Kwiecińskiego i Tadeusza Wierzbickiego. Te uwagi nie powinny dziwić – Waszkiel na początku artykułu zauważył, że w związku ze zmianami organizacyjnymi, jakie przeszły teatry lalek w Polsce, rodzime lalkarstwo powinno otwierać się na działania indywidualne, niezależne od sieci instytucji artystycznych. Wskazywał, że wcześniejsze niepowodzenia festiwali solistów wynikały z tego, że takie występy były jedynie okazjonalną możliwością sprawdzenia się w indywidualnych przedsięwzięciach aktorów-lalkarzy, na stałe pracujących w tradycyjnych placówkach kultury. Wierzył, że łódzka impreza może pomóc niezależnym twórcom i stanowczo pointował: „Stąd troska o łódzki festiwal dziś, może się okazać troską o międzynarodową pozycję polskiego teatru lalek w najbliższych latach”³⁵. Tak idea, jak i przewidywane efekty artystyczne Festiwalu zyskały uznanie w oczach autorytetu polskiej wiedzy o teatrze lalek. Waszkiel ocenił też pozytywnie organizację i obsługę medialną wydarzenia. Za dobrą wróżbę uznał

³³ Marek Waszkiel, *Soliści*, „Teatr Lalek” 1999, nr 1(59), s. 13.

³⁴ Wówczas twórca ściśle współpracował z multiinstrumentalistką i kompozytorką Charlottą Wilde pod szyldem Figurentheater Wilde & Vogel. *Hamletowskie Improwizacje*, które wówczas prezentował na Festiwalu były jego pracą dyplomową, obronioną w Hochschule für Musik und Darstellende Kunst w Stuttgarcie. Dziś Vogel to uznany w świecie twórca.

³⁵ Marek Waszkiel, *Soliści...*, s. 13.

dużą frekwencją i żywiołowe reakcje publiczności, która oglądając przedstawienia „[...] niejednokrotnie mruczała z zadowolenia, nawet z zachwytem”³⁶.

Dwa lata później Zuzanna Głowacka składała czytelnikom „Teatru Lalek” szczegółową (aż czterostronicową!) relację z II Łódzkiego Festiwalu³⁷. Autorka dokładnie opisywała, a nawet analizowała zarówno spektakle mistrzowskie, jak i wyróżnione propozycje konkursowe. Osobną część poświęciła polskim występom, konstatując, iż one: „[...] nie zaświadczyły niestety o wysokim poziomie naszego artysty lalkarza”³⁸. Autorka uznała jednak, że ze względu na kraje pochodzenia i liczbę przedstawionych spektakli festiwal daje obraz nie tylko europejskiego, ale i światowego lalkarstwa. Podsumowała wydarzenie następująco:

Zróżnicowanie stylistyczne prezentowanych w Łodzi spektakli, przepaść dzieląca umiejętności jednych animatorów od drugich, treściowa głębia i kompletna pustka, piękno plastycznej formy i jawny kicz sprawiły, że II Międzynarodowy Festiwal Solistów Lalkarzy można by nazwać festiwalem sztuki przez duże „SZ” i małe „sz”. Pewnie to dobrze, bo taki obraz nie jest obrazem zakłamanym³⁹.

Nierówności w poziomie propozycji artystycznych zarzucała też Festiwalowi Małgorzata Aliszewska, prezentująca w „Teatrze Lalek” III MFSL w 2003 roku⁴⁰. Autorka zwróciła uwagę, że festiwalowe spektakle podzielić można na dwie grupy: widowiska nawiązujące do tradycyjnych form teatru lalek oraz podejmujące formalne eksperymenty przedstawienia reprezentujące „nurt teatru poszukującego”⁴¹.

W 2005 roku, recenzując kolejny Festiwal, Głowacka podała w wątpliwość sens organizowania konkursu w trakcie MFSL. Jak pisała w „Teatrze Lalek”: „Atutem IV edycji było duże zróżnicowanie spektakli pod względem formalnym, natomiast celowość konkurowania ze sobą przedstawień tak różnorodnych na poziomie artystycznym jest kwestią dyskusyjną”⁴². Halina Waszkiel oceniała zaś festiwalowe propozycje z perspektywy widza, organizatorów i krytyka teatru lalek⁴³. Stwierdziła, że publiczności „z ulicy” najbardziej podobały się efektow-

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Zuzanna Głowacka, *Deszczowy festiwal*, „Teatr Lalek” 2001, nr 2(65), s. 14–17.

³⁸ *Ibidem*, s. 15.

³⁹ *Ibidem*, s. 17.

⁴⁰ Małgorzata Aliszewska, *Solo, czyli najpełniej wypowiadając siebie*, „Teatr Lalek” 2003, nr 2–3 (73–74), s. 32–33.

⁴¹ *Ibidem*, s. 33.

⁴² Zuzanna Głowacka, *Soliści – artyści czy nie artyści?*, „Teatr Lalek” 2005, nr 2–3 (81–82), s. 28.

⁴³ Halina Waszkiel, *Trzy perspektywy*, „Teatr Lalek” 2009, nr 2(97), s. 15–18.

ne pokazy z pogranicza estrady. Wyrażała żal, że inne, wartościowe artystycznie spektakle nie wzbudziły podobnego aplauzu. Waszkiel doceniła trud organizatorów, by festiwal służył także miastu, a nie tylko specjalistom. Zasadę budowania repertuaru określiła jako formułę: „dla każdego coś miłego”. Jako krytyk Waszkiel doceniła prezentacje nawiązujące do tradycji, także „wynalazczość” innych spektakli, ale przede wszystkim na jej pochwałę zasłużył prawdziwy kunszt animacyjny.

Obraz Festiwalu Solistów Lalkarzy wyłaniający się z relacji publikowanych na łamach „Teatru Lalek” nie jest jednoznaczny. Krytycy zgadzają się, że takie spotkanie lalkarzy jest potrzebne, zarówno środowisku, jak też może być atrakcyjne dla „zwykłych widzów”. Kinga Twardowska pisała: „Atmosfera sprzyjała zawieraniu znajomości na gruncie zawodowym i prywatnym. Ten rodzaj wspólnego przebywania jest również wart zauważenia i podkreślenia, bo to wcale nie jest takie oczywiste zjawisko w naszej teatralnej rzeczywistości”⁴⁴.

Krytycy często zwracali uwagę na to, jak bezlitosną formą, obnażającą wszelkie niedostatki techniki i rzemiosła jest lalkarski monodram; niejednokrotnie wprost też wskazywali nieudane występy – ganiąc je ze względu na brak biegłości animacyjnej lalkarza, słabą reżyserię bądź dramaturgię widowiska czy wręcz brak jakiegokolwiek głębszej myśli w przedstawieniu. Głowacka karciała: „może dobrze też motywować do rozwoju twórców, którzy potrafią odpowiedzieć na pytanie »po co?«”⁴⁵. Takie oceny, siłą rzeczy, nie pojawiały się na łamach prasy codziennej. Odnoszę jednak wrażenie, że nawet najostrzejsza krytyka miała prawdziwie służyć sztuce lalkarskiej – wskazywać złe kierunki jej rozwoju. Z pewnością jednak ważniejsza była prezentacja dobrych praktyk, wyróżnianie interesujących propozycji i formułowanie perspektyw służących lalkarstwu. Niestety, VII MFSL w roku 2011 był ostatnim.

TrotuArt – sztuka wychodzi na ulicę

I Międzynarodowy Festiwal Teatrów Ulicznych „TrotuArt 2006” odbył się w dniach 23–24.09.2006 roku, a więc w „pustym roku” pomiędzy czwartą a piątą edycją Festiwalu Solistów Lalkarzy. Festiwal skupiał polskich i zagranicznych artystów uprawiających różne gatunki sztuki ulicznej, miał charakter otwarty i plenerowy, odbywał się corocznie pod koniec września, w najchętniej odwiedzanych

⁴⁴ Kinga Twardowska, *Festiwal solistów*, „Teatr Lalek” 2007, nr 2–3 (89–90), s. 29.

⁴⁵ Zuzanna Głowacka, *Być albo nie być... solistą lalkarzem?*, „Teatr Lalek” 2011, nr 3(105), s. 14.

miejscach Łodzi. Organizatorem wydarzenia niezmiennie był Teatr Arlekin. W czasie pierwszego TrotuArtu poza gwiazdą wydarzenia – niemieckim teatrem Grotest Maru, wszyscy pozostali wykonawcy występowali już w Łodzi na MFSL. Korzystanie ze znajomości w świecie artystycznym nie jest niczym wyjątkowym, a jak się wkrótce okazało, pozwoliło teatrowi lalek na wyjście ze swoimi propozycjami poza, zwykle bardzo wąskie, ramy swojej działalności. Recenzenci zgodnie chwalili tę imprezę, oberwało się chyba tylko materiałom promocyjnym: „Na Festiwalu TrotuArt udało się wszystko (łącznie z pogodą), poza jego oprawą plastyczną. Mam nadzieję, że zanim w przyszłym roku festiwal znów się pojawi, z afiszy i ulotek zniknie »cepeliowski« kicz i bałagan nieczytelnych literek”⁴⁶. Istotnie, design programów i plakatów był bardzo kontrowersyjny, a obrona stylistyka sprawiała wrażenie, co najmniej nieprofesjonalnej – dziwiło to, zważywszy na stałą współpracę Teatru z uznanymi plastykami. Może po prostu nie chciano zniechęcać potencjalnych widzów nazbyt wyrafinowanymi projektami?

Po dwóch latach trwania Festiwalu, w 2008 roku, rozszerzono jego formułę i trzeci TrotuArt przemianowano na Międzynarodowy Festiwal Sztuki Ulicznej. Do aktorów i lalkarzy dołączyli muzycy, katarzyniarze, żywe pomniki, pokazy street artu i body paintingu⁴⁷. Propozycja programowa była ciekawa, jakkolwiek jeszcze wówczas nie została w pełni sprecyzowana i rozwinięta. Pokazy w kolejnych latach – skupione coraz częściej na widowiskach teatralnych, pantomicznych i performansach, na akrobacjach i formach *cirque nouveau* oraz na prezentacji różnorodnych gatunków muzycznych i tanecznych – spotykały się z afirmatywnym odbiorem i widzów, i recenzentów z lokalnych gazet. Chwalono zarówno repertuar Festiwalu, jak i to, że impreza odbywała się nie tylko na ul. Piotrkowskiej oraz na usytuowanych w jej sąsiedztwie pasażach i placach (choć i w tych okolicach doceniano ożywczy wpływ festiwalowych wydarzeń), ale też na Rynku Staromiejskim i na Rynku Manufaktury. Być może wrześnieowy termin imprezy dawał większą szansę na dobrą pogodę niż kwietniowe uliczne pokazy w czasie kilku pierwszych edycji Festiwalu Solistów. Niezależnie od okoliczności: spektakle uliczne powinny bawić, zadziwiać i zachwycać. I to się udawało! Zapraszano efektowne „megaprodukcje” – operujące ogniem, obfitujące w ekscytujące sceny, robiące ogromne wrażenie rozmachem i spektakularnością podejmowanych działań performatywnych, jak choćby, zapamiętany dobrze przez publiczność, *Don Kichote* Teatru Gajes z Holandii. Bardziej kameralnym propozycjom również nie można było odmówić uroku. Niektórym

⁴⁶ Leszek Karczewski, *Smoki – balony i kościotrupy na sznurkach*, „Gazeta Wyborcza – Łódź” (25 września 2006).

⁴⁷ Por. III Festiwal Sztuki Ulicznej TrotuArt [program] oraz Monika Wasilewska, *Lalki w zimnie*, „Gazeta Wyborcza – Łódź” (21 września 2008).

pomysłów – jak choćby wspomnianemu już konkursowi żywych rzeźb – może trzeba było dać drugą szansę? Spektakle coraz wyraźniej odchodziły jednak od poetyki i form sztuki lalkarskiej i – zgodnie ze specyfiką teatru ulicznego jako gatunku – coraz silniej operowały plastyką.

Festiwal w dotychczasowej formule ostatni raz odbył się w 2011 roku. W roku 2012 zorganizowano wprawdzie VII Międzynarodowy Festiwal Sztuki Ulicznej TrotuArt, ale nie był to już ani festiwal, ani – tym bardziej – międzynarodowy. Organizatorzy zaproponowali jedynie dwudniową zabawę teatralną na Rynku Manufaktury, prezentując trzy tradycyjne spektakle dla dzieci w ramach Miasteczka Teatralnego i jedno widowisko plenerowe. Pretekstem do zakończenia Festiwalu (choć mówiło się jedynie o jego zawieszeniu) było rozpoczęcie w 2012 roku generalnej przebudowy budynku Teatru i przeniesienie zespołu do tymczasowej siedziby. Nowe usytuowanie Teatru (w Białej Fabryce przy ul. Piotrkowskiej), nie było chyba jednak aż tak wielką przeszkodą w organizacji imprezy... plenerowej. Większą trudność stanowiły zapewne finanse. Argumentem przeciw kontynuacji TrotuArtu mogła stać się też niezbyt oryginalna formuła festiwalu, która – niemodernizowana – dość szybko się wyczerpała. Faktem jest, że wiele polskich miast posiadało, i nadal posiada, podobne imprezy prezentujące sztukę uliczną, w tym teatr⁴⁸. Sądzę jednak, że mimo to nie należało z niej rezygnować w Łodzi – dla wielu osób była to rzeczywiście jedyna szansa kontaktu ze sztuką; jak relacjonowała Monika Wasilewska:

Nie wiadomo kiedy pojawili się chłopcy „ze Wschodniej” [jedna z zaniedbanych ulic śródmieścia Łodzi – M.J.] zwabieni hałasem na „ich” podwórku. Z piłkami pod pachą, ciasnym szeregiem otoczyli grających. Nikt ich nie wyganiał, nie zabraniał dotykać instrumentów, podawać ręki muzykom. Z rozdziawionymi ustami podziwiali umiejętności chłopców, tak jak oni „zwyčajnych”. Może nigdy wcześniej nikt im tak prosto nie pokazał, że kultura nie musi być elitarna, sztuczna i nudna. Bo nie musi być⁴⁹.

W latach 2008, 2009 i 2011 odbywała się w Łodzi konkurencyjna, zdawałoby się, impreza – „Przyjaciele Nowego wychodzą na ulice”⁵⁰. Podobieństwo

⁴⁸ By przypomnieć tylko najważniejsze, o kilkudziesięcioletniej tradycji: Międzynarodowy Festiwal Teatrów Ulicznych w Jeleniej Górze; Międzynarodowy Festiwal Teatrów Ulicznych „Ulica” w Krakowie; Międzynarodowy Festiwal Teatrów Plenerowych i Ulicznych „Feta” w Gdańsku czy Międzynarodowy Festiwal Sztuki Ulicznej „Busker-Bus”, organizowany w kilku miastach.

⁴⁹ Monika Wasilewska, *Lalki w zimnie...*

⁵⁰ Zob. wortal www.e-teatr.pl, <http://www.e-teatr.pl/pl/festiwale/467.html> (dostęp: 2.12.2016).

obydwóch festiwali jest jednak absolutnie pozorne. Festiwal teatralno-muzyczny „Przyjaciele Nowego...” organizował Teatr Nowy im. Kazimierza Dejmka w Łodzi – zgodnie z pomysłem jego ówczesnego dyrektora artystycznego Zbigniewa Brzozy. Idea festiwalu polegała na zaaranżowaniu letniego, wakacyjnego przeglądu plenerowych spektakli, przygotowywanych przez Przyjaciół Teatru Nowego, czyli czołówkę polskiej alternatywy teatralnej (m.in. Teatr Ósmego Dnia, Teatr Biuro Podróży, Teatr Provisorium) i wybrane teatry prywatne (np. Teatr Polonia). A zatem ten – niezwykle interesujący – Festiwal miał zdecydowanie bardziej elitarny i wymagający charakter niż tradycyjne festiwale uliczne. Odbывał się wprawdzie także w łódzkich plenerach i nawet często w tych samych miejscach co TrotuArt, ale odwoływał się już do zupełnie innych emocji. Nie chodziło w nim o aranżację zabawy i wzbudzenie karnawałowej ekscytacji, lecz przede wszystkim o ekspresję artystycznej wolności i poczucia wspólnotowości.

Od roku 2013 próbowano w Łodzi kilkakrotnie powołać kolejny przegląd czy festiwal o podobnym charakterze jak TrotuArt, jednak wszystkie nowo powstające widowiska plenerowe miały charakter okazjonalny i nie pojawiła się tu żadna stała impreza czy instytucja zajmująca się teatrem ulicznym. Pewnym pocieszeniem jest fakt, że w sferze plastycznej sztuki ulicznej bezkonkurencyjne są łódzkie dzieła street artu.

AnimArt – silna hybryda?

Międzynarodowy Festiwal Sztuki Animacji AnimArt jest aktualnie jedynym istniejącym festiwalem Teatru Arlekin⁵¹. Organizator deklaruje:

AnimArt jest festiwalem konfrontującym dokonania artystów teatru animacji i filmu animowanego. Ideą przyświecającą jego powstaniu jest podniesienie rangi sztuki animacji, która niestety coraz częściej zaczyna być marginalizowana. Przy wyborze spektakli i filmów festiwalowych są przede wszystkim preferowane te dzieła, które w artystyczny sposób łączą dwie dziedziny sztuki: teatru i filmu. Nie wyklucza to oczywiście tradycyjnych przedstawień, o ile demonstrują one wysoki poziom animacji⁵².

⁵¹ [AnimArt nie odbył się w roku 2018 i nie został też zapowiedziany na kolejny rok – przyp. red.]

⁵² Zob.: strona internetowa Teatru Arlekin, <http://www.teatrarlekin.pl/festiwal> (dostęp: 11.11.2016).

Pierwsza edycja (19–24.09.2015 r.) nie imponowała rozmachem organizacyjnym znanym z dotychczasowych Festiwali Arlekina. Rekompensatą była różnorodność oferty: tradycyjnie otwierała wydarzenie parada, przygotowano dwa spektakle plenerowe, pięć spektakli gościnnych, koncert i trzy spektakle gospodarzy. W Festiwal włączono także wydarzenia o charakterze edukacyjnym – zaproponowano cztery warsztaty z artystami goszczącymi na Festiwalu, prezentacje studenckie (PWST Wrocław i AT Białystok) oraz trzy panele dyskusyjne. Część filmową stanowiły pokazy nagrań spektakli oraz etiud filmowych studentów animacji. Mimo iż dyrektorem AnimArtu pozostał Wolański, do współpracy zaproszono Krzysztofa Rynkiewicza reprezentującego PWSFTviT w Łodzi. Jak można przypuszczać, splendoru imprezie miało dodać uporczywe podkreślanie tytułów naukowych obydwóch dyrektorów Festiwalu. Niewielką artystycznie skalę tego wydarzenia Wolański uzasadniał w wywiadzie:

Traktujemy pierwszą edycję jako rodzaj zapowiedzi, pilota. [...] Nasza siedziba była remontowana, więc przez cztery lata byliśmy nieobecni na rynku. [...] Zapomniano, że przez piętnaście lat organizowaliśmy Festiwal Solistów Lalkarzy. Ministerstwo nie dołożyło nam pieniędzy, a dotacja od urzędu miasta, która miała być dofinansowaniem, stała się podstawą budżetu. Dlatego, jadąc na dobrej opinii, postanowiliśmy zaproponować łodzianom coś nowego, wyjątkowego⁵³.

Okazuje się więc, że forma nowej imprezy była w dużej mierze wynikiem problemów z jej finansowaniem. W tym samym tekście była też mowa o budżecie Festiwalu, wynoszącym jedynie 150 tysięcy złotych. To trudna sytuacja ekonomiczna zmusiła Teatr do poszukania mniej typowego rozwiązania problemów budżetowo-organizacyjnych festiwalu („jadąc na dobrej opinii”). Ambicje rozbudzone przez MFSL i TrotuArt były duże, więc i oczekiwania odbiorców trzeba było próbować jakoś zaspokoić. W kolejnym roku Wolański z żalem oceniał:

Pilotażową edycję AnimArtu zorganizowaliśmy na przekór wszystkiemu. Mówiono, że nie ma takiej potrzeby, bo w Łodzi są już inne imprezy. Chcieliśmy przypomnieć, że mamy dużą renomę międzynarodową i kontakty. Ściągnięcie tylu grup z całego świata to przecież wynik również naszych kontaktów towarzyskich. Łącząc dwa festiwale, wiedziliśmy, że trochę ryzykujemy. Zmieniła się marka, mamy nową nazwę⁵⁴.

⁵³ Waldemar Wolański, Izabella Adamczewska, *Klasyka jest dzisiaj awangardą*, rozmowa z Waldemarem Wolańskim, „Gazeta Wyborcza – Łódź”, dodatek „Międzynarodowy Festiwal Animacji AnimArt Łódź”, wrzesień 2015, s. 2.

⁵⁴ Waldemar Wolański, Izabella Adamczewska, *W teatrze lalek można wszystko*, rozmowa z Waldemarem Wolańskim, „Gazeta Wyborcza”, dodatek „Co jest grane. 24.

II MFSA AnimArt (24–30.09.2016) opierał się na rozwiązaniu rzadko spotykanym w Polsce. Pod szyldem łódzkiego festiwalu goszczono międzynarodowy, wędrowny World Puppet Carnival. To młoda, istniejąca od 2012 roku impreza od chwili swojego powstania imponująca rozmachem. Wcześniejsze jej edycje odbyły się (od najstarszej): w Almaty (Kazachstan), w Dżakarcie (Indonezja), w Bangkoku (Tajlandia) i w Kuala Lumpur (Malezja), na Borneo (gdzie Wolański w roku 2015 dostał nagrodę „najlepszy reżyser” za *Golema*)⁵⁵. Czy Łódź również wydała się dyrektorowi festiwalu Rodowi Petrovicowi miejscem egzotycznym? Wątpię, raczej znaczenie miała znajomość z Wolańskim – Arlekin prezentował się na World Puppet Carnival w latach: 2013, 2014 i 2015. W Łodzi dyrektorzy podzielili się stanowiskami kierowniczymi części teatralnej Festiwalu – Wolański był dyrektorem AnimArtu, Petrovic dyrektorem WPC i selekcjonerem. Siłą międzynarodowej imprezy była różnorodność propozycji⁵⁶. W części teatralnej zaprezentowały się 32 zespoły, w sumie zjechało do Łodzi ponad 150 artystów (najliczniejsza grupa z Tajlandii liczyła 40 osób!). Bardzo ważnym kryterium doboru zespołów była ich różnorodność – z kularowej rozmowy z Petrovicem wiem, że absolutnie nie chciał, by którykolwiek kraj reprezentował więcej niż jeden teatr. Mówił, że to sprzyja zainteresowaniu widzów, mediów i miast gospodarzy, ale przede wszystkim ambasad państw, na których wsparcie liczył (choćby przez dofinansowanie wyjazdu artysty). Również część filmowa była zdecydowanie bardziej rozbudowana niż w pilotażowym AnimArcie. Sama nie umiem ocenić, jak prywatna firma, której powierzono realizację tej części festiwalu, we współpracy ze Szkołą Filmową, wywiązała się z zadania – wydarzenia teatralne i filmowe odbywały się w tym samym czasie. Sądząc jednak z bogatego programu części filmowej Festiwalu, który podzielony został na trzy części o różnych celach: ANIM.ART.FILM (codzienne projekcje filmów krótko – i długometrażowych, prezentacje filmów studenckich oraz przegląd animacji brazylijskich); ANIM.ART.EDU (projekcje dla młodych widzów, Masterclass i projekt edukacyjno-historyczny) oraz ANI-MARKT (spotkania z twórcami, dyskusje panelowe i spotkania branżowe)⁵⁷ oraz z doniesień prasowych i towarzyskich – filmowy AnimArt był udany.

Międzynarodowy Festiwal Sztuki Animacji Animart” (23 września 2016), s. 2.

⁵⁵ Zob. <http://www.worldpuppetcarnival.com/2015.html> (dostęp: 18.09.2016).

⁵⁶ Zob. <http://www.worldpuppetcarnival.com/2016.html> (dostęp: 20.12.2016).

⁵⁷ Osobą odpowiedzialną za część filmową była Paulina Zacharek. Szczegóły organizacji: strona internetowa PWSFTviT w Łodzi im. Leona Schillera, <https://www.filmschool.lodz.pl/news/977,lalki-na-pierwszy-plan.html> (dostęp: 16.10.2016); <http://www.momakin.pl/animart/> (dostęp: 16.10.2016) oraz materiały prasowe Festiwalu, http://teatrarlekin.pl/images/AnimArt/Festiwal-ANIMART_press-pack-OSTATECZNY.pdf (dostęp: 16.10.2016).

Rozmach tegorocznej imprezy nie wpłynął na zainteresowanie widzów. Widownia dużej sali Teatru Arlekin w zasadzie nigdy nie była zapelniona, mimo iż artyści oglądali siebie nawzajem. Nie było również problemu z kupieniem biletu nawet na spektakle grane w salach kameralnych, a przecież dla widzów „z zewnątrz” rezerwowano najwyższej dwa rzędy.

Festiwal zaczął się zwyczajową dla przedsięwzięć Arlekina paradą. Program objął pięć prezentacji plenerowych, pokazano ponad 30 spektakli w siedzibie teatru. Różnorodność jest chyba najtrafniejszym określeniem, które nasuwa się, gdy analizujemy repertuar tej edycji Festiwalu. Część propozycji artystycznych była silnie naznaczona kulturą kraju, z którego pochodzili wykonawcy, jak choćby propozycje Tajlandczyków z grupy Nardthaja Burapha czy Maorysów z Taowaru Maori Puppet Company (Nowa Zelandia). Pojawiały się też propozycje z pogranicza sztuki lalkarskiej, jak np. *Gruba kobieta gra Medeę* Niemki Julii Raab czy *Glina* Domia Production z Tunezji, które właściwie nie operowały lalkami. Pierwszy spektakl to raczej teatr przedmiotów, w zasadzie nieanimowanych, aktorka w masce kreuje postać o warunkach fizycznych absolutnie odmiennych od własnych, co wydaje się być najbardziej lalkowym elementem widowiska. Spektakl tunezyjski zaś z powodzeniem mógłby być prezentowany na przeglądzie teatrów tańca, choć nie można odmówić lalkarzom pomysłowości w zestawieniu ludzkiego ciała z tytułową skałą osadową. Kilka propozycji, niestety, rozczarowywało swoim poziomem artystycznym – sprawiały one wręcz wrażenie spektakli utrzymanych w stylu „objazdowych chałtur”. Kulała w nich i dramaturgia, i estetyka. W zasadzie trudno byłoby mi także wskazać przykłady spektakli realizujących ideę łączenia teatru lalek i filmu animowanego. Mimo to konkursowe jury przyznało 14 nagród w różnych kategoriach⁵⁸. Każdy z uczestników wyjechał z honorowym dyplomem dla najlepszego spektaklu. To nie pomyłka, ale coraz częstsza praktyka, bliska zwłaszcza ogromnym festiwalom azjatyckim. Nie do końca rozumiałam konkursowe rozstrzygnięcia i dziwiło mnie pominięcie w nich niektórych spektakli. Analizując jednak informacje o poprzednich edycjach World Puppet Carnival⁵⁹, dochodzę do wniosku, że niedocenione w tej edycji spektakle wyróżnione były w poprzednich latach. Z rozmów prowadzonych w foyer z uczestnikami przeglądu wywnioskowałam, że ich motywacją do wzięcia udziału w WPC jest chęć spotkania się ze znajomymi (poznany już na poprzednich edycjach) i możliwość interesującego, egzotycznego wyjazdu. Taka sytuacja ma jednak

⁵⁸ Zob. *ibidem*; Łukasz Kaczyński, *Grand Prix festiwalu AnimArt w Łodzi dla teatru z Tajlandii*, „Dziennik Łódzki” (3 października 2016), <https://dzienniklodzki.pl/grand-prix-festiwalu-animart-w-lodzi-dla-teatru-z-tajlandii/ar/10695592> (dostęp: 16.12.2016).

⁵⁹ Zob. <http://www.worldpuppetcarnival.com/home2.html> (dostęp: 1.12.2016).

także swoje złe strony – na dłuższą metę nie służy rozwojowi sztuki lalkarskiej. Wzajemne poklepywanie się po plecach i – ujmując to znane zjawisko kolokwialnie – „kiszanie się we własnym sosie” nie sprzyja szukaniu nowych dróg, rzadko stanowi też zachętę do rozwoju warsztatu.

Ponieważ znaczną część moich poprzednich rozważań oparłam na relacjach prasowych, muszę dodać, że AnimArt nie wzbudził zainteresowania czasopism branżowych – nie opublikowano relacji czy choćby festiwalowych zapowiedzi w wydawanym przecież w siedzibie Arlekinu „Teatrze Lalek”. Informacje z prasy codziennej nie osiągnęły rozmiarów znanych z omawianych już relacji z MFSL, pojawiły się jedynie okolicznościowe wkładki „Gazety Wyborczej” – jednak nie relacje codzienne lub choćby dłuższe notatki – zaproszenia na dany dzień. Prasa skupiła się na anonsowaniu Festiwalu i zestawieniach uzyskanych nagród. Wynika to prawdopodobnie także z ogólnie mniejszego zainteresowania prasy imprezami kulturalnymi, ale z całą pewnością przełożył się ten fakt na frekwencję i rozpoznawalność Festiwalu.

Inną kwestią jest sposób realizacji podwójnej formuły festiwalu. O ile w pierwszej edycji AnimArtu możliwe było aktywne uczestnictwo w obu nurtach – filmowym i teatralnym, to w 2016 roku, tak jak już sygnalizowałam, widz zmuszony był dokonywać wyboru między wydarzeniami. Nie doszło do spotkania dwóch środowisk, a wydawałoby się, że takiemu spotkaniu właśnie miał służyć festiwal i była ku temu wyjątkowa okazja. Dziwi też bezustanne podkreślanie w enuncjacjach prasowych absolutnej wyjątkowości przeglądu skupionego na sztuce animacji filmowej i teatralnej. Na festiwalowej mapie Polski znajdziemy co najmniej dwie podobne imprezy⁶⁰, oczywiście o różnej skali oddziaływania.

Zakończenie

Przyznaję, że podczas pisania o Międzynarodowym Festiwalu Solistów Lalkarzy, Festiwalu Sztuki Ulicznej TrotuArt i Międzynarodowym Festiwalu Sztuki Animacji AnimArt trudno było mi zachować neutralność i naukowy dystans. Z pierwszych Solistów Lalkarzy pamiętam co prawda jedynie paradę, w której wędrowałam jako mała dziewczynka w stroju wiewiórki – już wtedy

⁶⁰ Międzynarodowy Festiwal Teatrów Lalek i Animacji Filmowej dla Dorosłych „Lalka też Człowiek” w Warszawie i Festiwal Animacji Teatralnej i Filmowej FATiF w Rabce Zdroju. Oba zresztą organizowane przez znakomite teatry lalek – Unię Teatr Niemożliwy i Teatr Lalek Rabcio.

zainteresowana teatrem, wychowanka Ferii w Arlekinie i innych warsztatów tego teatru. Doświadczenia późniejszych festiwali utwierdziły mnie w scenicznej pasji, której wyrazem stało się ukończenie studiów lalkarskich. Byłam szczęśliwa i dumna, widząc w rodzinnym mieście ogromną, międzynarodową lalkarską rodzinę, której miałam nadzieję być częścią. Uważałam, że to świetnie, iż dyrektor Teatru Arlekin zaprasza bliższych i dalszych znajomych, by zaprezentowali swoje umiejętności, szuka też nowych talentów. Intensywniej niż widz byłam też zaangażowana w czasie jednej z edycji TrotuArtu – jako wolontariuszka pomagałam (aktywnie, na scenie!) w czasie szalonego występu Teatru Gajes z Holandii. Zniknięcie „moich festiwali” (choć przyznaję, że nie tylko to) spowodowało, że „obraziłam się” na Arlekina. Postanowiłam dać jednak szansę AnimArtowi, jako widz przyglądając się scenicznym zmaganiom teatrów z różnych stron świata. Niestety, jak dotychczas odczułam przede wszystkim smutek... podszyty rozczarowaniem. Widziałam bowiem znacznie mniej – niż kilka lat temu – zachwyty cudem ożywienia lalki, mniej radości ze spotkania pasjonatów i znacznie skromniejszą ich wolę dzielenia się miłością do lalek z każdym, kto to uczucie zechce zrozumieć, a znacznie więcej niezrozumiałego napuszenia i demonstrowania przekonania o własnej wyjątkowości i nadzwyczajności. Pewnie czasy się zmieniły, zmieniłam się też ja sama i moje oczekiwania. Tęsknię jednak za TEATREM, za tymi niezwykłymi pokazami niemieckich lalkarzy, którzy na długo zdominowali MFSL, zdobywając Grand Prix kilka lat z rzędu, za ciepłem *Historii jednej lalki* Władimira Zakharowa z Tomsku, o której do dziś regularnie opowiadam, dowodząc niezwykłości lalkarskiego fachu. Pamiętam tłumy na TrotuArcie i Solistach, więc smucą mnie puste rzędy dziś. Coś zamarło, oby znalazło się, by się odrodzić.

Festiwal Solistów Lalkarzy i Festiwal Sztuki Ulicznej TrotuArt zniknęły nawet z przestrzeni wirtualnej. Nie opłacono serwera, na którym jeszcze do niedawna istniały strony internetowe zawierające dokumentację każdego z festiwali – listy ich uczestników, laureatów, fotografie. Natomiast Festiwal Animacji AnimArt nie wyrobił sobie jeszcze marki, na jego widowni nie było w zasadzie nikogo z tzw. opiniotwórczego „środowiska”. W związku z tym siła jego oddziaływania na polskich lalkarzy jest znikoma. To wciąż bardzo młoda impreza, nie wiadomo, jak będzie wyglądać jej przyszłość. Jaka będzie następna edycja, już bez wsparcia World Puppet Carnival? Szefostwu Arlekina nie można odmówić determinacji i siły przebiccia – warto obserwować, co zaproponują następnym razem⁶¹.

⁶¹ [W roku 2017 Festiwal AnimArt odbył się po raz trzeci – przyp. red.]

Bibliografia

- I Festiwal Teatrów Ulicznych „TrotuArt”, Teatr Lalek Arlekin, Łódź 2006 [program].
- I Międzynarodowy Festiwal Solistów Lalkarzy, Teatr Lalek Arlekin, Łódź 1999 [program].
- II Festiwal Teatrów Ulicznych „TrotuArt” Teatr Lalek Arlekin, Łódź 2007 [program].
- II Międzynarodowy Festiwal Solistów Lalkarzy, Teatr Lalek Arlekin, Łódź 2001 [program].
- III Festiwal Sztuki Ulicznej „TrotuArt”, Teatr Lalek Arlekin, Łódź 2008 [program].
- III Międzynarodowy Festiwal Solistów Lalkarzy, Teatr Lalek Arlekin, Łódź 2003 [program, red. programu Elżbieta Siepietowska].
- IV Festiwal Sztuki Ulicznej „TrotuArt”, Teatr Lalek Arlekin, Łódź 2009 [program].
- IV Międzynarodowy Festiwal Solistów Lalkarzy, Teatr Lalek Arlekin, Łódź 2005 [program].
- V Festiwal Sztuki Ulicznej „TrotuArt”, Teatr Lalek Arlekin, Łódź 2010 [program].
- V Międzynarodowy Festiwal Solistów Lalkarzy, Teatr Lalek Arlekin, Łódź 2007 [program].
- VI Festiwal Sztuki Ulicznej „TrotuArt”, Teatr Lalek Arlekin, Łódź 2011 [program].
- VI Międzynarodowy Festiwal Solistów Lalkarzy, Teatr Lalek Arlekin, Łódź 2009 [program].
- VII Festiwal Sztuki Ulicznej „TrotuArt”, Teatr Lalek Arlekin, Łódź 2012 [program].
- VII Międzynarodowy Festiwal Solistów Lalkarzy, Teatr Lalek Arlekin, Łódź 2011 [program].
- Adamczewska Izabella, *Klasyka jest dzisiaj awangardą*, rozmowa z Waldemarem Wolańskim, „Gazeta Wyborcza – Łódź”, dodatek „Międzynarodowy Festiwal Animacji AnimArt Łódź”, wrzesień 2015.
- Adamczewska Izabella, *Łódź stolicą animacji. Zakończył się festiwal Teatru Lalek Arlekin*, „Gazeta Wyborcza – Łódź” (8 października 2017).
- Aliszewska Małgorzata, *Solo, czyli najpełniej wypowiadając siebie*, „Teatr Lalek” 2003, nr 2–3, s. 32–33.
- Arlekin ma 20 lat*, red. Regina Elkanowa, Elżbieta Kmieciakowa, Jadwiga Sącińska, Państwowy Teatr Lalek „Arlekin”, Łódź 1968.
- Baedeker Łódzki [blog], <http://baedekerlodz.blogspot.com/2014/09/teatr-lalek-arlekin-dawny-dom-redutowo.html> (dostęp: 19.11.2016).
- Dawny dom redutowo-weselny w Łodzi* [hasło], https://pl.wikipedia.org/wiki/Dawny_dom_redutowo-weselny_w_%C5%81odzi (dostęp: 19.11.2016).
- Frankowska Bożena, *Rodowód teatru lalek dla dorosłych* (18 czerwca 2015), <http://www.aict.art.pl/2015/06/18/rodowod-teatru-lalek-dla-doroslych-2> (dostęp: 1.12.2016).
- Głowacka Zuzanna, *Być albo nie być... solistą lalkarzem?*, „Teatr Lalek” 2011, nr 3(105), s. 13–15.
- Głowacka Zuzanna, *Deszczowy festiwal*, „Teatr Lalek” 2001, nr 2(65), s. 14–17.
- Głowacka Zuzanna, *Soliści – artyści czy nie artyści?*, „Teatr Lalek” 2005, nr 2–3(81–82), s. 28–31.
- Jurkowski Henryk, *50 – POLUNIMA – 50*, „Teatr Lalek” 2011, nr 1–2 (103–104).
- Jurkowski Henryk, *Dzieje teatru lalek. Od antyku do „belle époque”*, Teatr im. Hansa Christiana Andersena, Lublin 2014.

- Jurkowski Henryk, *Moje pokolenie*, POLUNIMA, Łódź 2006.
- Jurkowski Henryk, *Panta rhei*, „Teatr Lalek” 2014, nr 2(116), s. 2–7.
- Jurkowski Henryk, *Szkice z teorii teatru lalek*, POLUNIMA, DIG, Łódź 1993.
- Kaczyński Łukasz, *Grand Prix festiwalu AnimArt w Łodzi dla teatru z Tajlandii*, „Dziennik Łódzki” (3 października 2016), <https://dzienniklodzki.pl/grand-prix-festiwalu-animart-w-lodzi-dla-teatru-z-tajlandii/ar/10695592> (dostęp: 16.12.2016).
- Karczewski Leszek, *Smoki – balony i kościotrupy na sznurkach*, „Gazeta Wyborcza – Łódź” (25 września 2006).
- Knoedgen Werner, *Das Unmögliche Theater: Zur Phänomenologie des Figurentheaters*, Stuttgart 1990.
- List do Prezydenta Miasta Łodzi Sylwestra Pawłowskiego z dn. 15.01.2001 [w archiwum Teatru Arlekin].
- Mejer Katarzyna, *Żywe lalki w erotycznym tańcu*, „Trybuna Łódzka” (12 kwietnia 1999).
- Nasz BTL*, red. Marek Waszkiel, Białostocki Teatr Lalek, Białystok 2013.
- [PAP] Łódź. *Teatr Lalek Arlekin od soboty oficjalnie nosi imię Henryka Ryla* (27 grudnia 2014), <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/194607.html%0A> (dostęp: 19.11.2016).
- Polakowski Andrzej, *Szkieł do portretu Henryka Ryla*, [w:] *Łódzkie sceny lalkowe*, red. Andrzej Polakowski, Marek Waszkiel, Polski Ośrodek Lalkarski POLUNIMA, Łódź 1992, s. 142–145.
- Prosnak Dzierżysław, *Festiwal przełomu stuleci*, „Trybuna Łódzka” (26 kwietnia 2003).
- Regulamin Międzynarodowego Festiwalu Solistów Lalkarzy, 10.06.1998 [w archiwum Teatru Lalek Arlekin].
- Teatr Lalek Arlekin – dawny dom redutowo-weselny*, Blog Baedeker Łódzki, 24.09.2016, <http://baedekerlodz.blogspot.com/2014/09/teatr-lalek-arlekin-dawny-dom-redutowo.html> (dostęp: 8.09.2021).
- Twardowska Kinga, *Festiwal solistów*, „Teatr Lalek” 2007, nr 2–3(89–90), s. 26–29.
- Uchwała nr LXXXVI/1788/14 Rady Miejskiej w Łodzi z dnia 7 maja 2014 r. w sprawie zmiany nazwy Teatru Lalek Arlekin w Łodzi*, <http://www.infor.pl/akt-prawny/U72.2014.102.0002319,uchwala-nr-lxxxvi178814-rady-miejskiej-w-lodzi-w-sprawie-zmiany-nazwy-teatru-lalek-8222arlekin8221-w-lodzi.html> (dostęp: 16.12.2016).
- Wasilewska Monika, *Lalki w zimnie*, „Gazeta Wyborcza – Łódź” (21 września 2008).
- Waszkiel Halina, *Dramaturgia polskiego teatru lalek*, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, Warszawa 2013.
- Waszkiel Halina, *Trzy perspektywy*, „Teatr Lalek” 2009, nr 2(97), s. 15–18.
- Waszkiel Marek, *Dzieje teatru lalek w Polsce 1944–2000*, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, Warszawa 2012.
- Waszkiel Marek, *Soliści*, „Teatr Lalek” 1999, nr 1(59), s. 12–13.
- Wolański Waldemar, Adamczewska Izabella, *W teatrze lalek można wszystko*, rozmowa z Waldemarem Wolańskim, „Gazeta Wyborcza”, dodatek „Co jest grane 24. Międzynarodowy Festiwal Sztuki Animacji Animart” (23 września 2016), s. 2.

Netografia

(dostęp: 16.12.2016)

<http://polunima.pl/wladze/>

<http://www.e-teatr.pl/pl/festiwale/467.html>

<http://www.teatrarlekin.pl/festiwal>

<http://www.teatrarlekin.pl/teatr-arlekin/remont>

<http://www.worldpuppetcarnival.com/home2.html>

Nena Stańczuk

<https://doi.org/10.18778/8220-636-4.12>

„DUZI LUDZIE MAJĄ BARDZO DUŻE BUTY”¹ – SZKIC O ŁÓDZKICH FESTIWALACH TEATRALNYCH DLA DZIECI I MŁODZIEŻY

Artykuł pragnę poświęcić każdemu,
kto pozwala i dzieciom, i sobie na teatr

Przygotowanie wypowiedzi na temat łódzkich festiwali związanych z teatrem dziecięcym i młodzieżowym już na wstępie rodzi kilka przeszkód i trudności. Wynikają one głównie z nieporozumień spowodowanych niedokładnym wyjaśnieniem kilku spraw – natury bez wątpienia formalnej. Dlatego chciałabym zadeklarować, że przyjmuję tu taki sposób rozumienia „szerokiego i głębokiego jak morze” pojęcia teatru dziecięco-młodzieżowego, w którym przedmiotem refleksji są zarówno przedstawienia przygotowywane przez same dzieci i młodzież, jak i te, które są dla nich przede wszystkim przeznaczone, a tworzone przez „tradycyjnie definiowanych” dorosłych. Ewa Tomaszewska dokonuje rozgraniczenia tych dwóch dziedzin teatru; dla badaczki: „[...] »teatr dziecięcy« znaczy zawsze: »teatr dzieci«, gdzie to dziecko jest twórcą czy współtwórcą widowiska teatralnego”². Ponieważ jednak nie chodzi mi tutaj o dokładne wnikanie w specyfikę ogromu działań podejmowanych w teatrze przygotowywanym przez dzieci, bądź dla dzieci, ani też o krytyczne wykazywanie różnic zachodzących między nimi, a jedynie o pokazanie – w jak najuczciwszy sposób – festiwalowej mapy miasta Łodzi, pozwolę sobie, wbrew Tomaszewskiej, w „teatrze dziecięcym”

¹ Niniejszy tytuł zaczerpnięty został z piosenki zespołu Gawęda pod tytułem *Duże buty* autorstwa Wandy Chotomskiej.

² Ewa Tomaszewska, *Teatr dziecięcy a teatr dla dzieci — tradycja i współczesność*, [w:] *Wyrazić i odnaleźć siebie, czyli o sztuce, ekspresji, edukacji i arteterapii*, red. nauk. Katarzyna Krason, Beata Mazepa-Domagala, Centrum Ekspresji Dziecięcej. Górnośląska Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Kardynała Augusta Hlonda w Mysłowicach, Katowice–Mysłowice 2008, s. 139.

zamknąć i „teatr dzieci”, sprowadzając samowolnie te dwa zjawiska do jednego szerokiego, choć niejednorodnego pojęcia.

Festiwalami z założenia przeznaczonymi dla „obywateli niepełnoletnich” są w Łodzi następujące wydarzenia: Międzynarodowy Festiwal Teatralna Karuzela, Ogólnopolski Przegląd Teatrów Dziecięcych DZIATWA³, Ogólnopolskie Konfrontacje Teatrów Młodzieżowych CENTRUM, Wojewódzki Przegląd Teatrów Dziecięcych KONFROTACJE oraz Festiwal Teatrów Przedszkolnych imienia Henryka Ryla. Gdy próbuję znaleźć wspólny mianownik dla wymienionych przedsięwzięć – poza dzieleniem przez nie przestrzeni jednego miasta – ważnym kryterium łączącym ich działania wydaje się próba ukierunkowania organizowanych wydarzeń teatralnych przede wszystkim na dzieci i młodzież. Już samo szukanie wśród nie-dorosłych głównych odbiorców sztuki sprawia, że mamy do czynienia z sytuacją nieco inną od tradycyjnej i – mimo wszystko – niepospolitą. Zdecydowana większość inicjatyw podejmowanych w ciągu roku w Łodzi znacząco pomija najmłodszych, nie upatrując w nich korzystnego adresata swoich działań. Dlatego festiwale, w których to właśnie wokół dziecka stwarza się atmosferę święta, są przeze mnie szczególnie cennie.

Czym innym jest bowiem obowiązek kulturowy wynikający z indywidualnego rodzicielstwa i zajmowanie się swoim dzieckiem w taki sposób, aby odkrywać przed nim nowe przestrzenie, a czymś zupełnie innym determinacja animatorów teatru i centrów kultury, by umożliwić dzieciom i młodzieży rzeczywistą partycypację w teatrze. Kreując sytuacje teatralne wobec własnego dziecka, wchodzimy wprawdzie w różnorakie role i stanowi to dla nas niewątpliwie wyzwanie, ale zawsze, nawet w tym chwilowym poczuciu wzajemnej obcości, jaką takie sytuacje wywołują, jesteśmy dla własnego dziecka kimś bliskim. W teatrze natomiast: obcy dorośli próbują znaleźć wspólny język z obcymi sobie dziećmi. Emocje dzieci próbują zagarnąć osoby, których dziecko nigdy wcześniej nie widziało. Grupa, która z małych butów już dawno wyrosła, ma się zapoznawać z zupełnie nową rzeczywistością: edukować, zabawiać, stwarzać fantastyczne światy grupie tych, których mocno ciągnie już w te duże buty. Taka bowiem jest instynktowna potrzeba dzieci, biologicznie warunkowana chęć zmierzenia się z tym, co jest o kilka rozmiarów większe i istnieje w jakiejś mitycznej Przed-Nami-Landii, pełnej ekscytujących nowości.

Brakuje w tych moich gdybaniach, rzecz jasna, głosu drugiej strony. Nie wiem, czy jakieś dziecko zgodziłoby się wyrazić swoją opinię na temat takich – dość beztrzesko formułowanych – tez związanych z dzieciństwem. Przypuszczam, że raczej nie byłoby tym zainteresowane, bo podobne „zabawy” racjonalnie woli sobie zostawić na później... I kto wie, czy to właśnie ten brakujący głos

³ [Od 38. edycji Festiwalu DZIATWA, w roku 2017, organizowany jest on jako Ogólnopolski Festiwal Teatru Młodych DZIATWA – przyp. red.]

najmłodszych nie byłby w tej refleksji głosem prawdziwie zdrowego rozsądku. Janusz Korczak trafnie nazywa dzieci *ludźmi jutra* i zauważa, że dziecko: „[...] w dziedzinie uczuć przewyższa nas siłą przez nieurobienie hamulców. W dziedzinie intelektu, co najmniej nam dorównywa, tylko mu brak doświadczenia”⁴. O takie doświadczenie dorosły powinien być już bogatszy, a nabiera go między innymi wówczas, gdy teatr wkracza w jego codzienne, dziecięce życie:

[...] Dziecko, sto masek, sto ról zdolnego aktora. Inne wobec matki, inne wobec ojca, babki, dziadka, inne wobec surowego i łagodnego nauczyciela, inne w kuchni, wśród rówieśników, inne wobec bogatych i biednych, inne w codziennej i świątecznej odzieży. Naiwne i przebiegłe, pokorne i wyniosłe, łagodne i mściwe, dobrze ułożone i swawolne, umie tak się ukryć do czasu, tak zamurować w sobie, że nas zwodzi i wyzyskuje⁵.

Dzień dobry, tu festiwal

Nie da się już żyć bez nowych mediów. Choć sama lubię z przekory nawoływać do oprostowania „twarzo-książek”, zrywania więzów poczty e-mailowej i wyłączania zamarzających na mrozie mądrych telefonów. Porzucić to wszystko – choć chwilowo – na rzecz najstarszych mediów, które w większości mogą się obyć bez prądu. Można się z kimś spotkać twarzą w twarz, patrząc sobie w oczy, w księgarni-kawiarni, a i list da się napisać na prawdziwej białej kartce, która nie poprawi za nas automatycznie błędów ortograficznych. To wymaga jednak więcej zachodu, pochłania czas, generuje spacery i niekiedy niepokoje, bo kolejki, bo nieporozumienia, bo gorszy czyjś dzień. Żyjemy w kulturze obrazkowej, niejako tej metaforycznej jaskini, z której wyszliśmy – i wnikamy w kolejną. Jeszcze głębszą. Oświetloną nie kagankiem oświaty, a rozbłyskiem urządzeń elektronicznych – i to koniecznie z szybkim łączem internetowym. Daję nieco upust swojemu rozczarowaniu tym, jak mocno i jak wielu z nas tkwi w światach wirtualnych, miast w tych namacalnych, rzeczywistych.

Naturalnym promykiem nadziei, który przebija się spomiędzy tych życiowo-elektroniczno-technicznych splątań, są inicjatywy, które w pewien sposób odrywają nas od codzienności, ciągłej bieżącej i poczucia „życia w niedoczasie [który] jest cechą charakterystyczną współczesnego Polaka posiadającego

⁴ Janusz Korczak, *Dziecko w rodzinie*, [w:] idem, *Dzieła*, t. 7: *Jak kochać dziecko*, Oficyna Wydawnicza Latona, Warszawa 1993, s. 72.

⁵ *Ibidem*.

rodzinę i pracę”⁶. *Niedoczas* charakteryzowany przez Barbarę Fatygę, to nic innego jak permanentny wręcz stan, w którym na wszystko brakuje czasu. Brzmi znajomo, prawda? Nie wygospodarowuje się go na własne przyjemności, żyje się pod jego presją, ciągle zerkając na wszelkie zegary. W takim świecie nie przepisuje się już notesów z adresami, bo wszystko jest wklepane w mniejszy czy w większy komputer i – mimo postępu cywilizacyjnego, który miał wszystko ułatwić i uprościć – ciągle pogłębiają się przepaści między ludźmi. Zapaści, które w wyniku takiego procesu powstają, można nieco zniwelować – to idylliczny cel święta. Taka jest bowiem etymologia słowa „festiwal”. Łacińskie *festivus* tłumaczone jako: „przyjemny, wesoly; miły, piękny; dowcipny; swobodny”⁷ czy też „uroczysty, pogodny, uprzejmy, przyjacielski, serdeczny”⁸ kojarzy nam się jako coś odmiennego od tego, w czym trwamy. Jak pisze Katarzyna Wyrwas:

[...] Rodowód rzeczownika festiwal sięga łacińskiego przymiotnika *fēstus* ‘żywy, radosny, wesoly’, od którego pochodzi przymiotnik *fēstivus* ‘święteczny’, dający początek średniowiecznemu łacińskiemu przymiotnikowi *fēstivālis* ‘o święcie kościelnym’. Ze średniowiecznej łaciny wyraz ten przeszedł do języka starofrancuskiego jako *festival* lub *festivel*, a z niego w formie *festival* do angielskiego i był tam używany od końca XV wieku w szerszym znaczeniu⁹.

Festiwal można więc – w pewien sposób – przyrównać do karnawału. Angielskie słowa *festival* i *carnival* mają podobną etymologię, obydwa w silny sposób wiążą się z systemem wierzeń religijnych. Wyrwas zauważa również, że: „[...] w angielszczyźnie, podobnie jak w innych językach europejskich, podstawowe znaczenie wyrazu *festival* jest nieco szersze, sięgające łacińskich korzeni: ‘święto’. Z tego powodu i w polszczyźnie zaczęto używać słowa festiwal w nowym znaczeniu, zaczęło ono dyskretnie obsługiwać także nowe obszary”¹⁰.

⁶ Wojciech Burszta, Mirosław Duchowski, Barbara Fatyga, Jacek Nowiński, Mirosław Pęczak, Elżbieta Anna Sekuła, Tomasz Szlendak, *Raport o stanie i zróżnicowaniach kultury miejskiej w Polsce*, MKiDN, Warszawa 2009, s. 29.

⁷ Podaję za: *Słownik łacińsko-polski* PWN, red. Marian Plezia, wyd. 18, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988, t. 2.

⁸ Internetowy słownik łacińsko-polski i polsko-łaciński, <http://sownik-lacinsko-polski.katkara888.com/11718,festivus-3-.html> (dostęp: 4.08.2016).

⁹ Katarzyna Wyrwas, *Festiwal ekskluzywnych produktów niszowych, czyli o nowszych zapożyczeniach semantycznych w polszczyźnie*, [w:] *Język polski w badaniach lingwistycznych*, red. Piotr Zbróg, Muzeum Narodowe, Kielce 2010, s. 193–203.

¹⁰ *Ibidem*.

Tworzenie festiwali skierowanych do dzieci, ale też i zasilanych przez nie same, jest zdobyciem kolejnego nowego obszaru. Te terytoria, naznaczone w dużej mierze zabawą, mają zadanie niebagatelne. Wyznaczają początek pewnej drogi, wkraczanie na ścieżkę kultury i społeczeństwa. Udział dzieci i młodzieży w festiwalu ma zatem funkcje i edukacyjne, i socjalizacyjne. W *Słownik wyrazów obcych* pod redakcją Władysława Kopalińskiego znajdziemy informację, że festiwal to wydarzenie „[...] umożliwiające przybyłym z różnych stron uczestnikom nawiązanie kontaktów kulturalnych (albo niekiedy i politycznych)”¹¹.

Dziecko – dorosły

Do moich rozważań na temat festiwali dziecięcych w Łodzi nie bez potrzeby już na wstępie wklepałam tak wieloznaczne pojęcia jak „czas” i „kultura” (w szerokich i nieostrych znaczeniach tych terminów). Jak podkreślała Ewa Włodarczyk: „kultura jest zjawiskiem niejednorodnym i tak złożonym, że nie można jej zamknąć w jednej teorii czy jednej definicji. Poszczególne teorie kultury nie muszą się wzajemnie znosić, lecz mogą (i tak się dzieje) wzajemnie się uzupełniać”¹². Z premedytacją też chciałabym wykazać, że czas jest konieczny, bez niego silnej kultury – w jakimkolwiek jej aspekcie – zwyczajnie nie będzie. Raport diagnozujący stan polskiej kultury miast, miasteczek i wsi z roku 2009 przytaczam za Elaine Baldwin: „[...] istnieje coś takiego, jak kultura twojej ulicy, twojego miasta, kraju, ale kulturę znajdziemy też na drugim krańcu świata. Dzieci, nastolatki, dorośli i emeryci – wszyscy oni mają własne kultury, zarazem jednak mogą uczestniczyć w kulturze wspólnej”¹³. W obszarze kultury wspólnej niejednokrotnie zaczynają się jednak bardzo strome schody, bo poczucie wspólnotowości nie jest mocną stroną Polaków. Jest jednak mocną stroną każdego dziecka, które od początku swojej drogi – ku dużym butom – wnika w różne wspólnoty, staje się ich częścią, tworzy je. Chociaż zdarzają się niesnaski, nieporozumienia i rejterady – na każdym

¹¹ Władysław Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1994.

¹² Ewa Włodarczyk, *Kultura*, [w:] *Encyklopedia pedagogiczna XXI wieku*, t. 2, [praca zbiorowa], red. Tadeusz Pilch, Wydawnictwo Akademickie „Żak”, Warszawa 2003, s. 950.

¹³ Elaine Baldwin [i inni], *Wstęp do kulturoznawstwa*, przeł. Maciej Kaczyński, Jerzy Łoziński, Tomasz Rosiński, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2007, s. 27.

z etapów tej drogi – nie zacierają one jednak osadzenia dziecka w różnego rodzaju wspólnotach.

Pierwszą z nich jest bez wątpienia „podstawowa komórka społeczna”, czyli najbliższa rodzina. Drugą staje się krąg kolegów z podwórka i najbliższego otoczenia czy też grupa przedszkolna czy szkolna. Szkoła, będąca placówką oświatowo-wychowawczą – tej wspólnoty, a przynajmniej przynależności do niej, uniknąć się nie da ... – ma niezaprzeczalny wpływ na kształtowanie tego, jak funkcjonować i korzystać z kultury będą dzieci, kiedy już wyrosną z siedmiu przynależnych im liter, składających się na miano – dziecko. Na otarcie łez, czy pamiętkę, pozostanie jedynie „d” i „o”, które wejdą w dorosłość i dorosłego człowieka – z całym wachlarzem przynależnych mu norm i praw. Normy i prawa nie wykluczają jednak możliwości zachowania w sobie wewnętrznego, mądrego dziecka, które wrośnięte w nas, będzie potrafiło czerpać z życia „nierozminiętego” z kulturą.

Rozrywka – kultura 1 : 0

Wspomniany wyżej, diagnozujący polską kulturę *Raport*, powstał na zlecenie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego i miał za zadanie podsumować zmiany, jakie dokonały się w sektorze kultury w Polsce w ciągu ostatnich 20 lat. Chociaż 20 lat to szmat czasu i mnóstwo danych, autorom udało się przedstawić wyniki swoich badań w sposób przejrzysty i dający do myślenia. Język, którym napisana została publikacja, również należy do przystępnych. Polecam tę lekturę każdemu – do wnikliwego przestudiowania i podjęcia dyskusji z własnym kulturalnym sumieniem¹⁴. Jego Autorzy przytaczają m.in. poniższe tezy dotyczące sposobu spędzania wolnego czasu przez młodzież:

[...] Czas wolny młodzieży należy do najbardziej zmitologizowanych kategorii. W gruncie rzeczy młodzież jest „schowana”, słabo rozpoznana. [...] Oferta kulturalna jest dla części młodych ludzi interesująca w kontekście wolnego czasu wówczas, gdy dotyczy treści kultury popularnej (czytanych kompetentnie i często ironicznie!). „Brak nawyku obcowania z kulturą wysokoartystyczną i wyraźny niedostatek edukacji w tym zakresie” to hasła wprowadzające w błąd – chodzi raczej

¹⁴ Raport jest dostępny online i można go znaleźć pod adresami: <https://www.nck.pl/badania/raporty/raport-o-stanie-i-zroznicowaniach-kultury-miejskiej-w-polsce> (dostęp: 10.10.2016), [http://www.kongreskultury.pl/library/File/RaportKultMiej/kult.miej_report\(1\).pdf](http://www.kongreskultury.pl/library/File/RaportKultMiej/kult.miej_report(1).pdf) (dostęp: 2.08.2016).

o dostosowanie form edukacji do współczesnej, nierozpoznanej przez edukatorów i niechętnie przez nich ocenianej nowej wrażliwości. To tym sposobem kultura przegrywa z rozrywką i rekreacją¹⁵.

Aby kulturze udało się chociażby zremisować z rozrywką i rekreacją, trzeba spróbować trafić do współczesnej młodzieży. Znaleźć płaszczyznę porozumienia i języki, które będą zrozumiałe dla każdej ze stron. To nigdy nie jest łatwe, o czym bez wątpienia zaświadczą rodzice i nauczyciele. Utało się, że młodzież przechodzi okres młodzieńczego buntu, wzbogaconego dodatkowo o burzę hormonów, i nikt ani nic nie jest wtedy w stanie do nich przemówić. Obserwując jednak ową trudną młodzież, dochodzę do wniosku, że dorośli po trosze biorą tu odwet za swoje zaniedbania, za sprawy niepodjęte, odłożone na „wieczne później”. „Nastolatek” to wciąż pojęcie, którego zakres znaczeniowy bardzo trudno ustalić. Witold Pawliczuk pisze, że rozwój badań nad młodzieżą:

[...] przyspieszył znacznie w latach sześćdziesiątych XX wieku, kiedy to przez wiele państw Europy przetoczyła się fala buntów młodzieży, przede wszystkim studenckiej. Wstrząs wywołany tymi wystąpieniami spowodował koncentrację zainteresowań ekspertów na problemach młodzieży i wzrost liczby publikacji dotyczących omawianej grupy wiekowej¹⁶.

Obecnie mianem „młodzieży” określa się człowieka do okresu dorastania. „Okres ten jest ogromnie zróżnicowany u różnych osób i trudno wyznaczyć granice wiekowe dotyczące wszystkich jednostek w danej kulturze. W celach porządkowych przyjęto jednak granice między 11. a 19. rokiem życia”¹⁷ – celowo przytaczam tu słowa z powszechnego źródła wiedzy, jakim jest Wikipedia, aby podkreślić, że te rozbieżności dostrzegają nie tylko naukowcy, którzy mają skłonność do przedstawiania tematu w mniej klarowny sposób. Często jednak nijak nie da się porównać dwojga ludzi, z których jeden człowiek ma 14 lat i prawdopodobnie nie myśli jeszcze o studiach, a drugi – ma lat 19 i dopiero co pomyślnie zaliczył swój pierwszy semestr na uczelni. Zarówno czternastolatka, jak i dziewiętnastolatka, w myśl przytoczonych definicji, zaszeregowalibyśmy jednak wspólnie jako „młodzież”.

¹⁵ Wojciech Burszta i in., *Raport...*, s. 36.

¹⁶ Witold Pawliczuk, *Definicje terminu „młodzież” – przegląd koncepcji*, <http://www.czytelniamedyczna.pl/2708,definicje-terminu-mlodziez-przeglad-koncepcji.html> (dostęp: 2.08.2016).

¹⁷ Strona internetowa Wikipedii, hasło ‘młodzież’: <https://pl.wikipedia.org/wiki/M%C5%82odzie%C5%BC> (dostęp: 10.08.2016).

Działa to w stronę wiekowo wyższą, ale też i w drugą. Dzieci i młodzież to pojęcie znane nam z każdego regulaminu. Widać to chociażby w ujednoliconych przepisach, zniżkach w cenach biletów itp. Stanowi to swoisty paradoks, ponieważ staramy się opisać wszystko właściwym językiem oraz z ogromną starannością i dokładnością. W większości wypadków nie jest to jednak w pełni możliwe, stąd przyzwolenie na pewne uproszczenia. Tym sposobem dzieci i młodzież lądują w jednej szufladce. Co za tym idzie – stają się dla nas doskonale funkcjonującym hasłem i bardzo często wpadamy wtedy w pułapkę, w której siedzą i inni dorośli. Dla nastolatka – choć nie jest to z pewnością odkrywczą konstatacją – różnicę stanowi to, czy funkcjonuje w oddzielnej rubryce, jako młodzież, czy też nadal jako dziecko. Wrzucenie wszystkich młodych ludzi do „jednego worka” z błahych przyczyn, mających nam po prostu wszystko w życiu usprawnić, przynosi też poważniejsze skutki. Prowokuje sytuację podobnego „pójścia na łatwiznę” w sprawach, które wymagają więcej wysiłku i niejako – więcej sprytu. Idę o zakład, że gdyby młodzież na etapie lat 14–18 przedstawiała być traktowana jak dzieci, łatwiej przebiegałoby jej wkraczanie w dorosłość i realizowanie się w roli młodzieży akademickiej. Gdyby rzeczywistość wydawała im się bardziej przejrzysta, mająca prawa i normy nazwane językiem, który jest dla nich zrozumiały, na pewno wiele mogłoby się zmienić na lepsze. *Konwencja Praw Dziecka* wprawdzie podkreśla, że „>dziecko« oznacza każdą istotę ludzką w wieku poniżej osiemnastu lat, chyba że zgodnie z prawem odnoszącym się do dziecka uzyska ono wcześniej pełnoletność”¹⁸, to mam poważną wątpliwość, czy *Konwencja* w istocie jest dokumentem, z którym identyfikuje się przeciętny nastolatek, czujący bardzo silnie, że musi przestać już być dzieckiem.

Teatralny kalejdoskop

Międzynarodowy Festiwal Teatralna Karuzela, Ogólnopolski Przegląd Teatrów Dziecięcych DZIATWA, Ogólnopolskie Konfrontacje Teatrów Młodzieżowych CENTRUM, Wojewódzki Przegląd Teatrów Dziecięcych KONFRONTACJE oraz Festiwal Teatrów Przedszkolnych imienia Henryka Ryła¹⁹, to główne

¹⁸ Strona internetowa: https://pl.wikisource.org/wiki/Konwencja_o_prawach_dziecka (dostęp: 11.08.2016).

¹⁹ Warto jeszcze wymienić Festiwal AnimArt, który organizowany będzie w 2016 roku po raz drugi przez Teatr Lalek Arlekin; edycja z 2015 roku miała charakter pilotażowy, a sam Festiwal AnimArt jest „[...] w pewnym sensie kontynuacją organizo-

festiwale skierowane do dzieci i młodzieży w Łodzi. Biorąc pod uwagę liczbę ludności – 706 004 – i liczbę dzieci w wieku przedszkolnym i szkolnym, która jest bliska stu tysiącom²⁰, może się wydawać, że kilka festiwali to zaledwie kropla w morzu potrzeb. Uważam jednak, że ta „kropla” jest w pełni wystarczająca, by zaspokoić podstawowe „potrzeby festiwalowe”. Zbyt duże nagromadzenie wydarzeń pretendujących do rangi festiwalu sprawia, że cały rok obfituje w rozmaite festiwale, a ich ranga stopniowo się obniża. Zdarzają się miesiące, w których festiwale wręcz na siebie nachodzą; w tej powodzi trudno o wybór.

Ponieważ większość oferty festiwalowej skierowana jest do dorosłych, tym bardziej należy docenić te dziecięce festiwale: zarówno dzieci wychowane przez festiwal, jak i młodzież w nim uczestnicząca będą w przyszłości korzystać z całego kalejdoskopu łódzkich festiwali. Jeśli jednak zostaną pozytywnie naznaczeni wcześniejszymi doświadczeniami, już jako dorośli będą potrafili trafniej wybierać spośród tego typu wydarzeń. Nie zapominajmy też, że dzieci oraz młodzież stanowią grupę nie tylko współuczestników przyszłych festiwalowych dni, ale również ich przyszłych samodzielnych twórców. Są zatem grupą niezwykle uprzywilejowaną, o której względy warto zabiegać już na początku ich festiwalowych przygód.

W tym miejscu – i jeszcze chwilę przed charakterystyką pierwszego z opisywanych festiwali – warto zauważyć, że ich oficjalne długie nazwy zwyczajnie nie znajdują uznania wśród odbiorców; z rzadka – i to najczęściej w ustach dorosłych, posługujących się nimi w sytuacjach nad wyraz formalnych – pojawiają się one w pełni. Niewątpliwie ich wijąca się od przymiotników mnogość przejawia się we wszystkich dokumentach, które takich inicjatyw dotyczą. Dla dzieci i młodzieży oraz dla większości dorosłych uczestników festiwali pozostają skróty utworzone z nazwy oficjalnej bądź też te nadawane w celu usprawnienia komunikacji przez samych uczestników i organizatorów. Dlatego też więcej dowiedzieć się można, pytając po prostu o Teatralną Karuzelę, Działwę czy Festiwal Ryla, znany też jako Teatralny Festiwal Przedszkolny. Nieco więcej kłopotu sobie nastreczymy, gdy zapytamy o przyszłe Młodzieżowe Konfrontacje, bo trzeba by doprecyzować, które z nich mamy na myśli. Czy chodzi o Ogólnopolskie Konfrontacje Teatrów Młodzieżowych CENTRUM? A może o Wojewódzki

wanych przez teatr od 15 lat dwóch potężnych festiwali: Międzynarodowego Festiwalu Solistów Lalkarzy i Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Ulicznej »TrotuArt«”, <http://www.teatrarlekin.pl/festiwal> (dostęp: 8.08.2016). [Zob. artykuł Marii Janus w tej książce – przyp. red.]

²⁰ *Rocznik statystyczny*, dane województwa łódzkiego za 2014 rok, http://lodz.stat.gov.pl/vademecum/vademecum_lodzkie/portrety_miast/miasto_lodz.pdf (dostęp: 10.08.2016).

Przegląd Teatrów Dziecięcych KONFRONTACJE? Organizatorzy, czyli Centrum Kultury Młodych i Bałucki Ośrodek Kultury w Łodzi być może nie zdają sobie sprawy z kłopotu, jakim jest użycie słowa „konfrontacja” w poszczególnych nazwach. Pomagają skróty, które doprecyzowują, że chodzi o konfrontacje CKM-u czy konfrontacje BOK-u, jednak nieporozumienia na tym gruncie mogą pojawiać się częściej. Nie można zapominać, że w każdym wymienionym festiwalu wiodącym widzom są dzieci. Nie muszę ironicznie powątpiewać, a po prostu wiem, że dla nich takie napompowane długie zbitki poszczególnych słów nie są niczym atrakcyjnym. Najwyczejniej w świecie nie są też w stanie ich zapamiętać – w ich pełnej onomastycznej krasie. Nadanie patrona danej inicjatywie, jak ma to miejsce w przypadku Festiwalu Teatrów Przedszkolnych im. Henryka Ryla, nieco ułatwia kwestię identyfikacji i pomaga lepiej się utożsamić z inicjatywą prezentowaną przez taką nazwę festiwalową.

Teatralna Karuzela

Wracam jednak do Międzynarodowego Festiwalu Teatralna Karuzela, który chcę pokrótce scharakteryzować jako pierwszy z listy omawianych tu łódzkich festiwali – z racji jego międzynarodowej rangi oraz niedługiego stażu w kalejdoskopie łódzkich wydarzeń. Teatralna Karuzela powstała w roku 2011, a jej organizatorem jest Teatr Pinokio²¹. Za nami już sześć jej edycji. Karuzela wpisuje się w nową odsłonę teatru dla „młodocianych”. Nastawiona jest na coraz większą interakcję z odbiorcą, który może mieć nawet niespełna dwa lata i nie być jeszcze w stanie wymówić słowa „teatr” czy „karuzela”. To przykład, że działania, które zainicjował Teatr Pinokio, w spektakularny sposób znoszą bariery i ograniczenia dostępu do przedsięwzięć naznaczonych teatrem i teatralnością. Specjalnie ujmuję to w klamrę przedsięwzięć – w liczbie mnogiej – żeby zmieścić ogrom różnorodności, jakie Teatralna Karuzela zaoferowała widzom do tej pory. Prócz, rzecz jasna, spektakli teatralnych, w tym tych firmowanych szyldem Teatru Pinokio, przeznaczonych dla dzieci i dostosowanych do ich możliwości percepcyjnych (w różnych przedziałach wiekowych), festiwal organizuje też wystawy, koncerty, zajęcia aktywizujące oraz integrujące dla rozmaitych grup wiekowych.

²¹ Teatr Pinokio założony przez Martę Janic i Mariana Glutha istnieje w Łodzi od 1945 roku. Znajduje się przy ul. Kopernika 16. Strona internetowa teatru: <http://teatrpinkio.pl> (dostęp: 2.08.2016).

Warto podkreślić, że ranga festiwalu z roku na rok rośnie, o czym świadczy między innymi fakt podejmowania kolejnych działań sytuowanych w coraz większych przestrzeniach czy organizowanych przy współudziale innych miejskich teatrów. Teatr Pinokio wspierały udostępnieniem swojej siedziby między innymi: Teatr Tańca V6 z ul. Żeromskiego 74/76, Teatr Szwalnia ze Struga 90 i Teatr Nowy z Więckowskiego 15. Działania festiwalowe były zatem rozproszone i można było je odszukać w różnych zakątkach Łodzi. Natomiast nowością w roku 2016 było miasteczko festiwalowe, w którym prowadzone były warsztaty i animacje. Zlokalizowane było niezwykle prestiżowo: przy Domu Towarowym „Magda” w centrum ulicy Piotrkowskiej. To miejsce od lat identyfikowane jest w Łodzi jako przestrzeń ludycznej zabawy. Co więcej, ponieważ Teatralna Karuzela kręci się na przełomie maja i czerwca, działania artystyczne aranżowane są w plenerze. Do tej pory były to liczne i piękne łódzkie parki: Park na Zdrowiu, Park im. Andrzeja Struga na Bałutach, Górka Widzewska, Park Żeromskiego, wydarzenia obejmowały też Domek Ogrodnika w Parku Źródlika. Działania animacyjne toczyły się również na skwerach: im. Maksymiliana M. Kolbego, skwerze Plac Piastowski na osiedlu Łódź-Bałuty oraz na placu zabaw na Osiedlu Dąbrowa. Nie koniec na tym: obejmowały też okolice Tymienieckiego i Art_Inkubatora, podwórka kamienic przy Gdańskiej, Legionów czy teren przed budynkiem Teatru Pinokio.

Spektakle prezentowane w ramach festiwalu przyjeżdżają do Łodzi praktycznie z całej Polski. Występują tu teatry z Gniezna, Lublina, Torunia, Białegostoku, Poznania, Wałbrzycha, Opola, Szczecina, Warszawy, Wrocławia oraz z Czech, Włoch, Belgii, Danii. Tak o pierwszej edycji festiwalu pisał Łukasz Kaczyński: „scena z ulicy Kopernika podejmuje się poszukiwań w nurcie teatru inicjacyjnego, którego założeniem jest uwrażliwiać dziecko już od momentu jego urodzenia i zapoznawać je ze światem poprzez sztukę”²². Karuzela jest bardzo atrakcyjną i przemyślaną inicjatywą, ponieważ im wcześniej nastąpi zaznajomienie dziecka z teatrem, tym pozytywniejsze są skutki takiego spotkania w jego dalszym rozwoju. Nie można oczywiście powiedzieć, że inne teatry dziecięce zapominają o maluchach – zwanych przez Teatr Pinokio zgodnie ze współczesną teatralno-krytyczną nomenklaturą „najnajami” – jednak z włączeniem spektakli przeznaczonych specjalnie dla nich w program festiwalu jak na razie mamy do czynienia tylko w przypadku Teatralnej Karuzeli.

Festiwal przeszedł już małą przemianę, ponieważ jego dwie pierwsze edycje odbywały się jeszcze bez wyraźnej formuły konkursu, która pojawiła się w 2013 roku. Myślą przewodnią wydarzeń aranżowanych w roku 2014 było „miasto”; wtedy to

²² Łukasz Kaczyński, *Teatralna Karuzela w Pinokiu*, „Dziennik Łódzki” (21 maja 2011), <http://pabianice.naszemiasto.pl/artykul/teatralna-karuzela-w-pinokiu,917007,art,t,id,tm.html> (dostęp: 2.08.2016).

Teatr Pinokio podjął ważną próbę wychodzenia ze sztuką do środowisk trudnych, defaworyzowanych, a także rozwinął akcje mające na celu dokumentację łódzkich bram i podwórek. Karuzele z lat 2016 i 2015 też zostały ujęte w hasła przewodnie: w VI edycji był to „bunt”, zaś w V: „myślę, czuję, bawię się”.

Omawiając losy Teatralnej Karuzeli, nie sposób pominąć finansów, jakimi festiwal dysponuje. „Budżet festiwalu to dwie wysokie dotacje: 182,5 tys. zł z konkursu Programy ministra kultury (wniosek oceniono wysoko) i 169,5 tys. zł z budżetu miasta. Rok i dwa lata temu dotacja miejska wynosiła 70 tys. zł”²³. Pieniądze pozyskane przez organizatorów w sposób oczywisty przekładają się na jego widoczność w mieście i szerszą kulturową rozpoznawalność. Nad ulicą Piotrkowską zawisa ogromny baner, miasto tonie w mnogości plakatów i ulotek. Uczestnicy wydarzeń, jako pamiątkę po nich, zabierają do domu okolicznościowe wydawnictwa, przypinki, naklejki, a nawet etui na telefon, które jest ozdobione grafiką zaprojektowaną specjalnie dla festiwalu, by przez wszystkie dni w roku przypominać obdarowanym o darczyńcy i atrakcjach, jakie niosła z sobą Teatralna Karuzela.

Festiwal i jego organizacja to ogromne koszty, te środki jednak – choć nie jest to łatwe – trzeba pozyskać. Jeśli wydarzenie pragnie pretendować do rangi przedsięwzięcia międzynarodowego, nie może też na nim zabraknąć zagranicznych gości. Do tego dochodzi scenografia, kostiumy, zespół aktorski, muzyka, obsługa techniczna, ale też i obsługa „egzystencjalna”, bo przecież aktorzy i technicy jedzą, piją, chcą gdzieś odpocząć. Nie można też zapominać, że spektakle prezentowane w ramach Teatralnej Karuzeli to widowiska, które kierowane są przede wszystkim do dzieci, a dziecko rzadko zadowala się ascetycznym teatrem słowa. To wszystko, w przemnożeniu przez liczbę osób, generuje wielkie sumy, warunkujące festiwalowy rozmach.

Historia pewnej DZIATWY

Ogólnopolski Przegląd Teatrów Dziecięcych i Młodzieżowych DZIATWA to nieco inna opowieść niż ta dotycząca Teatralnej Karuzeli. Tego festiwalu nie inicjował żaden z łódzkich teatrów. Teatralna Karuzela może być córeczką

²³ Łukasz Kaczyński, *Festiwal Teatralna Karuzela ugości teatry z Włoch, Czech i Polski*, „Dziennik Łódzki” (15 czerwca 2016), <http://www.dzienniklodzki.pl/kultura/a/festiwal-teatralna-karuzela-ugosci-teatry-z-wloch-czech-i-polski,9991810/> (dostęp: 2.08.2016).

DZIATWY, ta bowiem liczy już sobie 37 lat. Nazwa festiwalu, zanim się ostatecznie utrwaliła, podlegała ciekawym przekształceniom. Blisko 40 lat temu nie uczestniczylibyśmy jeszcze w DZIATWIE, lecz w Dzielnicowym Przeglądzie Teatrzyków Lalkowych. Zasięg tych wydarzeń był też znacznie skromniejszy: obejmował zaledwie najbliższe otoczenie dzielnicowego Domu Kultury Łódź-Bałuty. W roku 1982 przegląd dzielnicowy przekształcił się już w wojewódzki – Przegląd Dziecięcych Teatrów Animacji. Samo słowo „dziatwa”, tak świetnie dziś funkcjonujące w nazwie konkursu (konkursu, bo jak widać i w formie samego wydarzenia mieliśmy kilka przewrotów – z „przeglądu” do „konkursu” i z powrotem do „przeglądu”), pojawiło się w roku 1987. Obecnie głównym organizatorem festiwalu jest Bałucki Ośrodek Kultury, w skrócie zwany po prostu BOK-iem²⁴. BOK, z racji obejmowania swoim zasięgiem największej z łódzkich dzielnic, dysponuje kilkoma oddziałami. Są to trzy ośrodki – „Na Żubardzkiej”, „Lutnia”, „Rondo” – usytuowane w niewielkiej odległości od siebie. Jak twierdzą gospodarze:

[...] każdy z nich [ośrodków] jest inny. Główny obszar zainteresowań „Ronda” to promocja młodych twórców, „Lutnia” wyróżnia się działalnością na rzecz seniorów, dzieci w wieku przedszkolnym oraz osób niepełnosprawnych. Ośrodek „Na Żubardzkiej” znany jest z działań na rzecz rozwijania amatorskiego ruchu artystycznego oraz realizacji interdyscyplinarnych zabaw twórczych dla dzieci²⁵.

Dodatkową – i często wykorzystywaną – przestrzeń BOK-u stanowi ośrodek wypoczynkowy Urzędu Miasta Łodzi „Słoneczna Polana” w Grotnikach pod Łodzią. To tam odbywają się wieczorne rozmowy jurorów z artystami; tam organizowane są zabawy dla jego młodych uczestników; „Słoneczna Polana” to również główne miejsce zakwaterowania gości na czas trwania festiwalu. Kiedy jednak przychodzi co do czego i w maju wydarza się DZIATWA, każdy z ośrodków przemienia się w salę widowiskową lub miejsce, w którym prowadzone są warsztaty. DZIATWA daje nadzwyczajną możliwość uczestniczenia nie tylko w poszczególnych spektaklach, ale również w bardzo intensywnych warsztatach, co roku innych, poświęconych innym teatralnym tworzywom. Tu jednak pojawia się tak zwana proza życia, jaką jest stan techniczny „scen” – nie bez kozery biorę to słowo w cudzysłów – i brak odpowiedniego zaplecza, umożliwiającego organizację większych przedsięwzięć. Gdyby się odważyć i poszerzyć DZIATWĘ – niewątpliwie stałoby się to wbrew przepisom o organizacji imprez masowych. Nie każde dziecko ma więc możliwość komfortowego obejrzenia tego, co prezentują

²⁴ Strona internetowa Bałuckiego Ośrodka Kultury: http://www.bok.lodz.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=8&Itemid=33 (dostęp: 9.08.2016).

²⁵ *Ibidem*.

jego koledzy z Polski, bo po prostu nie zmieści się w sali widowiskowej. Nawet jeśli wciśnie się gdzieś w kąt, to po pewnym czasie nie będzie mogło oddychać, i to bynajmniej nie z nadmiaru emocji, lecz z braku powietrza i zaduchu, jaki w środku panuje. Te odczucia wzmacnia brak klimatyzacji oraz temperatura panująca na zewnątrz – schyłek maja daje już przedsmak prawdziwego lata. DZIATWA trwa raptem cztery dni, są to jednak dni niesłychanie intensywne – i to już od samego rana. Spektakle (z krótkimi przerwami między nimi), prezentowane są w blokach, co jest mądrym posunięciem, ponieważ ciepłota nie jest jeszcze najmocniejszą stroną przeciętnego widza, którym jest uczeń.

Po prezentacji zaplanowanych przedstawień następują warsztaty dla uczestników. Wieczorami natomiast pojawia się coś dla instruktorów, ponieważ do tradycji należą omówienia prezentowanych spektakli przez radę festiwalową, składającą się z pedagogów i profesjonalistów zajmujących się zagadnieniami teatralnymi. Nieodłączną częścią każdej DZIATWY jest też korowód, który przemierza się ulicą Piotrkowską, oraz pożegnalne ognisko.

Obecna formuła festiwalu, podobnie jak w przypadku Teatralnej Karuzeli, również zakłada przydanie każdej edycji hasła przewodniego, które przede wszystkim porządkuje zaproponowane przez organizatorów warsztaty. Kilku spotkaniom przyświecała nawet postać opiekuna-patrona. Jeśli jednak chodzi o spektakle, nie podlegają one klasyfikacji na podstawie tematu, jaki podejmują. Komisja wylania najciekawsze i najbardziej kreatywne pomysły. Głównymi uczestnikami wydarzeń są dzieci ze szkół podstawowych i młodzież gimnazjalna. Festiwal ma charakter przeglądu, zatem każda prezentująca się na nim grupa otrzymuje taką samą nagrodę i pamiątkowe dyplomy. Uczestnikami DZIATWY są jednak tylko i wyłącznie te szkoły, które przyjeżdżają specjalnie po to, by w niej uczestniczyć. Innych zorganizowanych grup nie byłoby już gdzie wcisnąć, więc nawet jeśli łodzianie wiedzą, że DZIATWA się właśnie odbywa, to – o ile nie są jej uczestnikami – zazwyczaj to nadzwyczajne święto teatru przemyka im koło nosa. Od ponad ćwierćwiecza łódzkiemu przeglądowi towarzyszy także wystawa pt. „Mój teatr”, która zachęca dzieci do podjęcia tematu teatru i zilustrowania go dowolnie wybraną techniką. Prace uczestników są później prezentowane w galerii Bałuckiego Ośrodka Kultury.

Kultura młodych

Ogólnopolskie Konfrontacje Teatrów Młodzieżowych CENTRUM w naturalny sposób stają się niejako przedłużeniem zamiarów, jakie stawia przed sobą DZIATWA. Ten festiwal, z którego nazwą, jak już wcześniej wspomniałam,

bywają niekiedy problemy, organizowany jest przez Centrum Kultury Młodych²⁶ w Łodzi przy ul. Lokatorskiej 13, gdzie mieści się główna siedziba festiwalu. CKM posiada też swoją filię – przy ul. Dąbrowskiego 93. Konfrontacje Teatrów Młodzieżowych CENTRUM to inicjatywa z podobnym stażem jak DZIATWA – swoich uczestników podejmuje od 34 lat. Odbywa się nieco wcześniej niż DZIATWA, bo pod koniec kwietnia. Miejscem, w którym prezentowane są spektakle, jest główna siedziba Centrum, jednak najlepsze spektakle mają szansę pojawić się na deskach Teatru Studyjnego, prowadzonego przez Państwową Wyższą Szkołę Filmową, Telewizyjną i Teatralną im. Leona Schillera w Łodzi, czyli słynną łódzką Filmówkę, która wspiera projekt.

Takie festiwale jak ten organizowany przez Centrum Kultury Młodych są znakomitym przykładem entuzjazmu i energii, z jakimi młodzież angażuje się w przedsięwzięcia kulturalne. Bo wysiłek stworzenia własnego przedstawienia bez wątplenia można zaliczyć do aktywnego współtworzenia kultury i współuczestniczenia w niej. W przytaczanym przeze mnie (już wielokrotnie) *Raporcie* diagnozującym polską kulturę pada znamienne stwierdzenie, że: „młodzi Polacy są przyzwyczajani do braku wysiłku i poszukiwania rozrywkowej oferty od wczesnego dzieciństwa. W efekcie instytucje kultury zamieniają się w przybytki podobne w zakresie funkcji i działania do galerii handlowych, czyli w przestrzenie wielozmysłowe”²⁷. Rekomendacją ekspertów było też przeprowadzenie systemowych zmian w edukacji kulturalnej, bo bez nich „nie zmieni się model uczestnictwa w kulturze”²⁸. Niewątpliwie. A jednak w wypadku uczestników Konfrontacji Teatrów Młodzieżowych Centrum taka teza wydaje się przesadzona i mocno dyskusyjna, ponieważ prócz przeglądu prezentowanych spektakli w ofercie festiwalu znajdują się też warsztaty, seminaria metodyczne i dyskusje – i wszystkie te aktywności cieszą się wielką popularnością.

Organizatorzy Konfrontacji starają się pozyskać atrakcyjnych dla młodzieży artystów, którzy zasilają grono jurorskie, zawsze czynnie związanych z teatrem. Nieodłącznym elementem całego przedsięwzięcia jest koncert czy też zajęcia z twórcą mogącym pochwalić się niemalymi ogólnopolskimi sukcesami oraz – rzecz jasna – rozpoznawalnością wśród młodzieży. Festiwal ma zatem charakter konkursu, w którym przyznawane są nagrody. Centrum Kultury Młodych organizuje Konfrontacje w ramach projektu „Więcej niż teatr” i podkreśla, że:

²⁶ Strona internetowa Centrum Kultury Młodych: <http://ckm.lodz.pl/o-nas/> (dostęp: 11.08.2016).

²⁷ Wojciech Burszta i in., *Raport...*, s. 47.

²⁸ *Ibidem*, s. 27.

Ogólnopolskie Konfrontacje Teatrów Młodzieżowych CENTRUM [...] są wydarzeniem artystycznym prezentującym osiągnięcia teatralne młodzieży oraz twórczą pracę nauczycieli i instruktorów teatralnych. W Konfrontacjach mogą wziąć udział teatry młodzieżowe z całej Polski. Zapraszamy młodzieżowe grupy teatralne działające w szkołach ponadgimnazjalnych, ośrodkach kultury, stowarzyszeniach, a także grupy nieformalne z całego kraju (młodzież w wieku 16–19 lat)²⁹.

Konfrontacje z Rylem

Innymi konfrontacjami ze sztuką teatru, które rozgrywają się w Łodzi, jest Wojewódzki Przegląd Teatrów Dziecięcych KONFRONTACJE³⁰, którego organizatorem jest Bałucki Ośrodek Kultury. Blisko tym KONFRONTACJOM do Konfrontacji Centrum Kultury Młodych nawet pod względem wieku, bo i te odbywają się już od 34 lat. Inicjatywa ma charakter „jedynie” wojewódzki, jednak to wcale nie umniejsza jej rangi. Zasięg ograniczony wyłącznie do województwa łódzkiego wcale nie wpływa negatywnie na poziom i charakter KONFRONTACJI. W tym wypadku możliwe jest właśnie intensywne, tytułowe konfrontowanie się różnych spektakli powstałych w tym samym regionie, porównanie swoich osiągnięć do tego, co prezentują sąsiedzi. Taka konkurencyjność mobilizuje i wzmacnia ambicje.

Liczba zgłoszeń uczestników festiwalu i ich różnorodność nastraja optymistycznie. Przebieg wydarzenia daje też jasne sygnały, że mimo braku edukacji artystycznej na liście przedmiotów obowiązkowych we współczesnej szkole czy w ośrodkach wspierających szkoły, potrzeba aranżowania zajęć teatralnych ciągle nie wygasa. W świetlicach, domach kultury, parafiach, stowarzyszeniach, znajdują się osoby, które potrafią zaaranżować sytuacje teatralne i znaleźć czas na przekuwanie ich w spektakl teatralny. Ten czas to sprawa po raz kolejny istotna. Znajdują go i nauczyciele, i instruktorzy, i rodzice. Oraz – oczywiście – same dzieci, które przynoszą do domu coś więcej niż tylko kawałek kartki z tekstem, którego muszą się nauczyć. „Gust ma bezpośredni związek z odpowiedzią

²⁹ Dariusz Pawłowski, *Więcej niż teatr*, „Dziennik Teatralny” (15 marca 2016), <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/wiecej-niz-teatr-2.html> (dostęp: 11.08.2016).

³⁰ http://www.bok.lodz.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=22%3Akonfrontacje&catid=80%3Akonfrontacje-archiwum&Itemid=1 (dostęp: 12.08.2016).

edukacją najmłodszych pokoleń, a raczej jej brakiem”³¹. Edukacja za pomocą teatru naprawdę może służyć kształtowaniu gustu na odpowiednim etapie życia. W takich państwach jak Wielka Brytania, Finlandia czy Włochy drama i teatr to oddzielny przedmiot. Korzyści płynące z zabawy w teatr, a później coraz bardziej świadomego uprawiania go, są ogromne. „Każde dziecko jest uzdolnione, nauczyciel ma te zdolności odkryć i rozwijać” – zapis z programu nauczania brzmi jak wyzwanie, ale realizowane w teatrze staje się prawdą, bo mnogość powinności i zadań, jakie teatr stwarza, sprawia, że znajdzie się w nim miejsce dla każdego. Dla tych, co chcą pisać, malować, liczyć, tańczyć, śpiewać, bawić się, grać, odkrywać i zmieniać wszystko dookoła. Dla tych nieśmiałych, nadaktywnych, agresywnych, wycofanych, źle radzących sobie w grupie. Teatr otwiera, wyzwala energię twórczą, ale też pomaga przewyciężyć lęki, odnaleźć się w otaczającej przestrzeni; wzmacnia systematyczność, pobudza zdolności, uczy wysławiania się, modulowania głosu, dobrej dykcji, oswaja różne formy wypowiedzi, jest nauką przez rozrywkę. Integruje i ingeruje. Kształtuje. Dlatego właśnie takie inicjatywy i takie konfrontacje – ze sobą, z światem, z teatrem – jak Wojewódzki Przegląd Teatrów Dziecięcych KONFRONTACJE powinny być wysoko oceniane i nobilitowane. To wszystko, co dobrego teatr może wnieść do naszej rzeczywistości, zawsze zaczyna się powoli. Jak tu: wymaga czasu i cierpliwego wspinania się po kolejnych szczeblach. Dla dziecka albo dla nastolatka z małej miejscowości mniejszym stresem będzie konkurs rejonowy, a później wojewódzki; podobnie dla nauczyciela instruktora, który podejmie się tej próby współpracy. Wtedy nikt nie będzie tak bardzo się peszył. Łatwiej pojechać w miejsce, które jest stolicą województwa, niż do zupełnie obcego wielkiego miasta. Później, po podjęciu wyzwania wojewódzkiego, przyjdą te ogólnopolskie, ale ta stopniowość i harmonijne pokonywanie drogi do celu są jak najbardziej sensowne.

Najlepszy spektakl KONFRONTACJI, oprócz tego że zostanie nagrodzony, otrzymuje też automatycznie nominację do DZIATWY. Osobne nagrody przewidziane są również dla instruktorów. Nadto – podobnie jak w przypadku DZIATWY – KONFRONTACJE wspiera konkurs literacko-plastyczny pt. „Mój list z widowni”.

Odrębną dziatwę stanowią ci, których postanowiłam zostawić na koniec tej wypowiedzi. Ci, przy których nie trzeba długo się wahać, czy są to dzieci, czy już młodzież, bo uczniowie przedszkoli nie pozostawiają wątpliwości co do tego, że są dziećmi. Przedszkole ma przygotować do szkoły, ale wielokrotnie podkreśla się różnice, jakie da się zaobserwować, kiedy w zerówce zderzają się ze sobą dzieci, które do przedszkola chodziły, z tymi, które dłużej były z rodzicami. Absolwentom przedszkoli łatwiej wpasować się w trybiki szkoły. Szybciej potrafią

³¹ Wojciech Burszta i in., *Raport...*, s. 27.

sprostać rutynowym czynnościom poprzedzającym wyjście z domu, przebywaniu w większej grupie, wspólnemu spożywaniu posiłków. Doświadczenie wyniesione z przedszkola pozwala im zrozumieć rolę dorosłej osoby, która przebywa z nimi w jednej sali: staje się przewodnikiem podejmowanych działań, a w sytuacjach konfliktowych – rozjemcą, ale bywa też prowodyrem, zachęcającym do podjęcia określonych i niełatwych zadań.

Ewa Tomaszewska, w myśł Korczakowskiej filozofii, mówi tak:

[...] Wszyscy, którzy zajmowali się teatrem dziecięcym, podkreślali u dzieci naturalny pęd do teatralizacji zachowań, czego najlepszym przykładem jest teatralizacja zabaw, zabawa w role, zabawa iluzyjna. Ów instynkt teatralny dziecka stanowiący swoisty sposób poznawania i asymilowania świata jest najprostszą drogą do tworzenia teatru. Można powiedzieć, że dziecko w sposób naturalny chce bawić się w teatrze³².

W tej „zabawie w szkołę”, jaką jest przedszkole, niejednokrotnie udaje się nauczycielom wychowania przedszkolnego przejść do „zabawy w teatr”. O ile taka zabawa istnieje w rodzinnym domu, to przejawia się ona łatwością podejmowania przez dziecko ról, sprawnością imaginacyjnego organizowania przez nie przestrzeni wokół siebie. Widać to chociażby w doborze zabawek, które „udają” prawdziwe rzeczy używane przez dorosłych. Takich sytuacji dziecko z lubością doświadcza, tworząc przedstawienia dla najbliższych. Jednak sytuacja współpracy z kolegami jest już czymś znacznie trudniejszym. Publiczność, będąca odbiorcą takich prób podejmowania współpracy, również się zmienia, inne jest wreszcie samo otoczenie, ale też i sama „rola” może podlegać modyfikacjom ze strony zespołu i instruktora.

Wacław Budzyński już w roku 1922 twierdził, że „teatr szkolny powinien być miejscem swobodnej ekspresji dzieci – powinien być teatrem samorodnym”³³. Prezentację takiej samorodności i dziecięcej ekspresji umożliwia Festiwal Teatrów Przedszkolnych imienia Henryka Ryla, kolejny organizowany przez Bałucki Ośrodek Kultury, wspólnie z jego pomysłodawcą, aktorem Teatru Lalek „Arlekin” Waldemarem Presią³⁴ oraz przedszkolami miejskimi nr 17, 56, 149, 163, 174, 200, 207. Festiwal działa przy wsparciu Kuratorium Oświaty w Łodzi, Wydziału Edukacji Urzędu Miasta Łodzi oraz kwartalnika dla nauczycieli przedszkoli

³² Ewa Tomaszewska, *Teatr Dziecięcy...*

³³ Wacław Budzyński, *Teatr bajek*, „Teatr Ludowy”, 1922, nr 3.

³⁴ Waldemar Presia jako dziecko został otoczony opieką ze strony Henryka Ryla, później stał się jego uczniem, obecnie wciąż jako aktor pracuje w Teatrze Lalek „Arlekin”. [Artysta zmarł 27 grudnia 2016 roku. Od 18 czerwca 2019 skwer przy Teatrze „Arlekin” nosi imię Waldemara Presi – przyp. red.]

i szkół podstawowych „Mały Miłośnik Teatru”³⁵. Niemniej Bałucki Ośrodek Kultury jawi się jako ten, który bezsprzecznie wiezie prym w upowszechnianiu teatru przedszkolnego i szkolnego.

Ponieważ festiwal jest współorganizowany przez Waldemara Presię, ucznia Henryka Ryla, i uhonorowany nazwiskiem Mistrza, warto i samemu Ryłowi poświęcić kilka zdań. To, jak sądzę, idealny patron łódzkiego teatru dziecięcego. Jako aktor i reżyser teatru lalek oraz wieloletni dyrektor Teatru Lalek „Arlekin”³⁶ przyczynił się do ukształtowania teatralnej wyobraźni niejednego dziecka. Henryk Jurkowski wspomina o jeszcze jednym istotnym fakcie z jego życia: „Ryl, który był nauczycielem. Można nawet powiedzieć, że »nauczycielem siłaczem«. Henryk Ryl miał umysł praktyczny i odwagę społecznika. To określało jego stosunek do teatru, który zawsze widział poprzez pryzmat widowni. Jej satysfakcję uważał za dobro najwyższe”³⁷. Wiele z przekonań, które żarliwie wyznawał Henryk Ryl nie przetrwało próby czasu, ponieważ:

[...] „Arlekin” zawdzięczał swoją wyjątkowość koncepcjom programowym Henryka Ryla, który prowadził teatr otwarty, to jest taki, do którego dzieci nie przychodziły z Panią nauczycielką, ale same kupowały bilet, tak jak robiły w kinie, chcąc obejrzeć Klossa lub western, ale w tym sukcesie nie miały być udziałem Marii Ryłowej, która pracowała nad systemem upowszechniania teatru wśród widzów, nad przyjazną atmosferą w teatrze, obejmującą przede wszystkim dzieci³⁸.

Dzisiaj niewielu rodziców puściłoby dziecko samodzielnie do kina czy teatru, więc chociaż uczenie samodzielności w ten sposób raczej nie jest już możliwe, nieustannie możliwe jest stwarzanie przyjaznej atmosfery, jaką teatr kreuje wokół siebie i swoich gości.

Każdy festiwal, który przybliży dziecko czy młodego człowieka do teatru i chce mu zaoferować kawałek innego świata, zasługuje na uznanie. Ważne jest jednak zachowanie harmonii i niepopadanie w zbędną przesadę. Jeśli festiwalowe wyzwania kierowane do dzieci zachowują w sobie atmosferę corocznego święta, to będzie się na nie z utęsknieniem czekało. Podobnie bowiem jak w znanym lisim

³⁵ http://www.bok.lodz.pl/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=16&Itemid=360 (dostęp: 11.08.2016).

³⁶ Wieloletniość trwania dyrektorów w Teatrze Lalek „Arlekin” jest tym bardziej osobliwa, że od czasu założenia przez Henryka Ryla tego teatru dyrektorowali mu zaledwie dwaj inni panowie. Przy czym drugi był uczniem Ryla, a trzeci uczniem tego drugiego.

³⁷ Henryk Jurkowski, *Moje pokolenie*, Polunima, Łódź 2006, s. 77.

³⁸ *Ibidem*, s. 79.

pouczeniu Małego Księcia: to, co obce, zostanie oswojone, a dzięki temu i przyswojone – wraz z całą wartością, jaką w sobie niesie. „Dzieciom – zdaniem Ryla – potrzebne jest wzruszenie – potrzebny jest »teatr serca«”³⁹. O to wzruszenie warto zabiegać. Lucjusz Komarnicki podkreślał, że siłą, która powinna napędzać ów teatralny mechanizm, ma być zabawa: „I teatr, jak życie jest pięknym nonsensem. Dlatego nie podoba się nam, kiedy ktoś koniecznie chce z niego zrobić coś mądrego. Zrodził się z wyobraźni – na ruchu, słowie i rytmie się wspiera – i jest zabawą dla wszystkich i dla widza, autora, reżysera i aktora. Nawet dla aktora!”⁴⁰.

„Duże buty to zrozumieć strasznie trudno”

Dragan Klaić w rozważaniach na temat współczesnego teatru publicznego zdobywa się na stwierdzenie, które w dobitny sposób podkreśla miejsce teatru dla dzieci i młodzieży w całej przestrzeni, którą teatr w świecie wypełnia:

[...] Inną nieco zaniedbaną i zmarginalizowaną formę sztuki scenicznej stanowi teatr młodego widza. Jego marginalizacja jest podwójna: po pierwsze, wiąże się z przewagą teatru dla dorosłych, który zawsze traktowano poważniej, uważniej oceniano i bardziej wspierano; po drugie, nowatorski i nieortodoksyjny teatr młodego widza był dotąd zdominowany przez komercyjny teatr dla dzieci, młodzieży i „całej rodziny”, który przyciągał uwagę dzieci, rodziców i wychowawców profesjonalnym marketingiem, dużymi scenami, tradycyjną tematyką i konwencją⁴¹.

Festiwale dziecięce i młodzieżowe odciągają nas trochę od tego marginesu teatru młodego widza, są czymś więcej niż tylko jednorazowym spektaklem. Towarzyszące im inicjatywy, ale też i same widowiska, są efektem długich rozważań, badań i debat, bo przygotowanie kolejnej edycji wydarzenia zaczyna się chwilę po zakończeniu obecnej. Aby porządnie zrealizować misję, jaką niesie w sobie próba ingerencji w świat dzieci i młodych ludzi ze strony dorosłych, którzy

³⁹ *Ibidem*, s. 89.

⁴⁰ Lucjusz Komarnicki, *Czarodziejstwo teatru. Rozmowy*, Związek Teatrów Ludowych, Warszawa 1926, s. 20–21.

⁴¹ Dragan Klaić, *Gra w nowych dekoracjach. Teatr publiczny pomiędzy rynkiem a demokracją*, przeł. Edyta Kubikowska, red. Agata Adamiecka-Sitek, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Konfrontacje Teatralne/ Centrum Kultury w Lublinie, Warszawa–Lublin 2014, s. 85.

realizacji takiej misji zechcieli się podjąć, potrzebne są pokłady cierpliwości i raz jeszcze – czasu. Czas też pokaże, czy nasza inicjatywa trafiła do serc odbiorców. I dzieci, i młodzież potrafią być bezlitośni i zdecydowani; gdy coś przestanie je interesować, zwyczajnie to porzucają, nie oglądając się na konsekwencje. Dlatego pielęgnowanie już powstałych festiwali, miast tworzenia coraz to nowszych i głośniejszych, wydaje się najlepszym rozwiązaniem.

Festiwal jest świątecznym wycinkiem świata i wymaga od swoich uczestników wnikliwej uwagi i obserwacji, by dało się za nim nadążyć. Teatralny festiwal młodych i najmłodszych takiej energii kumuluje jeszcze więcej, respektując kształt kultury, w której jego odbiorcy żyją na co dzień. Trudno w teatrze młodych być mądrym dorosłym, ale trzeba sobie ciągle powtarzać, z uporem dziecka, że tylko mądry dorosły, który będzie chciał się rozwijać i nie zgasi w sobie ciekawości świata, jest w stanie ukształtować mądre dziecko. Także w teatrze. Wanda Chotomska miała wiele racji pisząc: „duże buty to zrozumieć strasznie trudno, że przykładu nie chcą wcale brać z tych małych, ale może tak chodziły po urzędach, że fantazję sobie całkiem przydeptały”. Oby fantazji i sensu nam i festiwalom nie zabrakło. Wtedy nie będzie źle. Będzie tylko lepiej.

Bibliografia

- Baldwin Elaine [i inni], *Wstęp do kulturoznawstwa*, przeł. Maciej Kaczyński, Jerzy Łoziński, Tomasz Rosiński, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2007, s. 27.
- Budzyński Wacław, *Teatr bajek*, „Teatr Ludowy”, 1922, nr 3.
- Burszta Wojciech, Duchowski Mirosław, Fatyga Barbara, Nowiński Jacek, Pęczak Mirosław, Sekuła Elżbieta, Szlendak Tomasz, *Raport o stanie i różnicowaniach kultury miejskiej w Polsce*, MKiDN, Warszawa 2009, <http://www.czytelniamedyczna.pl/2708,definicje-terminu-mlodziez-przeglad-koncepcji.html>, <https://www.nck.pl/badania/raporty/raport-o-stanie-i-zroznicowaniach-kultury-miejskiej-w-polsce> (dostęp: 2.08.2016).
- Internetowy słownik łacińsko-polski i polsko-łaciński, <http://sloownik-lacinsko-polski.katkara888.com/11718,festivus-3-.html> (dostęp: 4.08.2016).
- Jurkowski, Henryk, *Moje pokolenie*, Polunima, Łódź 2006.
- Kaczyński Łukasz, *Festiwal Teatralna Karuzela ugości teatry z Włoch, Czech i Polski*, „Dziennik Łódzki” (15 czerwca 2016), <http://www.dzienniklodzki.pl/kultura/a/festiwal-teatralna-karuzela-ugosci-teatry-z-wloch-czech-i-polski,9991810/> (dostęp: 5.06.2016).
- Kaczyński Łukasz, *Teatralna Karuzela w Pinokiu*, „Dziennik Łódzki” (21 maja 2011).
- Klaić Dragan, *Gra w nowych dekoracjach. Teatr publiczny pomiędzy rynkiem a demokracją*, przeł. Edyta Kubikowska, red. Agata Adamiecka-Sitek, Instytut Teatralny

- im. Zbigniewa Raszewskiego, Konfrontacje Teatralne/ Centrum Kultury w Lublinie, Warszawa–Lublin 2014.
- Komarnicki Lucjusz, *Czarodziejstwo teatru. Rozmowy*, Związek Teatrów Ludowych, Warszawa 1926.
- Kopaliński Władysław, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1994.
- Korczak Janusz, *Dziecko w rodzinie*, [w:] idem, *Dzieła*, t. 7: *Jak kochać dziecko*, Oficyna Wydawnicza Latona, Warszawa 1993.
- Pawliczuk Witold, *Definicje terminu „młodzież” – przegląd koncepcji*, <http://www.czytelniamedyczna.pl/2708,definicje-terminu-mlodziez-przeglad-koncepcji.html> (dostęp: 2.08.2016).
- Pawłowski Dariusz, *Więcej niż teatr*, „Dziennik Teatralny” (15 marca 2016), <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/wiecej-niz-teatr-2.html> (dostęp: 11.08.2016).
- Rocznik statystyczny*, dane województwa łódzkiego za 2014 rok, http://lodz.stat.gov.pl/vademecum/vademecum_lodzkie/portrety_miast/miasto_lodz.pdf (dostęp: 10.09.2021).
- Słownik łacińsko-polski PWN*, red. Marian Plezia, wyd. 18, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988, t. 2.
- Tomaszewska Ewa, *Teatr dziecięcy a teatr dla dzieci – tradycja i współczesność*, [w:] *Wyrazić i odnaleźć siebie, czyli o sztuce, ekspresji, edukacji i arteterapii*, red. nauk. Katarzyna Krasoń, Beata Mazepa-Domagala, Centrum Ekspresji Dziecięcej. Górnośląska Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Kardynała Augusta Hlonda w Mysłowicach, Katowice–Mysłowice 2008.
- Wyrwas Katarzyna, *Festiwal ekskluzywnych produktów niszowych, czyli o nowszych zapożyczeniach semantycznych w polszczyźnie*, [w:] *Język polski w badaniach lingwistycznych*, red. Piotr Zbróg, Muzeum Narodowe, Kielce 2010, s. 193–203.

Netografia

(dostęp: 11.08.2016)

- <http://ckm.lodz.pl/o-nas/>
- <http://pabianice.naszemiasto.pl/artykul/teatralna-karuzela-w-pinokiu,917007,art,t,id,tm.html>
- <http://teatrpinkio.pl/>
- http://www.bok.lodz.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=22%3Akonfrontacje&catid=80%3Akonfrontacje-archiwum&Itemid=1
- <https://pl.wikipedia.org/wiki/M%C5%82odzie%C5%BC>
- https://pl.wikisource.org/wiki/Konwencja_o_prawach_dziecka

Anna Maria Dolińska

<https://doi.org/10.18778/8220-636-4.13>

TEATR DLA NIEWIDOMYCH I SŁABO WIDZĄCYCH

Jedną z najliczniejszych w Polsce, bo blisko stutysięczną, grupą społeczną, której dostęp do sztuki był przez lata utrudniony bądź ograniczony, są bez wątpienia osoby z dysfunkcjami wzroku. O tym, że uczestniczenie w wydarzeniach artystycznych ma nadzwyczajną moc łączenia ludzi, rozwijania ich kreatywności, a także, że uczy ono otwartości na innych – nie trzeba już nikogo przekonywać. Podobnie jak bezsporne jest przeświadczenie o dobroczynnym wpływie sztuki na proces rehabilitacji i rewalidacji osób z niepełnosprawnościami. Nie ma dziś wątpliwości co do udziału i znaczenia działań twórczych w emocjonalnym i intelektualnym rozwoju człowieka, a w konsekwencji także w procesie normalizacji życia społecznego i zawodowego ludzi z niepełnosprawnościami¹.

Jak wiadomo, bierne i czynne uczestnictwo niewidomych w kulturze odbywa się za pośrednictwem dotyku i słuchu. To dotyk właśnie jest w stanie kompensować zdolność widzenia. Warto przypomnieć, że samo zjawisko kompensacji ma ogromne znaczenie w praktycznej działalności osób z niepełnosprawnościami, tak pedagogicznej, jak i rehabilitacyjnej. Ludzki organizm

¹ [Literatura krytyczna dotycząca tego zagadnienia jest ogromna, spośród nowszych polskich wypowiedzi (zawierających także bogatą bibliografię przedmiotu) można wskazać np.: *Odzyskiwanie obecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie*, wybór i oprac. Ewelina Godlewska-Byliniak, Justyna Lipko-Konieczna, Fundacja Teatr 21, Warszawa 2017; *Arteterapia i twórczość w przestrzeni psychospołecznej*, red. nauk. Anita Stefańska, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Wydział Pedagogiczno-Artystyczny, Poznań, Kalisz 2015; *Osoba niepełnosprawna w procesie rehabilitacji*, red. nauk. Hanna Żuraw, Pedagogium Wyższa Szkoła Nauk Społecznych, Warszawa 2014; *Arteterapia. Od rozważań nad teorią do zastosowań praktycznych*, red. Wiesław Karolak, Barbara Kaczorowska, Wydawnictwo Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej, Łódź 2011; *Sztuka w życiu i edukacji osób niepełnosprawnych. Wybrane zagadnienia*, red. Ewelina Jutrzyzna, Akademia Pedagogiki Specjalnej im. Marii Grzegorzewskiej, Warszawa 2003; Wita Szulc, *Kulturoterapia. Wykorzystanie sztuki i działalności kulturalno-oświatowej w lecznictwie*, Akademia Medyczna im. Karola Marcinkowskiego w Poznaniu, wyd. 2 poszerz. i uzupełn., Poznań 1994 – przyp. red.]

charakteryzuje bowiem dynamika i zdolność adaptacji do zachodzących zmian. Dysponuje on także pewnymi „rezerwami”, które mogą zostać wykorzystane w przypadku zaburzeń czy defektów. Uruchomione w odpowiedni sposób możliwości kompensacyjne organizmu mogą wyrównać, a nawet zastąpić, uszkodzoną funkcję lub sprawność. U osób niewidomych i niedowidzących jest to kompensacja utraconej czy uszkodzonej funkcji analizatora wzrokowego i przejęcie jej przez pozostałe analizatory (zmysły), wśród których istnieje pewna hierarchia² – jedne z nich mają większe, inne mniejsze znaczenie. U ludzi widzących dominująca rola przypada zmysłowi wzroku, natomiast u osób niewidomych rolę tę przejmuje zmysł dotyku.

W rozwoju filogenetycznym dotyk był bowiem wcześniejszy niż wzrok. Pomimo że stracił on swoją wartość wobec dominacji wzroku, to zachował jednak duże możliwości kompensacyjne, np. w przypadku ślepoty [...]. Drugim pod względem wartości kompensacyjnej zmysłem u niewidomych jest słuch. Wartość ta wynika stąd, że podobnie jak wzrok należy on do tzw. teleanalizatorów, a więc odbierających bodźce, których źródłem są przedmioty i zjawiska nieznajdujące się w bezpośrednim kontakcie z receptorami. Otoczenie jest pełne bodźców akustycznych (słuchowych), które stale oddziałują na zmysł słuchu. Jest to podobne zjawisko jak w przypadku bodźców wzrokowych (wizualnych)³.

Kompensacyjną rolę zmysłu słuchu wykorzystuje audiodeskrypcja – technika, dzięki której osoby niewidome i słabowidzące uzyskują dostęp także do treści wizualnych, m.in. utworów filmowych i scenicznych. Wielu tyflopsychologów zwraca uwagę na rolę i znaczenie języka w kompensacji dysfunkcji wzroku. Jest to tzw. kompensacja werbalna czy inaczej słowna, której istota polega na tym, że słowa dostarczają osobom z niepełnosprawnością wzroku tych treści poznawczych, które widzącym zapewnia wzrok⁴. Ludzie niewidomi i niedowidzący mogą otrzymać rozmaite informacje o przedmiotach

² Za: Tadeusz Majewski, *Zagadnienia kompensacji u niewidomych i niedowidzących*, [w:] idem, *Psychologia niewidomych i niedowidzących*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1983, s. 33, <https://pl.scribd.com/document/132636388/Majewski-Tadeusz-Psychologia-niewidomych-i-niedowidz%C4%85cych-rtf> (dostęp: 10.08.2017).

³ *Ibidem*, s. 41, 51.

⁴ Por.: Tadeusz Majewski, *Czy zjawisko kompensacji występuje również u dzieci słabowidzących?*, http://tyfloserwus.trakt.org.pl/viewpage.php?page_id=151 (dostęp: 7.05.2017); Dorothy Bigham, *Analiza pewnych aspektów rozwoju niewidomego dziecka*, „Materiały Tyflogiczne”, Polski Związek Niewidomych, Warszawa 1980; Tadeusz Majewski, *Psychologia...*

i zjawiskach z otaczającego ich świata m.in. za pośrednictwem słownego opisu, wyjaśnień czy instruktażu dotyczącego wizerunku wybranych obiektów. Kompensacja ta opiera się na większym wykorzystaniu funkcji poznawczej mowy. Stanowi jednocześnie uzupełnienie kompensacji percepcyjnej, a więc uzupełnia informacje uzyskane przy wykorzystaniu pozostałych zmysłów. Stosująca kompensację werbalną idea audiodeskrypcji⁵ została przeniesiona także do Polski. Pierwszy publiczny pokaz praktyki polskiej audiodeskrypcji odbył się w roku 1999 na konferencji organizowanej przez Bibliotekę Centralną PZN w Muszynie⁶. Szczególne zasługi w promowaniu i upowszechnianiu w naszym kraju metod werbalnego przekazu treści wizualnych mieli białostoczanin: Tomasz Strzymiński i Barbara Szymańska-Fionik, domagający się równych praw w instytucjach kultury dla osób niewidomych. To dzięki ich staraniom osoby niewidzące i niedowidzące uzyskały dostęp do świata teatru i filmu. W listopadzie 2006 roku w białostockim kinie „Pokój” zorganizowali oni pierwszy w Polsce pokaz filmowy z audiodeskrypcją wygłaszaną na żywo przez lektora⁷. Sukces tego pierwszego pokazu i liczne telefony od osób pragnących wziąć

⁵ Audiodeskrypcja, powstała w latach 80. XX wieku w USA, to technika, która dzięki opisom słownym udostępnia odbiór wizualnej twórczości artystycznej oraz pozwala osobom niewidomym i niedowidzącym poznawać widzialny dorobek kulturalny z zakresu sztuk plastycznych, performatywnych, teatralnych, filmowych i nowomediálních. Tworzenie opisów audiodeskrypcyjnych polega na werbalnym opisywaniu znaczących dla odbioru dzieł sztuk ich treści wizualnych, np. takich jak: wyobrażenie obrazu, język ciała, wyraz twarzy, przebieg akcji, sceneria, kostiumy. Zwięzłe, obiektywne opisy takich treści pozwalają osobie niewidomej np. podążać za rozwijającym się wątkiem prezentowanej historii czy usłyszeć i zrozumieć to, co dzieje się na scenie lub na ekranie, czy też percypować to, co zostało przedstawione na obrazie, zob: strona Fundacji Audiodeskrypcji: <http://www.audiodeskrypcja.org.pl/?start=20> (dostęp: 7.05.2017). [Por. też: Aneta Pawłowska, Julia Sowińska-Heim, *Audiodeskrypcja dzieł sztuki. Metody – problemy – przykłady*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016, <http://www.audiodeskrypcja.pl> (dostęp: 10.07.2017) – przyp. red.]

⁶ 14 listopada 2007 roku odbyło się natomiast pierwsze polskie przedstawienie teatralne z audiodeskrypcją. Dzieci niewidome i słabowidzące obejrzały w Białostockim Teatrze Lalek spektakl *Jest królik na księżycu*. Autorem i wykonawcą tekstu audiodeskrypcji był aktor Dariusz Jakubaszek. Zob.: Mateusz Ciborowski, *Pod lupą: Chodź, opowiedz mi świat*, „Pochodnia. Magazyn Społeczny Polskiego Związku Niewidomych” 2010, nr 4(871), http://pochodnia.pzn.org.pl/artukul/311-pod_lupa_chodz_opowiedz_mi_swiat.html (dostęp: 10.09.2017).

⁷ 27 listopada 2006 roku w kinie „Pokój” w Białymstoku odbył się pokaz filmu *Statystyki* w reż. Michała Kwiecińskiego. Zob.: <http://www.niepelnospawni.pl/ledge/x/17995> (dostęp: 7.05.2017).

udział w podobnych projekcjach pociągnęły za sobą kolejne prezentacje oraz sprawiły, że po audiodeskrypcję sięgnęła m.in. Telewizja Polska, która rozpoczęła taką działalność od udostępnienia w internecie odcinków popularnego serialu *Ranczo* opatrzonych opisami dla niewidomych⁸. Ewenementem na skalę europejską, a wręcz światową, było zaprezentowanie na 32. Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni filmu *Świadek koronny* z dostępem dla osób z dysfunkcją wzroku⁹. Nigdy wcześniej na żadnym wielkim festiwalu filmowym, np. w Cannes, w Berlinie czy w Wenecji, nie udokumentowano tego typu wydarzenia. W projekcji zrealizowanej w czasie 32. FPFPP udział brało około 60 osób niewidomych, które dzięki słuchawkom mogły śledzić wydarzenia na ekranie. Od tego czasu audiodeskrypcja zajmuje ważne miejsce w repertuarze gdyńskiego festiwalu. W 2017 roku w ramach jego 42. edycji w Gdyńskim Centrum Filmowym odbyła się branżowa prezentacja systemu AUDIOMOVIE, służącego do obsługi audiodeskrypcji i audionapisów na potrzeby seansów kinowych, pokazów festiwalowych i telewizji. Można więc powiedzieć, że jesteśmy w tym zakresie nie tylko pionierami w dziedzinie filmu, ale też na bieżąco reagujemy na zmieniające się możliwości techniczne realizacji audiodeskrypcji.

A co z innymi dziedzinami sztuki, chociażby z teatrem, który już dawno przestał być jedynie przestrzenią prezentacji teatralnych spektakli? Coraz częściej teatr staje się miejscem rzeczywistego artystycznego i społecznego spotkania twórców i odbiorców, przestrzenią ich intensywnego dialogu i dyskusji. Coraz częściej również do dialogu takiego zapraszane są osoby dotychczas w życiu teatralnym uczestniczące jedynie sporadycznie czy okolicznościowo.

⁸ Od czerwca 2007 roku w telewizji interaktywnej i w TVP udostępniono odcinki serialu *Ranczo* w reżyserii Wojciecha Adamczyka. Obecnie na stronie Telewizji Polskiej dostępne są kolejne serie, filmy i spektakle Teatru Telewizji z audiodeskrypcją, a od 1 lipca 2011 roku weszła w życie nowelizacja ustawy o radiofonii i telewizji, która wdraża dyrektywę unijną z 2010 roku, nakładającą na nadawców telewizyjnych obowiązek dostosowania 10 proc. programów do potrzeb osób niesłyszących i niewidomych. W związku z tym programy i filmy z audiodeskrypcją dostępne są również w ofercie stacji komercyjnych, takich jak Polsat i TVN.

⁹ *Świadek koronny* w reż. Jarosława Sypniewskiego i Jacka Filipiaka został zaprezentowany na FPFPP 17 września 2007 roku. Twórcą i wykonawcą audiodeskrypcji był Dariusz Jakubaszek, aktor, związany z Teatrem „Baj Pomorski” w Toruniu, z Olsztyńskim Teatrem Lalek i z Teatrem 3/4 Zuzno.

Niewidomi w świecie widowisk

„Widowisko”, „oglądanie przedstawienia”, „widownia” – wiele pojęć związanych z teatrem odnosi się do świata obrazów¹⁰. Dziś jednak, choć ciągle sporadycznie i nieśmiało, pojawiają się próby organizowania spektakli dla osób niewidomych. Zwykle związane są one z wykorzystaniem audiodeskrypcji. Pierwszy raz technika ta została zastosowana w waszyngtońskim teatrze Arena Stage w 1981 roku. W 1992 roku już ponad 60 teatrów na terenie Stanów Zjednoczonych grało przedstawienia dostępne dla osób z dysfunkcją wzroku, a idea ta szybko przeniosła się do Kanady oraz Wielkiej Brytanii¹¹. W polskich teatrach audiodeskrypcja po raz pierwszy zawitała w 2007 roku. Fundacja Dzieciom „Zdążyć z pomocą” podjęła wówczas współpracę z Teatrem Narodowym w Warszawie i przygotowano audiodeskrypcję do dwóch spektakli z repertuaru warszawskiej sceny¹².

Na potrzeby osób z dysfunkcją wzroku zwrócił również uwagę Teatr Powszechny w Łodzi, który jako pierwszy w kraju – i jak dotąd jedyny – zaczął zapraszać te osoby na regularnie przygotowywane dla nich spektakle w ramach cyklu *Teatr dla niewidomych i słabo widzących*. Powszechny, będąc teatrem komediowym o ściśle określonym profilu artystycznym, od lat stara się za pośrednictwem repertuaru – potocznie uważanego za łżejszy – podejmować tematy najważniejsze i mówić o problemach bliskich współczesnemu człowiekowi, swojemu widzowi. W tym celu sięga po różne gatunki komedii i poszukuje nowych kontekstów komediowego rzemiosła, wszystko po to, by przedstawić widowni wielowymiarowość komizmu i śmiechu. Dyrektor Ewa Pilawska, prowadząc Teatr Powszechny, kieruje się zasadą „Teatr blisko ludzi”, dlatego od lat zabiega przede wszystkim o to, by prowadzona przez nią instytucja była jak najbliżej łodzian, również tych, którym trudno dotrzeć do teatru, bądź bywają w nim sporadycznie. W tym celu Teatr podjął wiele unikatowych społeczno-artystycznych inicjatyw, m.in. *Spektakle dla osób bezrobotnych*, *Spektakl dla*

¹⁰ Por.: Agnieszka Labisko, *Integracja w teatrze. Rozmowa z Tomaszem Strzymskim*, <http://www.teatry.art.pl!/rozmowy/iwte.htm> (dostęp: 29.07.2017).

¹¹ W latach 80. w USA, a w latach 90. w Wielkiej Brytanii audiodeskrypcja weszła do telewizji. W ramach projektu „Audetel” na kanałach iTV i BBC nadawano tygodniowo po kilka programów z dodatkową ścieżką dźwiękową. W latach 90. w Walii pojawiły się również pierwsze seanse kinowe z komentarzami dla niewidomych. Połowa lat 90. przyniosła natomiast pierwsze filmy z audiodeskrypcją wydawane na kasetach VHS, a następnie w wersji cyfrowej na płytach DVD. Dziś filmy tego typu dostępne są dla niewidomych w wielu bibliotekach i księgarniach w USA, Kanadzie i Unii Europejskiej.

¹² Za: Barbara Zarzecka, *Kino bez niedomówień*, „Pochodnia. Magazyn Społeczny Polskiego Związku Niewidomych” 2009, nr 10(865), http://pochodnia.pzn.org.pl/arttykul/180-kino_bez_niedomowien.html (dostęp: 7.05.2017).

emerytów, szeroko zakrojoną *Edukację teatralną* (realizowaną dla wszystkich grup wiekowych), w tym autorski edukacyjny cykl *Dziecko w sytuacji*, w którym spektakłom teatralnym dla młodych widzów towarzyszą specjalne warsztaty¹³.

Uzasadniając potrzebę rozwinięcia w Teatrze swojego autorskiego projektu – *Teatr dla niewidomych i słabo widzących* – Ewa Pilawska podkreśla:

Jest we mnie potrzeba tworzenia teatru dla wszystkich. Uważam, że teatr nie powinien być zamknięty, hermetyczny i salonowy. Powinien być otwarty, żywy, powinien pulsować, być w centrum i odważnie podejmować nowe, ryzykowne nawet, wyzwania artystyczne – tworzyć nowe przestrzenie¹⁴.

Teatr dla niewidomych i słabo widzących, na początku nazwany Teatrem Czytanym, był i wciąż pozostaje projektem unikatowym w skali kraju i jednym z nielicznych tego typu projektów w Europie. W przeciwieństwie do realizowanych okazjonalnie przez inne teatry pokazów dla osób z dysfunkcją wzroku, premiery przygotowywane regularnie od przeszło dekady przez Teatr Powszechny w Łodzi stanowią integralny element jego repertuaru.

Teatr dla osób niewidomych

Jesienią 2005 roku Ewa Pilawska pojawiła się w biurze łódzkiego okręgu Związku Niewidomych z propozycją zorganizowania pierwszego spektaklu. Pomimo ogromnego zainteresowania i entuzjazmu, z jakim inicjatywę przyjęła

¹³ Spektakle zrealizowane w ramach tego cyklu adresowane są do dzieci i młodzieży, a przygotowane na podstawie współczesnej literatury teatralnej dziecięcej i młodzieżowej uznanych autorów. Sztuki te podejmują ważne dla młodych ludzi tematy, takie jak samotność, brak akceptacji, choroba lub śmierć bliskiej osoby czy odkrywanie swojej tożsamości. Każdemu przedstawieniu towarzyszą specjalnie przygotowane warsztaty, do których prowadzenia Teatr zaprasza specjalistów z różnych dziedzin wiedzy: psychologów, filozofów, seksuologów. Teatr organizuje również specjalne pokazy swoich przedstawień dla dzieci i młodzieży pozostających pod opieką domów dziecka i MOPS-u oraz prowadzi cykliczne warsztaty dla seniorów i młodzieży będącej pod opieką Stowarzyszenia MONAR, dla których stanowią one element resocjalizacji i powrotu do normalnego życia. Jako organizator Międzynarodowego Festiwalu Sztuk Przyjemnych i Nieprzyjemnych przygotowuje także specjalną pulę wejściówek na spektakle, specjalnie z myślą o osobach, których nie stać na zakup biletów w normalnych cenach.

¹⁴ Rozmowa autorki z Ewą Pilawską.

ówczesna prezes Związku Niewidomych w Łodzi Teresa Wrzesińska, obie strony miały obawy czy przedstawienie takie się powiedzie. Apetyty realizatorów ograniczone były przede wszystkim skromną przestrzenią, jaką dysponowali, ale również brakiem doświadczenia i wiedzy, czy taka forma teatru znajdzie swojego odbiorcę. Szybko jednak wszelkie obawy okazały się bezpodstawne, a pomysł oceniono jako niezwykle trafiony.

Prace zaczęły się dość skromnie. Pierwsze premiery prezentowane były w świetlicy Łódzkiego Okręgu Związku, przy ulicy Więckowskiego 13.

Miejsce raczej nie wygląda jak sala teatralna – pod ścianami biurowe szafy, w rogu przyrząd treningowy, nierozpakowane jeszcze po ostatniej przeprowadzce paczki. Jedynie ustawione w rzędach krzesła przypominają widownię. Z przodu wolne miejsce, gdzie jest stolik i krzesła dla aktorów¹⁵.

– tak wspominała Wrzesińska przestrzeń tych pierwszych spektakli. Ale mimo takiej prowizorycznej aranżacji teatru, a także nie bacząc na fatalną pogodę, hulający wiatr, sypiący śnieg i lodowiska na chodnikach (pierwsze spektakle prezentowane były późną jesienią i zimą) kilkadziesiąt osób przyszło, aby wziąć udział w tym niecodziennym wydarzeniu. Cykl prezentacji rozpoczęła jedna z najpopularniejszych komedii teatralnych na świecie, autorstwa kanadyjskiego autora, aktora, scenarzysty i producenta teatralnego Bernarda Slade'a – *Za rok o tej samej porze* oraz jej kontynuacja – *Po latach o tej samej porze*. Publiczność przyjęła je owacyjnie, potwierdzając to, co wielokrotnie podkreślały inicjatorki zdarzenia, że odbiór sztuki zależy od inteligencji i poczucia humoru widza, a nie od tego, czy ktoś widzi, czy nie.

I tak w niecodziennym miejscu – sali PZN – najmocniej oddziaływały dowcipy autora dotyczące wad wzroku. Gdy George opowiadał o żonie, która zarzucając mu impotencję, mówi: „Myślałam, że jako księgowy jako pierwszy stracisz wzrok”, niewidomi słuchacze zanosili się ze śmiechu¹⁶.

Odbiorcy spektaklu nie szczędzili artystom wyrazów wdzięczności, jak notowała Wrzesińska: „Żywo reagują na to, co dzieje się przed nimi, śmieją się, [...]

¹⁵ Teresa Wrzesińska, *Teatr Czytany*, „Pochodnia. Magazyn Społeczny Polskiego Związku Niewidomych” 2006, nr 4(824), s. 12–13, http://pochodnia.pzn.org.pl/artykul/6219-teatr_czytany.html (dostęp: 7.05.2017).

¹⁶ Leszek Karczewski, *Widzieć, słysząc*, „Gazeta Wyborcza – Łódź” (9 lutego 2006).

widać, że sztuka ogromnie im się podoba. A na koniec, jak w prawdziwym teatrze, są burzliwe oklaski na stojąco i róże dla aktorów i reżyserki”¹⁷.

Po kolejnych premierach Ewa Pilawska podkreślała, że publiczność świetnie odbiera propozycje Teatru, jest wprawdzie bardzo wymagająca, ale przede wszystkim obdarzona ogromnym poczuciem humoru. W czasie grania znakomite skonstruowanej farsy Marca Camolettiego *Weekend na farmie* odbiorcy nie powstrzymywali się nawet od wygłaszanych spontanicznie, na gorąco, recenzji: „Boże, jaki to świetny spektakl!” oraz dzielenia się własnymi przekonaniem: „Nigdy się nie ożenię!”. Te żywiołowe reakcje sprawiły, że Teatr nie mógł przestać realizować kolejnych premier, a ogromne zainteresowanie, jakim cieszyły się następne spektakle sprawiło, że przeniesiono je do specjalnie przystosowanego foyer Teatru Powszechnego, w którym budowana była scena i ustawiana widownia. Warto przywołać relację z kolejnego spektaklu, zamieszczoną w lokalnej prasie:

W środę o godz. 13.00 trzeba było dostawić krzesła w foyer. Sztuka *Przyszłości nie da się zmienić* to ósmy spektakl przygotowany przez Ewę Pilawską z myślą o niewidomych. Publiczności co premierę przybywa [...]. Jerzy Milczak opuścił tylko jeden spektakl. Tym razem przyszedł do Powszechnego z Andą, psią przewodniczką, owczarkiem niemieckim, która spała podczas spektaklu. [...] Jak ocenia Teatr Czytany? – To znakomity pomysł. Gdy narrator mówi, kto wchodzi i z której strony, łatwo sobie wszystko wyobrazić. Przedstawienie z żywymi ludźmi w tej samej przestrzeni co widzowie, to zupełnie inna jakość niż słuchowisko. Szkoda tylko, że Teatr Czytany jest tak rzadko¹⁸.

Od 2013 roku, w ramach projektu, premiery zostały przeniesione na nowo uruchomioną Małą Scenę Teatru Powszechnego. Starając się sprostać oczekiwaniom odbiorców projektu, każdego roku Teatr ubiega się o jego dofinansowanie przez sponsorów i o granty z Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Dzięki uzyskanemu wsparciu współfinansuje przejazdy autokarowe zorganizowanych grup osób niewidomych i słabowidzących spoza Łodzi. Zainteresowanie projektem jest bowiem tak duże, że do Teatru zgłaszają się ośrodki nie tylko z całego województwa, ale i z różnych stron Polski. Do tej pory w projekcie uczestniczyli widzowie m.in. z Sieradza, Warszawy, Leszna i Poznania. Od dwóch sezonów Teatr rozwija też swój projekt z myślą o osobach, które ze względu na stan zdrowia lub inne przeszkody nie są w stanie dotrzeć do teatru. Specjalnie dla nich, wspólnie

¹⁷ Teresa Wrzesińska, *Teatr Czytany...*, s. 13.

¹⁸ Leszek Karczewski, *Na premierę z psim przewodnikiem*, „Gazeta Wyborcza – Łódź” (14 grudnia 2007).

z Radiem Łódź, Teatr przygotowuje zapisy audio kolejnych premier, które następnie prezentowane są na antenie łódzkiej rozgłośni PR i w internecie.

Realizacja kolejnych premier *Teatru dla niewidomych...* sprawia obu stronom wielką radość, choć ten oryginalny projekt stanowi również duże wyzwanie dla zespołu aktorskiego. Forma przygotowywanych tu spektakli, dająca aktorom duże możliwości rozwoju, otwiera przestrzeń niezwykle rzetelnej pracy, pozwalającej szlifować warsztat. „Naprawdę nie ma żadnej różnicy w odbiorze gry aktorskiej – mówił po pierwszych realizacjach Grzegorz Pawlak, aktor Teatru Powszechnego. – Taka forma przedstawienia teatralnego przypomina nieco pracę w słuchowisku radiowym, chociaż tutaj nie ogranicza nas mikrofon, do którego trzeba grać”. A partnerująca mu w tych pierwszych przedstawieniach Karolina Łukaszewicz dodaje: „Trzeba wszystko stworzyć w wyobraźni widza. Prawie nie ma tak pomocnych nam rekwizytów, ruch też jest ograniczony, ale nas to niezwykle rozwija”¹⁹.

Pilawska od początku istnienia *Teatru dla niewidomych...* mocno podkreśla, że forma ta niewiele ma wspólnego ze słuchowiskiem. Dlatego też unika dziś nazwy Teatr Czytany. Reżyserce zależy bowiem przede wszystkim na tym, by uzyskać, oparte na dialogu, specyficznym teatralnym napięciu między publicznością a sceną. Jak wielokrotnie powtarzała:

Zawsze interesuje nas uniwersalny aspekt teatru, który pozwala na przeżywanie czegoś wspólnie. Także wątpliwości pojawiających się w samym człowieku, którego światopogląd i doświadczenie zostają skonfrontowane ze sztuką, a z drugiej strony, który konfrontuje swoją wrażliwość i reakcje z wrażliwością i reakcjami innych osób na widowni. Tego rodzaju prawdy scenicznej nie da się osiągnąć bez skonstruowania szkicu postaci i zarysowania sytuacji²⁰.

Dlatego też próby projektu wyglądają jak „normalne” przygotowania do teatralnej premiery. Odbywają się próby stolikowe, analizowany jest tekst, „szkicowane” postaci, określane ich wzajemne zależności i motywacje, budowany jest zarys sytuacji. Wykorzystana jest symboliczna dekoracja i kostiumy. Specyfiką pracy jest natomiast to, że trzeba przykładać ogromną wagę do szczegółu. Jak mówi Ewa Pilawska, która wyreżyserowała (społecznie) wszystkie premiery *Teatru dla niewidomych i słabo widzących*:

Przed wszystkim powinnam podziękować za cierpliwość tej wyjątkowej publiczności. Przy pracy nad *Teatrem dla niewidomych...* uczyłam się i ciągle się uczę. Na

¹⁹ Rozmowy autorki z Karoliną Łukaszewicz i Grzegorzem Pawlakiem.

²⁰ Rozmowa autorki z Ewą Pilawską.

pewno popełniłam wiele błędów. Ale wsłuchuję się z uwagą w to, co mówi publiczność i jej uwagi są dla mnie ogromnie ważne. Mam nadzieję, że doświadczenia zebrane podczas kolejnych realizacji procentują. Pamiętam, że od początku wiedziałam, iż wymaga on zróżnicowanej ścieżki dźwiękowej, że to, co nam, osobom widzącym, wydaje się oczywiste i prowokuje reżysera do skrótów i skreśleń w egzemplarzu, dla osób niewidomych już czytelnym nie jest. Na przykład w tekście Petera Quiltera *Duety* jest taki moment, kiedy bohaterka wskazuje na swoje piersi i nazywa je „azymutami”. Ja didaskalia, które ten gest, to działanie opisywały, usunęłam, bo wydawały mi się zbędne. A po spektaklu usłyszałam, że niewidomi nie odczytali tego żartu, po prostu nie wiedzieli o co chodzi. Mąż jednej z pań zasiadających na widowni wytłumaczył jej dopiero, co się dzieje. Pewnie nie ustrzegłam się kilku podobnych błędów. Dlatego wszelkie uwagi ze strony widowni są dla mnie bardzo cenne. Z drugiej strony zdaję sobie sprawę, że zbyt długie didaskalia zwalniają tempo akcji, wpływają na rytm spektaklu. Dlatego śmieję się, że przy pracy mam zawsze poczucie, iż jedną ręką skreślam, podczas gdy drugą się od tych skreśleń powstrzymuję²¹.

Osoba niewidoma w kinie czy w teatrze słyszy dialogi, dźwięki, ale nie widzi scenografii, gestów bohaterów, ich wyrazu twarzy czy noszonych przez nich kostiumów. Dlatego lektor musi wszystko to opisać – sprawnie, między dialogami. Słowem musi uzupełnić ruchomy obraz. Oczywiście odbieranie teatru to rzecz bardzo indywidualna. Odbiór zależy również od stopnia utraty wzroku, a także od tego, kiedy osoba niewidoma straciła wzrok, a co za tym idzie, czy dysponuje utrwaloną pamięcią wyobrażeń wzrokowych²². Ale swoista przewaga osób niewidomych nad widzącymi polega też na tym, że mają one wyostrzone inne zmysły – dotyk, słuch, a czasem nawet wrażliwość na słowo. Dawno już bowiem zaobserwowano, że niewidomi potrafią dostrzegać w otoczeniu takie cechy przedmiotów i zjawisk oraz ich różnice, których nie zauważają osoby widzące. Zmysły osób niewidzących potrafią precyzyjniej wychwytywać i różnicować płynące z otoczenia bodźce, choć nietrudno tu o mitologizację i falsyfikację tego stanu i uleganie stereotypowym przekonaniom²³.

Biorąc pod uwagę predyspozycje i sposób odbioru rzeczywistości przez osoby niewidome, spektakle prezentowane w *Teatrze dla niewidomych...* zostały wzbogacone o wszelkie elementy odbierane przez pozostałe zmysły.

²¹ *Ibidem*.

²² Por.: Tadeusz Majewski, *Psychologia...*, *passim*.

²³ Por.: Danuta Gorajewska, *Fakty i mity o osobach z niepełnosprawnością*, Biblioteczka Przyjaciół Integracji, autor i red. serii eadem, wyd. 2 popr. i uzup., Stowarzyszenie Przyjaciół Integracji, Warszawa 2009, http://www.niepelnosprawni.pl/files/www.niepelnosprawni.pl/public/rozne_pliki/fakty_i_mity_2009 (dostęp: 10.09.2017).

Z przedstawionych już wcześniej rozważań wynika jasno, że w przypadku braku wzroku wartość kompensacyjna zmysłu słuchu jest bardzo duża. Rolę tego zmysłu trzeba jednak widzieć i oceniać w połączeniu z pozostałymi zmysłami, zwłaszcza ze zmysłem dotyku, kinestetycznym. Z uwagi na to, że słuch należy do teleanalizatorów – jego rola w tym zestawie jest dość istotna. Pod tym względem jest on najważniejszym zmysłem, albowiem pozostałe teleanalizatory (zmysł węchu, wibracji) nie przedstawiają dla niewidomego tak dużej wartości²⁴. Jednak i te brane są pod uwagę przy realizacjach *Teatru dla niewidomych...* I tak np. podczas prezentacji sztuki Anne Marie Etienne *Przyszłości nie da się zmienić* aktorzy obierali na scenie pomarańcze, o których parę razy wspomina się w tekście, tak by ich zapach unosił się w foyer. Przy innych przygotowywano potrawy o charakterystycznym aromacie lub też aktorka rozpylała w powietrzu perfumy, o których opowiadała. Na scenie pojawiają się prawdziwe szklanki i kieliszki, do których nalewane są płyny, aktorzy przerzucają strony książek lub szeleszczą gazetami, jeśli wynika to z tekstu. Wiele dźwięków, które nie pochodzą od aktorów, jest specjalnie wcześniej nagranych, tak by każdy wskazany w tekście element dźwiękowy wybrzmiał na scenie. Jednak najtrudniejszym momentem w pracy nad *Teatrem dla niewidomych...* jest „ogranie” egzemplarza scenariusza, z którym grają aktorzy, a który niekiedy zastępuje oczy partnera.

Teatr dla niewidomych... nie zamyka się w jednej przestrzeni inscenizacyjnej, poszukuje wciąż nowych rozwiązań. Niekiedy mamy do czynienia z rozbudowanymi – na swój sposób – elementami scenografii, kostiumów czy choreografii. Aktorzy przemieszczają się po scenie, lub – jak to miało miejsce w przypadku *Niezwykłego domu pana A, czyli skradzionych dźwięków*, w którym realizatorom zależało na wykreowaniu opisanej przez Alana Ayckbourną przestrzeni z ukrytymi w rozmaitych miejscach dźwiękami, takiej, w którą niejako wciągnięte byłyby dzieciaki na widowni – poruszali się po całej przestrzeni foyer i pomiędzy widzami. Z kolei przy 21. premierze aktorzy byli statyczni, siedzieli przy stolikach umieszczonych na scenie, trzymając w ręku jedynie egzemplarze, z których czytali. Taką formę wymusił w tym wypadku sam tekst. Farsa, jaką jest *Weekend na wsi* Marca Camolettiego, jest bardzo trudnym gatunkiem do zaprezentowania w *Teatrze dla niewidomych...*, dlatego Pilawska uznała, że ważniejsza będzie dla niej praca nad relacjami między postaciami. Artyści mają bowiem do czynienia z niezwykle wrażliwym, uważnym i wyczulonym na fałsz odbiorcą i najważniejsze jest odpowiednie rozłożenie akcentów. „Otrzymanie informacji słownych zastępuje niewidomemu nabywanie wielu osobistych bezpośrednich doznań dotyczących właściwości i zjawisk otaczającego

²⁴ Tadeusz Majewski, *Psychologia...*, s. 61.

świata”²⁵. W zakresie odbioru niewidomi wykorzystują mowę dźwiękową, czyli zespół bodźców akustycznych, nie tylko jako środek porozumiewania się z otoczeniem, ale także jako źródło poznania pewnych cech osoby mówiącej, np. płci, wieku, a nawet pewnych stanów psychicznych – stanu przygnębienia, zadowolenia, radości. Dla niewidomych kompensacja werbalna ma szczególne znaczenie dla poznania przedmiotów niedostępnych poznaniu pozawzrokowemu. Niewidomi posiadają umiejętność specyficznego rozumienia słów, oddającego ich treść wzrokową, są to tzw. wyobrażenia surogatowe²⁶.

Wyjątkowe pokazy

Kolejne propozycje *Teatru dla niewidomych...* są specjalnie przygotowanymi premierami, a niekiedy prapremierami. Nie są to więc przystosowane do potrzeb prezentacji dla osób z dysfunkcją wzroku spektakle z repertuaru Teatru Powszechnego, a spektakle zrealizowane specjalnie dla nich. Tak było m.in. w przypadku *Weekendu na wsi* Marca Camolettiego, *Roszady* Pawła Mossakowskiego czy *Matki brata mojego syna* Juliusza Machulskiego, których pokazy w ramach projektu poprzedziły prapremierowe wystawienie na deskach teatru. Wybór tekstów determinują również potrzeby i upodobania widzowi.

Jak mówi Ewa Pilawska:

Bardzo wzięłam sobie do serca uwagę, którą usłyszałam zdaje się po realizacji *Przeznacząc sprawę* Davida Mameta. Usłyszałam wtedy, że publiczność bardzo prosi, aby

²⁵ Zofia Sękowska, *Kształcenie dzieci niewidomych*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1974, s. 76.

²⁶ Wyobrażenia te mają charakter wyobrażeń wytwórczych (fantazyjnych) i prowadzą do typowych, prawidłowych skojarzeń między przedmiotem a ich niedostępnymi niewidomym cechami, np. barwami (błękitne niebo, zielona łąka, czerwona krew), albo pomiędzy przedmiotami a ich niedostępnymi częściami (kościół z wieżą, dom z kominiem, samochód z silnikiem). Wyobrażenia surogatowe mogą powstać na tle bodźców właściwych, a więc dotykowych (np. wyobrażenie sobie człowieka – mężczyzny, kobiety, dziecka – na podstawie wysokości, barwy jego głosu). Wyobrażenia surogatowe odnoszące się do światła i barw powstają tylko na tle bodźców niewłaściwych, czyli np. kojarzenie sobie barwy z barwą dźwięków (barwy żółtej z barwą dźwięku wydawanego przez klarnet, barwy zielonej z barwą tonów fletu itd.). Por.: Tadeusz Majewski, *Mamusiu, co to jest czerwony?*, http://tyfloserwus.trakt.org.pl/viewpage.php?page_id=150 (dostęp: 5.05.2018).

były to spektakle pogodne, z happy endem i dużą dawką optymizmu, będące rozrywką w najczystszej formie. Szczególnie na początku miałam ambicje, żeby jak najbardziej zróżnicować repertuar naszych spotkań. Chciałam zacząć od łatwiejszych w realizacji, dwuosobowych sztuk, ale marzyłam, żeby później sięgnąć po inny rodzaj poczucia humoru i po inny typ teatru. Tym niemniej zawróciłam z tej drogi, kiedy po raz kolejny usłyszałam, że widownia oczekuje czegoś innego. W przypadku *Teatru dla niewidomych...* mówimy o wyjątkowych, jednorazowych pokazach, dlatego muszę przyznać, że repertuar układałam tu w ogromnej pokorze i w głębokim wsluchaniu w potrzeby i oczekiwania odbiorców. W dużej mierze są to sztuki angielskie, które mają świetnie napisane didaskalia. Porównywałam wiele tekstów, jednak często brakowało mi w nich tych rozbudowanych opisów, które w tym konkretnym przypadku są dla nas najważniejsze. Oczywiście można się pokusić o dopisanie didaskaliów, ale to jest już ingerencja w materię dramatu. Dlatego wolę korzystać z tekstów, które oryginalnie spełniają nasze potrzeby. Taka była też idea Teatru Czytanego. Nie jest to wprowadzenie osób niewidomych na spektakl, do którego – jak w przypadku audiodeskcrypcji – dodajemy specjalnie przygotowane opisy miejsc i sytuacji, ale przygotowane z myślą o niewidomych przedstawienie²⁷.

Teatr dla niewidomych... zyskał – to, co najważniejsze – zaufanie i przychylność osób niewidzących, ale zwrócił także uwagę Związku Niewidomych. W październiku 2007 roku Prezydium Związku uhonorowało Ewę Pilawską Złotą Odznaką Honorową PZN „za stworzenie pierwszego Teatru Czytanego dla osób niewidzących i słabowidzących, za jego kontynuację i artystyczny rozwój”²⁸. W 2009 roku w Belwederze odbyły się uroczyste obchody Międzynarodowego Dnia Osób Niewidomych, w których wzięło udział wielu znamienitych gości, m.in. Pierwsza Dama Pani Maria Kaczyńska i prezydent Europejskiej Unii Niewidomych Lord Colin Low. Podczas uroczystości Ewa Pilawska otrzymała wyróżnienie za swój autorski projekt²⁹.

²⁷ Premierom towarzyszą programy teatralne, które dzięki współpracy i pomocy Biblioteki Niewidomych oraz Specjalnego Ośrodka Szkolno-Wychowawczego nr 6 drukowane są także w wersji napisanej w języku Braille’a. Na dwóch kartach formatu A4 zamieszczane są podstawowe informacje o autorze i prezentowanej sztuce.

²⁸ Treść uzasadnienia przyznania Ewie Pilawskiej, Dyrektor Teatru Powszechnego w Łodzi, Złotej Odznaki Honorowej Polskiego Związku Niewidomych.

²⁹ We wręczonym jej liście gratulacyjnym czytamy: „Z okazji Międzynarodowego Dnia Osób Niewidomych prosimy przyjąć serdeczne podziękowania i gratulacje za Pani pracę na rzecz osób z niepełnosprawnością, w szczególności osób niewidomych i słabowidzących. Wyrażamy nasze uznanie i szacunek za przygotowanie i reżyserowanie spektakli dla osób z dysfunkcją wzroku. Dostęp do dóbr kultury pozwala osobom

Teatr Powszechny pozostaje w stałym kontakcie nie tylko ze Związkiem Niewidomych, ale i ze Specjalnym Ośrodkiem Szkolno-Wychowawczym nr 6 im. mjr. Hieronima Baranowskiego, czyli Łódzką Szkołą dla Słabo Widzących i Niewidomych „Na Dziewanny”. Z myślą o niewidomych i słabowidzących młodych widzach w grudniu 2009 roku TP przygotował premierę: *Niezwykły dom pana A, czyli skradzione dźwięki* Alana Ayckbourn. Sztuka brytyjskiego komediopisarza to opowieść o tym, że wiara w miłość rodzica nie tylko uskrzydla małego człowieka, ale i dodaje mu odwagi w najtrudniejszych momentach, pomagając wejść do ciemnego pokoju czy pokonać strach przed nieznanym. Specjalnie dla tej wyjątkowej dziecięcej publiczności warszawska firma Kalimba zaprojektowała i uszyła zabawki edukacyjne. Nieprzypadkowo były to pluszowe psy, bo najbliższym przyjacielem głównej bohaterki sztuki i towarzyszem jej przygód jest właśnie pies – Niewiem. Maskotki wręczone widzom w przerwie między aktami sztuki były w jaskrawych, kontrastujących kolorach – by umożliwić ich lepsze poznanie dzieciom słabowidzącym – a dodatkowo każdy pluszowy zwierzak miał na szyi dźwięczący dzwoneczek. Autor sztuki *Niezwykły dom pana A, czyli skradzione dźwięki* zgodził się na prezentację sztuki *pro bono*. W realizację premiery włączyła się również tłumaczka Elżbieta Woźniak, która nie po raz pierwszy udostępniła Teatrowi przekład sztuki swojego autorstwa. Od tego wydarzenia Ewa Pilawska przynajmniej jedną premierę *Teatru dla niewidomych i słabo widzących* w sezonie przygotowuje specjalnie z myślą o młodszej widowni. W ramach projektu swoje prezentacje miały prapremierowe teksty, które później Teatr Powszechny w Łodzi zrealizował w ramach edukacyjnego programu *Dziecko w sytuacji*. Spektakle przygotowywane dla *Teatru dla niewidomych...* stanowią prawdziwe „pokonywanie kolejnych barier” – i przez aktorów, i przez publiczność. Ta ostatnia pokonuje tych barier o wiele więcej, bowiem zanim pozna sztukę – musi poznać drogę do teatru.

Obopólna korzyść

Z czysto teatralnego punktu widzenia można by przekornie zapytać: po co czytać i grać sztukę w teatrze osobom niewidomym. Co ma z tego teatr? Odpowiedź jest prosta: widza, kolejnego odbiorcę. Dla wielu osób uczestniczących w premierach *Teatru dla niewidomych...* (zarówno dzieci, jak i osób dorosłych)

z niepełnosprawnością wzrokową na pełniejszą integrację społeczną, a jednocześnie stanowi bogate źródło pięknych doznań możliwych dzięki kontaktowi ze sztuką”.

jest to nierzadko pierwsze spotkanie z teatrem. Najmłodszy pytani o swoje oczekiwania i wrażenia po premierze *Niezwykłego domu...* przyznawali, że podchodzili do wizyty w teatrze dość sceptycznie: „Podobało mi się, choć początkowo myślałem, że będę się nudził i będę zasypiał. A tu proszę taka niespodzianka!” – opowiadał dziennikarce jeden z uczestników³⁰.

Dzięki projektowi Teatr zyskuje jednak coś, co w języku sztuki nazywa się „nową przestrzenią artystyczną”. Konieczna jest bowiem zupełnie inna gra, inaczej rozłożone są aktorskie akcenty. Z jednej strony publiczność zapraszana jest na Małą Scenę, co od razu prowokuje do grania „blisko widza”. Jest to zresztą zgodne z tendencjami współczesnego teatru, który coraz częściej zaprasza na kameralną widownię dla kilkudziesięciu czy stu osób. Taki teatr zabiega o stworzenie niemal intymnej atmosfery spotkania, w której prowadzi z widzem dialog, otwiera się na sztukę w rozmaitych jej wymiarach i odważnie zadaje pytania o człowieka, o wszystko to, co go dotyczy, i o świat, w którym żyje. Jak wielokrotnie podkreśla Ewa Pilawska, zarówno przy okazji premierowych realizacji Teatru Powszechnego, jak i komentując prezentacje Międzynarodowego Festiwalu Sztuk Przyjemnych i Nieprzyjemnych (który również zainicjowała i nadal organizuje) – nie jest ważne, jaki gatunek posłuży jako medium dla podjętej rozmowy. Równie przejmująco co tragedia mogą bowiem oddziaływać gatunki komediowe. Taki teatr wymaga bardzo realistycznego, ale „nienachalnego” aktorstwa, w którym każdy, nawet najmniejszy, gest czy element mimiki jest sygnałem dla widza. Ta bliskość zmusza do subtelniejszego kreślenia postaci, do budowania ich głębi psychologicznej i sygnalizowania jej odbiorcy w sposób „dyskretny”. Z drugiej zaś strony szczególnie publiczność *Teatru dla niewidomych...* wymaga wyrazistego, jednoznacznego przekazu, bliższego raczej graniu na scenie z dużą widownią. To zmusza aktorów do znalezienia swoistego „złotego środka”, który pozwoli odbiorcom „dostrzec” cechy charakterystyczne bohaterów sztuki, lecz będzie się wystrzegał ich karykaturowania. Wymaga to od aktorów ogromnej dyscypliny, ale i koncentracji. Trudno bowiem utrzymać wiarygodne emocje i nie ukryć się za maską przerysowanego gestu i postawionego głosu, kiedy zamiast twarzy partnera ma się przed sobą egzemplarz sztuki, a kolejne, także te najbardziej intymne wyznania, przerywane są przez kwestie tzw. Didaskaliusza (pełniącego poniekąd funkcję antycznego didaskalosa), który opisuje wygląd sytuacji i charakter zachodzących działań. Bo to, co w sposób naturalny wypływa z ciała aktora i jest w jego obecności na scenie niemal nierozzerwalnie sprzężone z emocjami towarzyszącymi wymawianym słowom, zostaje tu wyodrębnione i nazwane. Wszystko

³⁰ Por. fragment programu TVP3: Łódzkie Wiadomości Dnia, grudzień 2009 roku, reporter Krystyna Piaseczna, https://www.youtube.com/watch?v=pQ_no1iBVy8 (dostęp: 20.07.2017).

to zmusza więc ciało do większej dyscypliny. Każdy gest, każde działanie, nawet najbardziej banalne czy wydawać by się mogło – odruchowe, zostaje podporządkowane tekstowi i musi być zgodne z tym, co zapisane w didaskaliach i co zostanie przekazane odbiorcy. Daje to oczywiście aktorom okazję do pokazania swego warsztatu. Reżyserująca wszystkie premiery Ewa Pilawska sięga po nowe sposoby inscenizacji, także wówczas, gdy wystawia farsy. Pozbawia aktorów „farsowych” kostiumów od razu charakteryzujących postać. Ubrani we współczesne stroje zostają posadzeni przy stolikach, co odbiera im również możliwość wykorzystania – tak często używanych w farsowym teatrze – np. przerysowanych gestów czy chwytu bezustannego zmieniania miejsc, będących motorem ciągu komicznych nieporozumień. Tu komizm musi zrodzić się z intonacji głosu, z realistycznej, wiarygodnej prezentacji emocji i działań, oraz z takiego prowadzenia dialogu, który pozwoli uwierzyć widzom w ów ciąg niewiarygodnych wręcz nieporozumień czy – świadomych i nieświadomych – zamian ról. Okazuje się, że farsa nabiera dzięki temu szlachetności. Że pozbawiona ciągłej gonitwy po scenie i przysłowiowego „ślizgania się na skórce od banana” nadal może wywoływać u widzów salwy śmiechu.

Teatr dla niewidomych ... niesie zatem obopólne korzyści, udostępnia tę dziedzinę sztuki osobom, które do tej pory były jej pozbawione, i otwiera teatr na nowe artystyczne przestrzenie. Ale co najważniejsze: buduje sytuację rzeczywistej społeczno-kulturowej wspólnoty, opartej na wzajemnej otwartości i akceptacji, co tak bliskie jest współczesnemu, ponowoczesnemu myśleniu o sztuce teatru, będącej przede wszystkim przestrzenią dialogu i spotkania. Wpisuje się on również w ujęcie hermeneutyczne (m.in. w koncepcje jednego z głównych myślicieli XX wieku Paula Ricoeura), zgodnie z którym siebie samych możemy zrozumieć tylko poprzez konfrontację z tym, co inne, czy też z absolutną innością Innego, jaką „proponuje myśl dialogiczna choćby w wydaniu Levinasa. [...] Tylko poprzez swoiste i niepowtarzalne wydarzenie, jakim jest dialog, można zrozumieć Innego. Do tego zaś niezbędne jest zawieszenie swoich ocen na jego temat i otwarte nasłuchiwanie”³¹. I takim otwartym nasłuchiowaniem potrzeb drugiej osoby jest właśnie *Teatr dla niewidomych i słabo widzących*.

Do momentu oddania książki do druku Teatr Powszechny w Łodzi zrealizował łącznie 68 premier w ramach cyklu (wszystkie społecznie wyreżyserowała dyrektor Ewa Pilawska). Teatr i dyrektor Ewa Pilawska otrzymali za jego realizację

³¹ Marcin Orliński, *Ogólność i inność w dyskursie nauk humanistycznych*, www.racjonalista.pl/kk.php/s,3882 (dostęp: 7.05.2018).

kolejne wyróżnienia i nagrody, m.in. Odznaczenie „Przyjaciół Niewidomych” i tytuł „Placówka Kultury Województwa Łódzkiego”, przyznawane przez Fundację Szansa dla Niewidomych.

Bibliografia

- Bligham Dorothy, *Analiza pewnych aspektów rozwoju niewidomego dziecka*, „Materiały Tyflogiczne”, Polski Związek Niewidomych, Warszawa 1980.
- Ciborowski Mateusz, *Pod lupą: Chodź, opowiedz mi świat*, „Pochodnia. Magazyn Społeczny Polskiego Związku Niewidomych” 2010, nr 4(871), http://pochodnia.pzn.org.pl/artukul/311-pod_lupa_chodz_opowiedz_mi_swiat.html (dostęp: 10.09.2017).
- Gorajewska Danuta, *Fakty i mity o osobach z niepełnosprawnością*, Biblioteczka Przyjaciół Integracji, autor i red. serii eadem, wyd. 2 popr. i uzup., Stowarzyszenie Przyjaciół Integracji, Warszawa 2009.
- Integracja osób niepełnosprawnych w edukacji i interakcjach społecznych*, red. Zdzisław Kazanowski, Danuta Osik-Chudowolska, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2003.
- Jancewicz Justyna, *Sztuka nie tylko dla sztuki*, „Pochodnia Magazyn Społeczny Polskiego Związku Niewidomych” 2009, nr 6(861), http://pochodnia.pzn.org.pl/artukul/102-sztuka_nie_tylko_dla_sztuki (dostęp: 10.09.2017).
- Karczewski Leszek, *Na premierę z psim przewodnikiem*, „Gazeta Wyborcza – Łódź” (14 grudnia 2007).
- Karczewski Leszek, *Widzieć, słysząc*, „Gazeta Wyborcza – Łódź” (9 lutego 2006).
- Krause Arkadiusz, *Człowiek niepełnosprawny wobec przeobrażeń społecznych*, Impuls, Kraków 2005.
- Labisko Agnieszka, *Integracja w teatrze. Rozmowa z Tomaszem Strzymskim*, <http://www.teatry.art.pl/!rozmowy/iwte.htm> (dostęp: 29.07.2017).
- Majewski Tadeusz, *Psychologia niewidomych i niedowidzących*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1983, <https://pl.scribd.com/document/132636388/Majewski-Tadeusz-Psychologia-niewidomych-i-niedowidz%C4%85cych-rtf> (dostęp: 29.07.2017).
- Orliński Marcin, *Ogólność i inność w dyskursie nauk humanistycznych*, www.racjonalista.pl/kk.php/s,3882 (dostęp: 7.05.2018).
- Przybylski Stefan, *Refleksje nad barierami występującymi przy wdrażaniu integracji osób niepełnosprawnych w Polsce na początku nowego tysiąclecia*, [w:] *Integracja osób niepełnosprawnych w edukacji i interakcjach społecznych*, red. Zdzisław Kazanowski, Danuta Osik-Chudowolska, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2003, s. 15–26.
- Rzedzicka Krystyna D., *Inny w edukacji*, [w:] *Dylematy pedagogiki specjalnej*, red. Alicja Rakowska, Jolanta Baran, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2000.

- Sękowska Zofia, *Kształcenie dzieci niewidomych*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1974.
- Szymańska Barbara, *Audiodeskrypcja „obraz słowem malowany”*, <http://www.audiodeskrypcja.pl/obrazSlowemMalowany.html> (dostęp: 29.07.2017).
- Wrzeńska Teresa, *Teatr Czytany*, „Pochodnia. Magazyn Społeczny Polskiego Związku Niewidomych” 2006, nr 4(824), s. 12–13, http://pochodnia.pzn.org.pl/artukul/6219-teatr_czytany.html (dostęp: 7.05.2017).
- Żuraw Hanna, *Udział osób niepełnosprawnych w kulturze*, [w:] *Człowiek niepełnosprawny w społeczeństwie*, Materiały II Kongresu TWK, Warszawa, 1–2 października 1983 roku, red. Aleksander Hulek, Polskie Towarzystwo Walki z Kalectwem, Warszawa 1986.

Netografia

(dostęp: 7.05.2017)

<http://pochodnia.pzn.org.pl>
www.audiodeskrypcja.pl
www.biblioteka-pzn.org.pl
www.integracja.org
www.niepelnosprawni.pl
www.ofcom.org.uk
www.racjonalista.pl
www.rzezbatoronsko.pl
www.trakt.org.pl
www.tvp.pl

INDEKS NAZWISK

A

Adamczyk, Piotr 144
Adamczyk, Wojciech 138, 272
Adams, John 92
Adassinsky (Adasiński), Anton 28
Adolphe, Adam 91
Aigner, Paweł 151, 157
Albee, Edward 141
Albinoni, Tomaso 74
Alighieri, Dante, zob. Dante Alighieri 28,
55, 56
Aliszewska, Małgorzata 234, 244
Allen, Woody 132
Almeida, Helena 41
Almodovar, Pedro 57
Alonso, Alicia 83, 102
Anderson, Fred 39
An, Ning 33
Arnon, Yehudit 97
Arystofanes 182
Ascher, Christina 44
Ashton, Frederick 77, 84, 103
Audykowska-Wiśniewska, Ewa 122
Auer, Edward 33
Augustynowicz, Anna 138, 146, 150, 157
Axer, Erwin 132, 143
Ayckbourn, Alan 133, 279, 282

B

Bach, Johann Sebastian 71, 80, 90, 93, 94,
101

Baker, Howard 143
Balanchine, George 80, 89, 90, 102, 103
Baldwin, Elaine 251, 267
Bal, Mieke 41
Banaszak, Hanna 25
Banu, Georges 156
Barańczak, Stanisław 100
Barański, Andrzej 149
Bardouil, Claude 158, 159
Bar-Gera, Jacob 34
Bar-Gera, Kendy 34
Bari, Tania 72, 102
Bartana, Yael/ Jaël 41
Bart, Andrzej 47, 48
Bartosiak, Mariusz 183
Bartók, Béla 74, 78
Barysznikow, Michaił 71, 102, 103
Batinkow, Konstantin 30
Batory, Michał 160
Bauman, Zygmunt 46, 192
Becker, Wolfgang 57
Beckett, Samuel 55, 56, 99, 146, 150, 157
Beër, Rami 97
Beethoven, Ludvig van 81, 95, 106
Béjart, Maurice 71–74, 77, 78, 83, 88, 93,
103
Belleli, Avi 96
Bellini, Vincenzo 81
Bełza, Władysław 36, 41
Bem, Ewa 29
Berlioz, Hector 71, 81, 90
Bernat, Roger 55

- Bernhard, Thomas 142, 152
Bernstein, Leonard 93
Biedrzycki, Janusz Adam 113, 182, 184,
196
Bielski, Tomasz 32
Bieńkowska, Anna 122
Bilan, Ryszard 30
Bintley, David 84
Biskupski, Łukasz 15, 17, 22, 36, 42, 46,
47, 48
Bista, Henryk 132
Bittnerówna, Barbara 70
Bizet, Georges 67, 80, 98
Bloom-Kwiatkowska, Ewa 160
Blum-Kwiatkowski, Gerhard Jürgen 30
Błaszczuk, Piotr 122, 168
Boberek, Jarosław 153
Bobrowski, Szymon 144
Bogacz, Szymon 174
Bogajewska, Małgorzata 56, 153
Bogucka, Masza 216
Bojarczikow, Nikołaj 86
Bonaszewski, Mariusz 153
Boncza, Tony 150
Bondarenko, Larissa 29
Boniecki, Adam 156
Boniuszko, Alicja 70, 102
Borcuch, Michał 38, 56, 158
Borkowski, Witold 69, 98, 99
Borodin, Aleksander 67
Borowicz, Łukasz 24
Borowski, Mateusz 156, 182
Borowski, Piotr 182
Bortoluzzi, Paolo 72, 102
Bosacki, Piotr 39
Braciak, Jacek 167
Brecht, Bertolt 25, 151, 177
Bromilski, Stanisław 90, 107
Brook, Peter 56, 58, 178, 211
Bruce, Christopher 77, 93, 95, 102
Bryła, Bartosz 32
Brzoza, Zbigniew 46
Brzozowski, Marcin 122, 208, 217
Brzyk, Remigiusz 25, 178
Budak, Adam 41
Budzisz-Krzyżanowska, Teresa 145
Budzyński, Waclaw 264, 267
Bugajski, Ryszard 149
Bunsch, Jacek 138
Burzyńska, Anna R. 37, 38, 40, 43
Buszko, Yola 148
- C**
- Callahan, Dennis 107, 108
Camoletti, Marc 276, 279, 280
Capote, Truman 100
Carrière, Jean-Claude 56
Casado, Germinal 72, 81
Cebulski, Marian 133
Celińska, Stanisława 161
Chaczaturian, Aram 31, 80
Chamatowa, Czułpan 57
Chase, Mary 132
Chervinsky 25
Chotys, Paulina 7, 162
Chopin, Fryderyk 75, 99
Chotomska, Wanda 247, 267
Chrzastowski, Juliusz 158
Chyra, Andrzej 143
Cichy, Wiesław 158
Ciechowicz, Jan 156
Cielecka, Magdalena 143
Cieplak, Piotr 137, 140, 145, 148, 150, 153,
157
Ciszowska, Anna 122, 184, 208, 209–211,
214–217, 219, 220
Cohen, Frederick A. 77
Cohen, Jessica 182
Cooney, Michael 132
Copland, Aaron 96
Cowton, Andy 104
Cranco, John 85
Crossman-Hecht, Eva 94
Cullberg, Birgit 91, 93, 101
Cunningham, Merce 102
Cywińska, Izabela 129
Czajkowski, Piotr 80, 85, 86, 89, 92, 100
Czapliński, Przemysław 156

Czechow, Anton 55, 56, 132, 147, 177, 210
 Czeczot, Andrzej 21
 Czerny, Andrzej 122–124, 127
 Czołpiński, Wiesław 133
 Czop, Ireneusz 122

D

D'Albortis Horst, właśc. Grzegorz Jarzyna
 134
 Dałkowska, Ewa 143
 Dante, Alighieri 28, 55, 56
 Dąbkowska-Kułaczkiewicz, Katarzyna 217
 Dąbrowski, Piotr 160
 Debussy, Claude 75, 95
 Dejmek, Kazimierz 66, 67, 165, 208, 216,
 218–220, 238
 Delibes, Léo 90
 Dench, Judi 211, 220
 Denvers, Robert 93
 Deręgowska, Anna 76
 Derfl, Jerzy 19
 Derkaczew, Joanna 38, 40, 156
 Deyhim, Sussan 26
 Dębski, Krzesimir 25, 100
 Didi-Huberman, Georges 45
 Dienes, Gedeon 108
 Diller, Elizabeth 41
 Dinter, Henryk Stanisław 13, 49
 Dodin, Lew 20
 Dolińska, Anna Maria 6, 7, 136
 Domalik, Andrzej 133, 154
 Domański, Maciej 19, 79, 83, 110
 Dominik, Bogdan 82
 Donn, Jorge 72, 73, 102, 104
 D'Or David, właśc. David Nehaisi 35
 Doring, Adam L. 21
 Drewniak, Łukasz 38, 43, 156, 183
 Drewnicz, Agata 122
 Drobner, Mieczysław 67
 Drzewiecki, Conrad 74–76, 78, 98, 110
 Duato, Nacho 85, 95
 Duch, Arkadiusz 76
 Dudek, Zbigniew 23
 Dumitrean, Ramona 159

Dupuy, Dominique 108
 Durnienkow, Michaił 152
 Dürrenmatt, Friedrich 55
 Duyvendak, Yan 55
 Dworak, Katarzyna 158
 Dworakowski, Konrad 192, 208, 209, 212,
 214
 Dymna, Anna 136
 Dymny, Wiesław 146
 Dyzbardski, Stanisław 68, 69, 71, 72, 77, 80,
 85, 93, 110, 111
 Dziewulska, Małgorzata 39

E

Edelman, Marek 33, 35, 36, 46
 Eichendorff, Joseph von 72
 Eidrigevičius, Stasys 148
 Eilat, Avraham 30
 Eisenstein, Siergiej 31
 Ejfman, Boris 20, 80, 99, 107
 Ek, Mats 91–93, 100–103, 106
 Eliot, Thomas Stearns 148
 Elżbieta II, właśc. Elizabeth Alexandra
 Mary Windsor 84
 Emmanuel, Tommy 34
 Englert, Jan 137, 138, 159, 178
 Englert, Maciej 131, 138, 144, 156
 Ennis, Jim 182
 Erdman, Nikołaj 145, 177
 Estienne, Marie-Hélène 56, 58, 178
 Etienne, Anne Marie 279
 Eurypides 34, 182, 184
 Ezralov, Daniel 95, 97, 102

F

Fatyga, Agnieszka 133
 Fatyga, Barbara 250, 267
 Fauré, Gabriel 89
 Ferrari, Luc 101
 Fiedor, Marek 141, 145, 151
 Fijałkowski, Stanisław 160
 Finkiel, Emanuel 160
 Fisiak, Włodzimierz 51

Flamand, Frédéric 90
 Fodor, Antal 81
 Fokin, Michaił 90
 Foks, Marcin 122
 Folman, Ari 45
 Fonteyn, Margot 84
 Forda, Aleksander 21
 Forman, Miloš 57, 91
 Forsythe, William 93–95, 103, 105
 Foster, Jenkins Florence 154
 Foster, Marc 26
 Fracci, Carla 71
 Frayn, Michael 131, 137
 Fredro, Aleksander 131, 133, 135, 136,
 138, 166, 210
 Freestone, Elizabeth 55
 Frlić, Oliver 56
 Fronczewski, Piotr 136, 145
 Frycz, Jan 153

G

Gades, Antonio 82
 Gajewski, Jarosław 145, 150
 Gajos, Janusz 131, 133, 134, 145, 153
 Gamson, Rosanna 191
 Gärtner, Katarzyna 20
 Gautier, Théophile 91
 Gawrilin, Walery 80
 Gawron, Tomasz 34
 Geppert, Edyta 20
 German, Aleksiej 39
 Geyer, Ludwik 39
 Geyer, Robert 40
 Gielgud, Maïna 72, 102
 Giltrap, Gordon 82
 Gjok, Brigel 105
 Glinka, Michaił 103
 Glinkowski, Marian 113, 115, 117–122,
 127, 128, 208
 Glińska, Agnieszka 133, 134, 136, 141
 Gliński, Piotr 175
 Głomb, Jacek 23, 152, 156, 158
 Głowacka, Aneta 61, 62
 Głowacka, Zuzanna 234, 235, 244

Goethe, Johann Wolfgang von 147
 Gogol, Nikołaj 133
 Gombrowicz, Witold 34, 55, 56, 138, 141,
 159, 178
 Gomez, José Luis 57
 Gonschorek, Joanna 158
 Gonsior, Gregor 51
 Gosch, Jurgen 55
 Gosztyła, Krzysztof 145
 Gotscheff, Dimiter 37
 Górecki, Henryk Mikołaj 21, 75, 92, 100
 Górny, Marcin 101
 Górny, Zbigniew 101
 Grabowski, Mikołaj 157
 Graham, Martha 95, 102
 Green, Józef 21
 Grigoriowicz, Jurij 87
 Grimaldi, Grace, księżna Monako, właśc.
 Grace Kelly 88
 Grohman, Henryk 41
 Grohman, Ludwik 41
 Groh, Markus 33
 Groniec, Katarzyna 20
 Grotowski, Jerzy 182, 193, 204
 Gruszczyński, Piotr 134, 143, 156, 163
 Grzelak, Aleksandra 123, 124, 128
 Gubajdulina, Sofija 31
 Guem, właśc. Abdelmadjid Guemguem 96
 Guillem, Sylvie 71, 102–106

H

Hadjidakis, Manos 73
 Hajduk, Edyta 86, 92, 110
 Hamannza, Frida-Lovis 159
 Hamilton, Richard 25
 Händel, Georg Friedrich 94
 Hartinger, Dorothee 159
 Hartman, Jan 156
 Harwood, Ronald 137
 Hasiuk, Magdalena 122
 Has, Wojciech 25
 Haubrich, Dirk 95
 Hauf, Hans P. 21
 Haug, Helgard 27

Heiss, Jürgen 85
 Hejduk, Zdzisław 18, 20
 Hellstenius, Axel 153
 Hemar, Marian 131, 144, 177
 Hencz, Krystyna 122
 Hendricks, Barbara 33
 Henig, Ofira 32
 Herbert, Katarzyna 149
 Herbert, Zbigniew 177, 182
 Herdzin, Krzysztof 26
 Hermanis, Alvis 38, 55
 Herman, Katarzyna 37, 38, 55
 Hertz, Mieczysław 173
 Hesse, Hermann 72
 Heymann, Tomer 97
 Hoghe, Raimund 87
 Holland, Agnieszka 26
 Horawianka, Barbara 153
 Horváth, Ödön von 134, 135
 Hoyos, Christina 82, 102
 Hrabal, Bohumil 141
 Hudziak, Andrzej 143
 Hugonnier, Marine 41
 Huk, Tadeusz 136
 Hulls, Michael 104, 105
 Hummel, Johann Nepomuk 82
 Hutek, Jerzy 122

I

Ignaczak, Jagoda 74, 75, 111
 Imamutdinov, Tufan 55
 Iwański, Sławomir 160
 Iwaszkiewicz, Jarosław 55, 56, 141

J

Jajte-Lewkowicz, Irena 1, 5, 9, 65
 Jakubowska, Julia 208
 Jakubowski, Jarosław 174
 Jan Paweł II, papież,
 właśc. Karol Wojtyła 145
 Janda, Krystyna 20, 131, 133, 141, 144,
 149, 150, 154, 156
 Janiczak, Jolanta 174

Janion, Maria 40
 Janowska, Katarzyna 156
 Janus, Maria 6, 7, 171, 172, 178, 223, 255
 Janyst, Janusz 69, 70, 72, 110
 Jaracz, Stefan 23, 25, 27, 28, 31, 34, 51–53,
 55, 57–61, 67, 133, 198
 Jarocki, Jerzy 152–154, 156, 159
 Jarosz, Robert 174
 Jarzyna, Grzegorz 119, 134, 136, 143
 Jarzynówna-Sobczak, Janina 69, 70, 108
 Jaskuła, Zdzisław 25, 122, 208
 Jaszczak, Marek 29
 Jaszczak, Przemysław 113, 217
 Jatahy, Christiane 56
 Jedliński, Jaromir 156
 Jelinek, Elfride 44
 Jelizariew, Walentin 86
 Jooss, Kurt 77, 99
 Juk, Kowarski Jerzy, właśc. Jerzy Bartłomiej
 Kowarski 153
 Jurkowski, Henryk 224, 226–228, 244,
 245, 265, 267
 Juszkat, Roma 76

K

Kaczmarek, Jan Andrzej Paweł 26
 Kaczor, Kazimierz 131, 144
 Kaczyńska, Maria 281
 Kaczyński, Łukasz 46, 61, 62, 129, 173,
 178, 219, 220, 241, 245, 251, 257,
 258, 267
 Kaegi, Stefan 27
 Kaja, Ryszard 101
 Kalina, Jerzy 24
 Kalita, Marek 143
 Kaljuste, Tõnu 29
 Kalwat, Katarzyna 158
 Kamas, Jerzy 145
 Kanceli, Gia 24
 Kaniuk, Yoram 25
 Kantor, Tadeusz 38, 39
 Kapliński, Jerzy 70
 Karczewski, Leszek 19, 23, 119, 127, 145,
 146, 148, 236, 245, 275, 276, 285

- Karłowicz, Mieczysław 74, 99
Karolak, Tomasz 153
Karolina, księżna Hanoweru, właśc. Caroli-
ne Louise Marguerite Grimaldi 88
Kaszyński, Stanisław 70, 71, 76, 110
Kaut-Howson, Helena 143
Kawalerowicz, Jerzy 26
Kelly, Grace, zob. Grimaldi Grace 88
Kelm, Krzysztof 160
Kempa, Iwona 158
Kesey, Ken 91
Kędra, Aleksandra 31
Kędziora, Jerzy 33
Kępińska, Elżbieta 131, 133
Khan, Akram 98, 105
Kiesewetter, Tomasz 67
Kilar, Wojciech 74, 100
Kilty, Jerome 133
King, Philip 132
Kiraly, Nina 183
Klaić, Dragan 266, 267
Klata, Jan 43, 55, 56, 151, 156–158
Kleczewska, Maja 157, 158
Klett, Renate 156
Klonowski, Przemysław 153
Kluszczyński, Ryszard W. 156
Kmieciak, Michał 156, 158
Knittel, Krzysztof 99, 101
Knychalska, Barbara 36
Knychalska, Katarzyna 36
Knychalski, Witold 11, 12, 18, 19, 30,
33–35, 46
Kobro, Katarzyna 23, 81, 216, 220, 221
Kobuszewski, Jan 132
Kochmann, Henry 148
Kociołkowska, Bożena 91
Kogan, Leonid 80
Kohout, Pavel 151
Kolada, Nikolaï 55, 156
Kolak, Dorota 156
Kołodziejczak, Martyna 7
Kołodziejczyk, Kaya 42, 43
Komarnicki, Lucjusz 266, 268
Komorowska, Maja 132, 137, 147, 153, 177
Komorowski, Jarosław 135, 163
Kondrat, Marek 141
Konieczna, Aleksandra 143, 153, 283
Konieczny, Zygmunt 75
Konina, Tomasz 32
Konopka, Tomasz 122, 125
Kopaliński, Władysław 251, 268
Kopyłowa, Tatiana 152
Kopytkiewicz, Kaja 201
Korbus, Paweł 183
Korczak, Janusz, właśc. Henryk Goldszmit
38, 191, 249, 268
Korin, Eugeniusz 131–135, 137, 141, 144,
177
Kornaś, Tadeusz 118, 120, 127
Kornatowska, Maria 153, 160
Korniag, Ewgienij 192
Korski (Kaban), Józef 66
Korski, Witold 66
Korwin, Maciej 129
Korzeniewski, Bohdan 143
Kosiński, Cezary 135, 153
Kosiński, Dariusz 16, 49, 65, 110, 111, 183
Kotlarczyk, Teresa 136
Kot, Tomasz 153
Kowalewicz, Krzysztof 12, 22, 35, 36, 46
Kowalewski, Krzysztof 131, 132, 144
Kowalska, Beata Olga 25
Kowalski, Władysław 133, 136, 145
Kozłowski, Tadeusz 29, 88
Kozyra, Katarzyna 108
Kožuchowska, Małgorzata 153
Krall, Hanna 25
Krasucka, Aldona 133
Krauze, Krystyna 142
Krauze, Zygmunt 32
Kreisler, Georg 25
Kropielnicki, Mirosław 132
Królikowska, Joanna 7
Królikowski, Rafał 144
Krukowski, Piotr 122
Krukówna, Agnieszka 144
Krzyżanowski, Tomasz 182, 184, 192, 197
Kucówna, Zofia 137

Kudliński, Tadeusz 173
 Kujawa, Teresa 81
 Kulesza, Magdalena 160
 Kuleszow, Lew 31
 Kuligowska-Korzeniewska, Anna 67, 110, 156
 Kulikowski, Tomasz 154
 Kulpowicz, Sławomir 81
 Kurkiewicz, Sławomir 29
 Kurowska, Barbara 208, 209
 Kuzyszyn, Konrad 39
 Kwiatkowska, Irena 132
 Kwieciński, Grzegorz 122, 125, 233
 Kwieciński, Jerzy 75, 76, 83, 96, 110
 Kylián, Jiří 93, 95

L

Labiche, Eugène 148
 Lagerlöf, Selma 19
 Laguna, Ana 102, 103
 Landau-Gutenteger, Gustaw 223
 Laskowski, Tadeusz 92
 Latoszewski, Zygmunt 69
 Lauks, Barbara 122
 Lazzini, Joseph 78
 Lee, Thomas Oboe 93
 Lehmann, Hans-Thies 156
 Lelewel, Joachim 232
 Lenarciński, Michał 31, 33, 36, 81, 86, 87, 90, 110
 Lenton, Matthew 55
 Leonenko, Olena 32
 León, Sol 95
 Leśmian, Bolesław 100
 Leśnikowski, Dariusz 122
 Lévinas, Emmanuel 284
 Levin, Hanoch 157
 Leyko, Małgorzata 16, 49, 156, 183
 Libera, Antoni 150
 Liber, Marcin 146, 158
 Lichy, Dominika 166, 167, 170, 176, 178
 Liebman, Stuart 45
 Lightfoot, Paul 95
 Limón, José 102

Lipińska, Marta 131, 138, 144
 Lipszyc, Adam 40
 Lockhart, Sharon 41
 Loher, Dea 146
 Longchamp, Christian 156
 Low, Colin 281
 Lubimow, Jurij 31
 Lubos, Eryk 148
 Lubovitch, Lar 97
 Lucia, Paco de 96
 Ludwiga 141
 Lulka, Dorota 141
 Lupa, Krystian 45, 55, 56, 142, 143, 147, 152, 153, 155–157, 161, 177
 Lutkiewicz, Gustaw 131, 143
 Lyne, Adrian 26
 Łarionow, Dominika 61, 62, 156
 Łopuchow, Fiodor 86, 87
 Łosowski, Sławomir 32
 Łowżył, Zbigniew 101
 Łuciuk, Juliusz 70, 99
 Łuczak, Jacek 135
 Łukaszewicz, Karolina 277
 Łukaszewicz, Olgierd 156

M

Machalica, Aleksander 137
 Machalica, Henryk 137
 Machalica, Piotr 131, 137
 Machiavelli, Niccolò 157
 Machulski, Jan 165, 168
 Machulski, Juliusz 144, 157, 280
 Maciaszek, Maciej 182, 184
 MacMillan, Kenneth 103
 Maćkowiak, Kamil 31
 Madia, Giorgio 81, 88
 Maeterlinck, Maurice 55
 Mahler, Gustav 23, 33, 73, 80, 81, 192
 Maillot, Jean-Christophe 88, 89
 Majewska, Jadwiga 92, 111
 Majewski, Tomasz 17, 22, 36, 37, 42, 45–48, 156, 160, 270, 278–280, 285
 Makarowski, Jerzy 81, 98
 Malajkat, Wojciech 150

- Malawski, Artur 100
 Malikow, Ruslan 152
 Maliphant, Russell 98, 102, 104, 105
 Malovany, Joseph 24
 Małecki, Grzegorz 158
 Małecki, Maciej 101, 137
 Mamet, David 280
 Mann, Katharina 25
 Mańko, Katarzyna 5, 7, 174, 179
 Markard, Anna 77
 Markova, Alicia 77, 84
 Markov, Dan 97
 Markó, Iván 78
 Marten, Aleksander 21
 Massine, Lorca 81
 Masterson, Guy 150
 Maślanka-Stanisławska, Marta 26
 Mathieu, Joris 55
 Matuszak, Tomasz 23
 Mayenburg, Marius von 34, 178
 Mazurek, Rob 39
 Mazurówna, Krystyna 71, 102
 Mazya, Edna 34
 McCafferty, Owen 151
 McDonagh, Martin 136, 141
 McGregor, Wayne 77
 McNally, Terrence 133
 Mehta, Zubin 22
 Meissner, Krystyna 157
 Meissner, Sebastian 39
 Mellor, Kay 144
 Mendelssohn, Felix 81, 95
 Merczyński, Michał 22, 26, 31, 33
 Michalak, Konrad 117, 122–124
 Michałkow, Nikita 57
 Michałowski, Janusz 137
 Michniewski, Wojciech 21, 29
 Miedwiedkin, Aleksandr 31
 Mieszkowski, Krzysztof 156
 Mikołajska, Halina 160
 Milczak, Jerzy 276
 Millepied, Benjamin 103
 Miller, Benzion 20
 Mironov, Jewgienij 57
 Miškinis, Vytautas 24
 Miśkiewicz, Dorota 32
 Miśkiewicz, Michał 29
 Miśkiewicz, Paweł 137, 146, 157, 177
 Młodożeniec, Jan 154
 Młodożeniec, Piotr 154
 Młodożeniec, Stanisław 154
 Modzelewski, Marek 153
 Molière, właśc. Jean Baptiste Poquelin 131, 137
 Mollot, Alain 148
 Molvær, Nils Petter 34
 Moniuszko, Stanisław 34, 67
 Montanari, Emanuel 105
 Montoya, Carlos 104
 Moraczewski, Wiktor 171, 174, 176, 179
 Morris, Mark 102
 Mossakowski, Paweł 280
 Mościcki, Paweł 45
 Moś, Marek 25, 31
 Mozart, Wolfgang Amadeus 80, 81, 100
 Możdżer, Leszek 34, 101
 Mraczek, Maciej 160
 Mrożek, Sławomir 132, 152
 Müller, Heiner 37
 Müller, Herta 40
 Mundruczó, Kornél 158
 Muratowa, Kira 39
 Muskała, Gabriela 146, 153
 Muskała, Monika 153
 Musorgski, Modest 80, 84, 86
 Mykietyn, Paweł 143, 161
- N**
- Nabokina, Anastasia 94, 111
 Naharin, Ohad 93, 95–97, 101
 Naliwajko, Piotr 147
 Nekrošius, Eimuntas 55, 58
 Neto, Ernesto 41
 Neumeier, John 103
 Niemen, Czesław, właśc. Czesław Juliusz Niemen-Wydrzycki 32
 Ninkiewicz, Robert 157
 Niziołek, Grzegorz 36, 46, 48

- Niżyńska, Bronisława 73
 Niżyński, Wacław 79, 90, 103
 Noa, właśc. Achinoam Nini 29
 Noo-Wak, Greg, właśc. Grzegorz Nowak 57
 Norman, Morrice 77
 North, Robert 96
 Nowak, Maciej 208, 214, 215
 Nowicka, Sabina 67, 110
 Nowicki, Wojciech 51
 Nuriejew, Rudolf 71, 72
 Nussbaumer, Georg 43
 Nyman, Michael 81, 101
- O**
- Ochmański, Stanisław 223
 Odstrčil, Karel 75
 Ohara, Orié 72
 Okamoto, Hoichi 232
 Okuński, Ryszard Maciej 19, 22, 33, 35, 36
 Olbiński, Rafał 144
 Olbrychski, Daniel 31
 Olkusz, Piotr 52, 58, 59, 61, 62, 196, 204
 Olszewski, Kacper 196
 Omerzu, Silvana 158
 Opania, Marian 20
 Orff, Carl 20
 Orłowski, Jacek 173, 176
 Orłowski, Szczepan 174
 Orzechowski, Adam 157
 Orzechowski, Krzysztof 133
 Ostąłowska, Dominika 135
 Östberg, Jens 92
 Osterman, Ruthie 191
 O'Sullivan, Camille 57
 Otomańska, Ewa 5, 7, 181, 185
 Owczarek, Jacek 192
 Owskiak, Jerzy 215
 Ozga, Andrzej 25
- P**
- Paluchowski, Robert 122
 Pałyga, Artur 174
 Pankiewicz, Krzysztof 74
 Panov, Valery 93
 Papuczys, Jakub 44, 45
 Pařízek, Dušan David 159
 Parnell, Feliks właśc. Feliks Jan Grzybek
 67, 68, 82, 111
 Pärt, Arvo 29, 90, 92, 96, 103
 Pasikowski, Władysław 141
 Passini, Paweł 182, 190, 191, 197
 Pastecka, Elżbieta 73
 Pastor, Krzysztof 96
 Paszkiewicz, Magdalena 184, 196
 Paszkowska, Agnieszka 160
 Pavis, Patrice 156
 Pawlak, Grzegorz 277
 Pawliczuk, Witold 253, 268
 Pawlik, Bronisław 131
 Pawłowski, Bogdan 99
 Pawłowski, Dariusz 40, 58, 60–63, 73, 89,
 105, 262, 268
 Pawłowski, Roman 52–56, 141, 145, 148
 Pągowski, Andrzej 146
 Penderecki, Krzysztof 77
 Perceval, Luk 55, 56
 Perek, Anna 5, 7, 113, 122, 125
 Perrault, Charles 92
 Peszek, Jan 140, 143
 Peszek, Maria 140
 Petersburski, Jerzy 32
 Petipa, Marius 85, 87, 90, 92
 Petit, Carolin 80
 Petit, Roland 90
 Petrovic, Rod 240
 Piaseczna, Krystyna 283
 Piazzolla, Astor 101
 Pieczka, Franciszek 133
 Piestrikow, Siergiej 152
 Pietragalla, Marie-Claude 90
 Pietras, Sławomir 99, 156
 Pietrow, Andriej 80
 Pięta, Łukasz Daniel 122, 125
 Pilawska, Ewa 129, 130, 134–136, 138,
 139, 141, 142, 145, 147, 149, 150,
 151, 154, 160, 161, 163, 273, 274,
 276, 277, 279–284

- Pilch, Jerzy 145, 152, 251
 Piluk, Piotr 44
 Pionko, Wojciech R. 5, 7, 162
 Piotrowska, Agnieszka Lubomira 156
 Piotrowski, Stanisław 69
 Plisiecka, Maja 71
 Polak, Yossi 34
 Polański, Roman 25
 Pollack, Martin 37
 Pollesch, René 158, 159
 Polony, Anna 157, 177
 Pomian, Krzysztof 40
 Poniedziałek, Jacek 156
 Poniedziałki, Andrzej 161
 Popławska, Aleksandra 143
 Popławska, Daniela 131
 Popławska, Magdalena 158
 Porat, Orna 25
 Porowska, Dorota 122, 182, 192
 Pörtner, Paul 135
 Potocki, Jan 133
 Poznański, Kalmanowicz Izrael 20, 22, 32
 Preis, Kinga 167
 Preminger, Otto 160
 Presia, Waldemar 264
 Prońko, Krystyna 32
 Prykowska-Michalak, Karolina 156
 Przemyk, Renata 32
 Przybora, Jeremi 141
 Przybylska, Sława 25, 32
 Przybylski, Bronisław Kazimierz 99, 100
 Przybylski, Czesław 66
 Przyłęcki, Mateusz 182
 Ptak, Olga 125, 126, 128
 Pudowkin, Wsiewołod 31
 Purcărete, Silviu 159
 Puszkin, Aleksander 55
 Pyziak, Joanna 122
- Q**
- Quilter, Peter 154, 278
- R**
- Raab, Julia 241
 Rabelais, Akira 103
 Rachmaninow, Sergiusz 80
 Raczkowska, Anna 198
 Raczkowski, Władysław 67
 Radek, Janusz 25
 Radtke, Daniel 43
 Radziwiłowicz, Jerzy 145, 150, 153
 Rajkowska, Joanna 40
 Rajski, Wojciech 26
 Rakowski, Norbert 146, 158
 Ramachandran, Prathap 105
 Rambert, Marie 77, 95
 Rangström, Ture 91
 Ratajczakowa, Dobrochna 101, 111, 154
 Ratmański, Aleksiej 103
 Rau, Zbigniew 175
 Razumowska, Ludmiła 31
 Raźniak, Waldemar 158
 Reinsperger, Stefanie 159
 Rekowski, Krzysztof 146
 Rembieniński, Rajmund 13
 Reymont, Władysław Stanisław 43, 48
 Reza, Yasmina 137, 147
 Rhoden, Dwight 97
 Rice, Elmer 133
 Ricoeur, Paul 284
 Riefenstahl, Leni, właśc. Berta Helene
 Amalie Riefenstahl 30
 Robakowski, Józef 39
 Robbins, Jerome 90, 102
 Rodionow, Aleksander 152
 Rodowicz, Tomasz 122, 181–183, 185, 190,
 192–195, 204, 205, 208
 Rodriguez, José Luis 82
 Rogala, Anna 113, 122
 Ronen, Yael 158
 Rosenstein, Erna 21
 Rosseel, Danny 93
 Rostand, Edmund 136
 Rothschild, Batsheva, właśc. Bethsabée de
 Rothschild 95
 Rottenberg, Anda 156
 Rouaud, Jean 89

- Rubinstein, Artur 23, 43, 108
Rubinstein, Eva 34
Rubinstein, Ida 73
Rubin, Wiktor 151, 158
Rudan, Vedrana 149
Rukov, Mogens 143
Rüter, Christopher 37
Rybczyński, Zbigniew 34
Rybus, Joanna 122, 214, 221
Rychcik, Radosław 158
Ryl, Henryk 6, 223–226, 228, 245, 248,
254–256, 264–266
Rylowa, Maria 265
Rynkiewicz, Krzysztof 239
Ryzlak, Krzysztof 125
- S**
- Sabiniewicz, Mariusz 135
Sadowski, Andrzej 146
Sajewska, Dorota 156
Sajnuik, Adam 158
Saporta, Karine 101
Saramonowicz, Andrzej 141, 146
Sasin, Magdalena 24
Satie, Erik 95, 101, 103
Saura, Carlos 82
Savage, Grace 105
Sawicka, Olga 76, 132, 133
Scarlatti, Domenico 85
Scheibler, Karol 14, 36, 187
Schiller, Friedrich 55
Schiller, Fryderyk 178
Schiller, Leon, właśc. Leon Schiller de
Schildenfeld 66, 67, 166, 175, 178,
210, 214, 240, 261
Schlöndorff, Volker 25
Schnittke, Alfred 80, 81
Schnitzler, Arthur 133
Schönberg, Arnold 33
Schubert, Franz 74, 95
Schulz, Bruno 51, 192
Schumann, Robert 33, 100
Schygulla, Hanna 25
Sellin, Fryderyk 67
Šenderovas, Anatolijus 24
Seniuk, Anna 153
Şerban, Andrei 158
Serocki, Kazimierz 74
Serreau, Coline 134, 177
Šervenikas, Robertas 24
Shakespeare, William 33, 55, 56, 85, 137,
150, 210
Shanley, John Patrick 153
Shaw, Georg Bernard 130, 133, 139
Sibilski, Jacek 146
Sibleyras, Gérald 151
Sidor, Mateusz 197, 205
Siegoczyński, Michał 153, 158
Siekierzyńska, Iwona 21, 216
Siemens, Hans 135
Sieradzki, Jacek 138
Sikorska-Miszczuk, Małgorzata 216, 220
Silvestrov, Valentin 29
Singer, Isaac Bashevis 55, 56
Siwiak, Agata 36, 41, 47
Slade, Bernard 136, 275
Sluiter, Alies 105
Sławecki, Michał 161
Sławiński, Marcin 132, 141, 153
Słobodzianek, Tadeusz 158
Słodkowski, Jędrzej 36, 39, 40, 43, 46
Słowacki, Juliusz 159, 166, 177
Smoczyński, Jerzy 70
Šmok, Pavel 75
Sofokles 145, 182
Sojka/Soyka, Stanisław 23
Solomon, Sophie 32
Solski, Ludwik 166, 230
Sołdecki, Jacek 76
Somowa, Alina 90
Sowa, Przemysław 196
Spiśák, Ondrej 158
Stanisławski, Konstantin 193
Stańczuk, Nena 6, 7, 247
Stańko, Tomasz 29
Starowieyski, Franciszek 140
Staszak, Hanna 76, 104, 106
Steczkowska, Justyna 20

Stenka, Dauta 143
 Stępień, Witold 175
 Stolze, Kurt-Heinz 85
 Strauss, Richard 72, 78
 Strawiński, Igor 74, 75, 89, 90, 100
 Striebeck, Catrin 159
 Strindberg, August 34, 56, 91
 Strzępka, Monika 158
 Strzymiński, Tomasz 271
 Stuhr, Jerzy 131, 134
 Suchan, Jarosław 156
 Sugiera, Młgorzata 156
 Suppé, Franz von 81
 Suszyński, Karol 228
 Swinarski, Konrad 155, 161
 Szaflarska, Danuta 143
 Szalek, Ola/Aleksandra 196
 Szaniawski, Jerzy 34
 Szczawińska, Weronika 158
 Szczęśniak, Barbara 133
 Szczęśniak, Małgorzata 101, 133, 143
 Szeligowski, Tadeusz 101
 Szkotak, Paweł 33, 122, 158
 Szolem, Alejchem, właśc. Szolem Rabino-
 wicz 33
 Szostakowicz, Dymitr 31
 Sztarbowski, Paweł 136, 156, 163
 Szukszyn, Wasilij 55–57
 Szyłło, Anna 130
 Szymanowski, Karol 99, 100
 Szymańska-Fionik, Barbara 271
 Szymański, Stanisław 78
 Szymborski, Wiesław 66
 Szymczewska, Agata 34
 Szymon, An-ski 25
 Szyttenhelm, Marcel 122
 Ścierański, Krzysztof 32
 Ścisłowicz, Marta 158
 Śladkowski, Jerzy 21
 Śliwa, Przemysław 76
 Śmigasiewicz, Waldemar 138, 141, 142,
 148, 151, 178
 Świerzy, Waldemar 150
 Świontek, Sławomir 122

T

Tansman, Aleksander 21
 Tarkowski, Andriej 23, 25, 41
 Taylor, Paul 102
 Teremin, Lew 152
 Thomas, Dylan 150
 Thompson, Ernest 138
 Thompson, Shirley 104
 Tischner, Józef 217
 Tkacz, Krystyna 131
 Tokai, Andrea 159
 Tomaszewska, Ewa 247, 264, 268
 Tomaszewski, Henryk 82, 111
 Tomaszuk, Piotr 156, 157
 Tomczak, Justyna 162
 Tomczyk, Wojciech 144
 Toneva, Elina 183
 Torregrosa, José Alcaraz 96
 Torres, José 32
 Torsh, Sylwia, właśc. Grzegorz Jarzyna 136
 Tovey, Bramwell 84
 Trela, Jerzy 145, 150, 177
 Treliński, Mariusz 20
 Troitskyi, Vladislav 156, 159
 Trojan, Ivan 152, 153
 Troński, Marcin 132
 Tryzno, Jadwiga 41
 Tryzno, Janusz 41
 Trzaskalski, Piotr 32, 33
 Trzaska, Mikołaj 34
 Tudor, Antony 77
 Turowski, Andrzej 156
 Turski, Zbigniew 70
 Tuwim, Julian 32, 177
 Twardowska, Kinga 235, 245
 Tym, Stanisław 19
 Tyniec, Krzysztof 138
 Tyzenhauz, Antoni 75

U

Ugarow, Michaił 152
 Ugrešić, Dubravka 149
 Urbaniak, Łukasz 122

Urbański, Robert 23

V

Valois, Ninette de 84
 Veber, Francis 138
 Verdi, Giuseppe 29
 Veredon, Gray 81
 Vernoy, de Saint-Georges Jules-Henri 91
 Versace, Gianni 73
 Vintenberg, Thomas 143
 Vodenitcharov, Boyan 90
 Vogel, Michael 233

W

Waganowa, Agrippina 90
 Waglewski, Wojciech 140
 Wagner, Richard 73, 80, 82
 Wainrot, Mauricio 93
 Waits, Tom 96
 Wajda, Andrzej 20, 48, 149
 Wakar, Jacek 156
 Wakuliński, Krzysztof 131
 Waldorff, Jerzy 68
 Wallin, Rolf 97
 Walter, Erich 81
 Warhol, Andy 45
 Warlikowski, Krzysztof 25, 119, 155–157,
 161
 Wartalski, Marcin 116, 123, 128
 Wasilewska, Monika 39, 41, 43, 44, 68, 77,
 87, 90, 92, 93, 103, 236, 237
 Wasilewski, Marcin 29
 Wasiński, Jan 160
 Wasowski, Jerzy 141
 Waszkiel, Halina 226, 234
 Waszkiel, Marek 224, 228, 233, 245
 Waśko, Ryszard 39
 Watts, Riley 105
 Wąsik, Bartek/Bartłomiej 161
 Wąsik, Monika 209, 214–216, 221
 Wegner, Bettina 20
 Weill, Kurt 33
 Werman, Srul 30

Wesołowski, Emil 76, 81, 96, 100
 Wetzel, Daniel 27
 Wicherek, Joanna 161
 Wieler, Jossi 44
 Wieniawski, Henryk 34
 Wiertow, Dżiga 31
 Wiewiórski, Jakub 35, 36, 39, 43, 46
 Więckiewicz, Robert 167
 Wilhelm, Waldemar 19
 Wilson, Robert 55, 56, 58, 59
 Wirth, Andrzej 27
 Wiśniewski, Grzegorz 34, 158, 178
 Wiśniewski, Janusz 147, 157
 Witkiewicz, Stanisław Ignacy 134, 177,
 178
 Włodarczyk, Ewa 251
 Wojaczek, Rafał 99
 Wojciechowska, Teresa 77, 78, 111
 Wojtkowiak, Lubomira 76
 Wojtyśzko, Maciej 133, 134, 157
 Wołak, Paweł 158
 Wolański, Waldemar 223, 224, 229, 230,
 232, 239, 240, 244, 245
 Woronowicz, Adam 167
 Woróżbyt, Natalia 156
 Woźniak, Elżbieta 141, 282
 Woźniak Grzegorz 205
 Woźniak, Grzegorz 183, 184
 Wójcik, Maja 45, 147, 149, 183
 Wrocławski, Bronisław 165
 Wrzeńska, Ewa 275, 276, 286
 Wrzosek, Kazimierz 80
 Wsiewołodski, Iwan 92
 Wycichowska, Ewa 34, 76, 77, 79, 80, 81,
 96, 98–102, 110
 Wygoda, Tomasz 216
 Wyrwas, Katarzyna 250, 268
 Wyrzypajew, Iwan 159
 Wysocka, Barbara 158
 Wysocka, Tacjana 72, 77, 83, 84, 107
 Wysocki, Władimir 31
 Wyspiański, Stanisław 146, 166, 177, 182,
 230

Z

Zajączek, Józef 13
Zakharow, Władimir 243
Zaleski, Krzysztof 131, 136, 137
Załączna, Iga 182, 184
Załużska, Paulina 101
Zamachowski, Zbigniew 150, 167
Zaorski, Janusz 157
Zapasiewicz, Zbigniew 132, 133, 137, 138,
144, 146, 177
Zapolska, Gabriela 56, 133, 138
Zarembińska, Luba 122
Zaryan, Aga, właśc. Agnieszka Czulak 34
Zawodziński, Waldemar 31, 51, 55
Zborowski, Wiktor 131
Zdanowska, Hanna 175
Zeidler-Janiszewska, Anna 45
Zelenka, Petr 142, 151
Zelwerowicz, Aleksander 166, 224, 226,
230, 245
Zembaty, Maciej 20
Zieliński, Andrzej 144
Zieliński, Konrad 134, 135, 163
Zięba, Rafał 121, 122, 128
Zimnica-Kuzioła, Emilia 165, 179, 207,
212, 220
Zioło, Rudolf 157, 166, 171
Zygadło, Tomasz 32

Ż

Żakowski, Jacek 156
Żdanow, Jurij 78
Żebrowski, Michał 167
Żelezcow, Aleksander 146
Żołądź, Andrij 55
Żółkowska, Joanna 131, 133
Żużelińska, Klaudia 5, 7, 115