

# Prezentacja Dorobku - VII

*Bibliografia podmiotowa*

## **I. Omówienia i cytowania**

## **II. Wywiady i omówienia prac A.T. Kijowskiego**



# Bibliografia podmiotowa

---

## I. Omówienia i cytowania

1. Biuletyn\_Polonistyczny-r. 1977-t20-n3\_(65)-s.165a
2. Biuletyn\_Polonistyczny-r. 1977-t20-n4\_(66)-s.157a
3. Biuletyn\_Polonistyczny-r. 1978-t21-n1\_(67)-s.137a
4. Biuletyn\_Polonistyczny-r. 1980-t23-n4\_(78)-s.197a
5. Biuletyn\_Polonistyczny-r. 1981-t24-n1\_2\_(79\_80)-s.322a
6. Biuletyn\_Polonistyczny-r. 1987-t30-n2\_(104)-s.202a
7. Tomasz Raczek (T.R.) - W Księgarni, Polityka 1983, nr 21
8. Teresa Krzemień – Oznaczyć nieoznaczone, „Tu i teraz”, 1983, nr 15
9. Paweł Konic, Chwytajmy chwyt, „Teatr” 1983, nr 4
10. Paweł Konic “Theatrical Trick „ The Theatre in Poland “- 1984, nr 3-4
11. Paweł Konic, “Artifice de théâtre”, „Le Théâtre en Pologne. “ - 1984, nr 3-4
12. N.N., „Andrzej Tadeusz Kijowski, Chwyt teatralny” – Dialog 1983, nr 11
13. Jacek Popiel, „Perspektywy polskiej teorii teatru” – „Twórczość” 1984, nr 2
14. Jacek Sieradzki, „Dramat polski naszego wieku” – Dialog 1984, nr 7
15. Hanna Baltyn, „Panie Kijowski, dlaczego obok?” – „Dialog”1986, nr 3
16. Irena Sławińska, Teatr w myśli współczesnej. Ku antropologii teatru. Warszawa 1990., s.241-242
17. Maria Cymborska-Leboda, Twórczość w kręgu mitu: myśl estetyczno-filozoficzna i poetyka gatunków dramatycznych symbolistów rosyjskich - 1997 - Wydawn. Uniwersytetu Marii Curie, s.76
18. D. Ratajczak, Teatralność i sceniczność, [w:] Problemy teorii dramatu i teatru, pod red. J. Deglera, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego - 1988 -
19. Piotr Pawełczyk , Rola rekwizytu w komunikowaniu politycznym /w:/ Piotr Pawełczyk, Danuta Piontek, Socjotechnika w komunikowaniu politycznym, Wydawnictwo: Wydawnictwo Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Wrocław 1999
20. D Szafran - Wizerunek Niemca i Rosjanina we /w/ ROSJA I ROSJANIE W LITERATURZE POLSKIEJ PO 1945 R. PROPOZYCJE WSTĘPNE - Wydawn. Uniwersytetu Łódzkiego, 2006.
21. Marek Tomaszewski , Ecrire la nature au XXe siècle : les romanciers polonais des confins ( étude des motifs littéraires et des signes culturels , Presses Universitaires du Septentrion (16 novembre 2006), s.77
22. Między literaturą a filmem: o scenariuszach filmowych Tadeusza Konwickiego, B Giza - 2007 - Trio
23. Krzysztof Mastoń, Jakich rzeczy pisać nie wolno, „Rzeczpospolita”, 18-19 grudnia 2010
24. Marcin Wolski, W Ogródkach nic się nie dzieje, „Gazeta Polska”, 5 stycznia 2011
25. Marek Ławrynowicz, Don Kichot 2011, Książki. Magazyn Literacki, 2011 nr 3
26. Antrakt, Opis obyczajów, „Teledydzień” 2011, nr. 14
27. Jakub Jakubowski, Rekwizyt jako narzędzie komunikowania politycznego, Środkowoeuropejskie Studia Polityczne, 2012, nr 2
28. Jadwiga Jawor – Baranowska, Teatr szkolny, oswiata.org.pl – 2009
29. Widowisko — teatr — dramat. Podręcznik dla studentów kulturoznawstwa (Kijowski Andrzej Tadeusz 66, 96, 97,182)
- a. Ewa Wąchocka – Morfologia przedstawienia teatralnego. 3. Tworzywa przedstawienia teatralnego
- b. Violetta Sajkiewicz – Organizacja przestrzeni teatralnej. 3.1. Funkcje i typologia przestrzeni teatralnej
30. Monika Braun, Gry codziennie i pozacodzinne ... o komunikacyjnych aspektach aktorstwa, Kraków 2012,

# Marian Płachecki

---

"Grochowiak, albo izolacja", Andrzej  
T. Kijowski, "Dialog" nr 1 (1977) :  
[recenzja]

---

► Biuletyn Polonistyczny 20/3 (65), 165

---

1977

---

/II/ KIJOWSKI Andrzej T.: Grochowiak, albo izolacja. "Dialog"  
1977 nr 1 s. 136-141.

Artykuł poświęcony ujęciu konfliktu dramatycznego w "dialogach" Grochowiaka i wpisanej w to ujęcie koncepcji więzi społecznej. Zwornikiem kompozycji dramatów Grochowiaka jest z reguły ostry konflikt – lecz nie racji abstrakcyjnych, ale samych postaci skoncentrowanych na swym konkretnym, cielesnym istnieniu. Motywacje ideowe poczynań bohaterów zostają zastąpione przez strach, jedyne w tym świecie uczucie "prawdziwie ludzkie". Niemożność racjonalizacji konfliktu sprawia, że nie sytuacja konfliktowa, ale położenie w niej bohatera staje się głównym przedmiotem uwagi. Akcja ulega kondensacji do pojedynczego punktu kulminacyjnego. Miernikiem wartości bohatera staje się zaawansowanie jego samoświadomości – nie zaś działanie. Prowadzi to do koncepcji społeczeństwa jako układu chroniącego jednostkę "przed bezpośrednim zetknięciem z egzystencją".

# Barbara Więżik

---

"Nad Zawieyskim czyli podróż  
poślubna", Andrzej T. Kijowski,  
"Dialog" nr 5 (1977) : [recenzja]

---

Biuletyn Polonistyczny 20/4 (66), 157

---

1977

---

/HI/ KIJOWSKI Andrzej T.: Nad Zawieyskim czyli podróż poślubna.  
"Dialog" 1977 nr 5 s. 109-112.

Esej jest analizą dramatu Jerzego Zawieyskiego "Trzy linie równoległe", drukowanego po raz pierwszy w "Dialogu" z okazji ósmej rocznicy śmierci pisarza. Rozważania autora prowadzą do interpretacji utworu jako artystycznej wypowiedzi na temat przemijania, konfliktu między wspomnieniami a rzeczywistością, tragedii ludzi, których marzenia realizują się zbyt późno.

BP/66/34

Bb.W.

# Ryszard Nycz

---

"A kiedy strzelba wypali... (Poetyka rekwizytu)", Andrzej T. Kijowski, "Teksty" nr 1 (1977) : [recenzja]

---

Biuletyn Polonistyczny 21/1 (67), 137

---

1978



---

/1/ KIJOWSKI Andrzej T.: A kiedy strzelba wypali... (Poetyka rekwizytu). "Teksty" 1977 nr 1 s. 68-88.

Autor analizuje rolę rekwizytu - jednego ze znaków teatralnych - w kształtowaniu spektaklu, charakteryzuje jego właściwości i pełnione funkcje. Definiując rekwizyt w odniesieniu do innych znaków przedmiotowych (dekoracja, kostium, fryzura) wyodrębnia i opisuje jego funkcje: ilustracyjną, instrumentalną i symboliczną.

BP/67/10

R.N.

# Joanna Zawadzka

---

"Teatrologia nie zna swoich granic",  
Andrzej T. kijowski, "Dialog" nr 1  
(1980) : [recenzja]

---

Biuletyn Polonistyczny 23/4 (78), 197

---

1980

---

/I/ KLJOWSKI Andrzej T.: Teatrologia nie zna swoich granic.  
"Dialog" 1980 nr 1 s. 132-136.

Artykuł zawiera omówienie książki Ireny Sławińskiej "Współczesna refleksja o teatrze. Ku antropologii teatru" (Kraków 1979). Jednocześnie z interpretacją i oceną merytoryczną ustaleń Sławińskiej, dotyczących poglądów teoretycznoteatralnych w ujęciu antropologicznym, przeprowadza autor analizę współcześnie uprawianych koncepcji i teorii teatralnych.

BP/78/10

J.Zaw.

# Marek Adamiec

---

"Instrumentalna teoria teatru",  
Andrzej T. Kijowski, "Dialog" nr 8  
(1980) : [recenzja]

---

» Biuletyn Polonistyczny 24/1-2 (79-80), 322

---

1981

---

/I/ KIJOWSKI Andrzej T.: Instrumentalna teoria teatru.  
"Dialog" 1980 nr 8 s. 129-136.

Autor przedstawia propozycję opisanie dzieła sztuki scenicznej w kategoriach elementów gry kształtujących określone reakcje odbiorcy.

BP/79/80/8

M.A.

# Katarzyna Głowacka

---

"Życie to kiepska literatura", Andrzej  
Tadeusz Kijowski, "Twórczość" z.9  
(1986) : [recenzja]

---

Biuletyn Polonistyczny 30/2 (104), 202

---

1987

KIJOWSKI Andrzej Tadeusz: Życie to kiepska literatura.  
"Twórczość" 1986 z. 9 s. 94-100.

Pretekstem do interpretacji twórczości Marka Hłaski jest omówienie dwutomowej edycji jego "Utworów wybranych". Autor przytacza głosy krytyków na temat działalności literackiej pisarza, omawia je i z niektórymi polemizuje. Utwory Hłaski komentowane są zarówno z perspektywy historycznej, jak i poprzez pryzmat współczesności.

BP/104/32

K.G.

## DLA TEATROMANÓW

Wydawnictwo Literackie kontynuuje edycję Dzieł Szekspira w przekładzie Macieja Słomczyńskiego. Otrzymujemy właśnie „Tragedię Otbella Maura Weneckiego” (170 zł). Do teatru, choć innymi drogami, prowadzą szkice, felietony Andrzeja Tadeusza Kijowskiego „Chwył teatralny” (Wydawnictwo Literackie, zł 85). Praca teoretyczna, mówi się o optyce rekwizytu, o wartości i barwie, o światłach rampy. Ale nie tylko dla teoretyków.

Ekspres Wiezowny

1. III. 1983, nr 42 (11205)



# W

## W KSIĘGARNI

**ANDRZEJ TADEUSZ KIJOWSKI** —  
„Chwył teatralny”. (Zarys instrumen-  
talnej teorii teatru). Wydawnictwo  
Literackie, nakł. 5000 egz., s. 222, 85  
zł.

Debiutancka książka młodego te-  
oretyka teatru, Andrzeja Tadeusza  
Kijowskiego, powstała jako suma  
doświadczeń i kolejnych prac nau-  
kowych, pisanych w latach  
1973—1980. Autor przyznaje w kon-  
kluzji zbioru: „Nie wierząc w po-  
stęp, nie wierząc w porozumienie,  
wierząc tylko w potrzebę wiary, sta-  
ram się dostrzec w teatrze naszego  
laickiego boga. Zniewolony przez ra-  
cjonalizm szukam niewidocznego w  
tym, co można dostrzegać. Mówię,  
bom smutny, i świadom swej winy:  
poszukuję obiektywnych i uniwer-  
salnych zasad”.

„Chwył teatralny” jest w istocie  
nieśmiała próba uchwycenia w  
kształt reguł i norm, a także war-  
tościowania tego, co sam autor  
uznaje w głębi duszy za niepodda-  
jące się racjonalnemu rozbirowi. To  
pęknięcie w postawie Kijowskiego  
świadczy jednak dobrze o jego na-  
ukowej uczciwości, a także dowodzi  
artystycznej wrażliwości, czego tak  
często brak naukowcom, zajmującym  
się analizą dzieł sztuki.

Książka Kijowskiego nosi co  
prawda znamię akademickiej herme-  
tyczności językowej (nadmierne uży-  
wanie formuł i wyrażen zapożyczo-  
nych z pozaartystycznych obszarów  
wiedzy), ale także w wielu miejscach  
zbliża się do celu: nazwania obie-  
ktywnym słowem istoty teatru.  
Szczególnie refleksje autora o chwy-  
cie teatralnym oraz o fenomenie po-  
sługiwania się przez aktorów maską  
teatralną w życiu prywatnym (naj-  
lepszy rozdział książki — „Twarze  
i maski”) stały się całkiem przypad-  
kowo mądrym i przenikliwym ko-  
mentarzem do aktualnych rozważań  
o wydarzeniach w środowisku teat-  
ralnym.

**Tomasz Raczek**

TR

**POLITYKA 9**

NR 21 (1359)

21.V.1981 R.

Polityka . . . 21.V.1981

**Tu i Teraz**

---

**nr 15**

**13 kwietnia 1983 r.**

---



## Oznaczyć nieoznaczone

Od autora: „Starając się zrozumieć zasadę działania teatru miałem kłopot z przedstawieniem jej na papierze. Teatr i opis to bowiem zjawisko sprzeczne ze swej natury. Teatr (czego starałem się dowieść) jest zjawiskiem emocjonalnym, wszelki opis natomiast polega na racjonalizacji. Podjąłem więc próbę karkołomną i z góry skazaną na niepełne powodzenie. Staralem się oznaczyć Nieoznaczone”.

I w innym miejscu: „prezentowana książka powstała w latach 1973—80, wyznaczając kolejne etapy moich studiów. Składałem i formułowałem tę swoją teorię teatru by — mam tego pełną świadomość — nie wyartykułować jej do końca. Pisałem początek nie dowierzając, czy powstanie dalszy ciąg. Wymyślałem dalszy ciąg, wątpiąc w słuszność przyjętych założeń. W efekcie dopiero zakończywszy pisanie, mogę powiedzieć, że mniej więcej wiem, po co zacząłem tę pracę. I dopiero teraz zapewne powinienem przystąpić do systematycznego wykładu instrumentalnej teorii teatru”.

I jeszcze: „Ale tymczasem powstał ten esej, chwilami mętny, mocno patetyczny i pretensjonalny, czasem naiwny to znów pełen entuzjazmu, którego się nie powtórzy”.

Książka, w którą autor tak dalece wątpi i tak gorąco ją przeżywa godna jest polecenia ze wszech miar. Mowa o książce

**Andrzeja Tadeusza Kijowskiego „Chwył teatralny”, Wydawnictwo Literackie 1982, s. 221**

Kijowski junior, syn Andrzeja, krytyka i pisarza z godną podziwu powściągliwością i skromnością tłumaczy się z wad esejów, których to wad uważny czytelnik dostrzeże o wiele mniej niż skrupulatny autor. Zauważy natomiast zarliwość tonu, młodzieńczą nieobojętność wobec tematu, pasję zauroczonego, dociekliwość teoretyka i werwę utalentowanego publicysty.

Pierwotny zarys książki do „Chwył teatralny” powstał na pracy seminaryjnej, na temat „Funkcje rekwizytów w komedii polskiego Oświecenia” zadanej na pierwszym roku Wydziału Polonistyki UW przed

1973 r. Potem była praca magisterska „Sposoby wywoływania napięć w teatrze dramatycznym” w IBL, artykuły w „Dialogu” i „Tekstach”, wreszcie dysertacja doktorska w Instytucie Filozofii i Socjologii PAN pt. „Kategorie opisu dzieła teatralnego”. Droga zatem długa, etapowa do ujęć spraw najprostszych i najtrudniejszych: co to jest teatr? Gdzie go szukać? Czy istnieje niezależnie od form literackich? Czy jest fikcją? Czy może ta fikcja stanowi cechę naszego życia zbiorowego?

Niektóre pytania Kijowskiego już dawno otrzymały odpowiedzi. Ale tutaj wracając jako punkt wyjścia do teorii, która służyć ma zaledwie jako utrwalenie racjonalne nieracjonalnej i wspaniałej praktyki teatru, która — to widać — oczarowała autora na dobre.

Książeczka zawiera 10 rozdziałów (próba teorii — poetyka rekwizytu — instrument gry — światła rampy — chwyt teatralny — twarze i maski — wspólnota sceniczna — teatr totalny — wartość i brawa — perspektywy teatru), posłowie, résumé oraz indeks osób.

Nakład 5000 egzemplarzy pozwoli jej, mam nadzieję, dotrzeć jednak do zainteresowanych.

Na zachętę odsyłam ciekawych do rozdziału pn. „Chwyt teatralny”, od którego tom wziął tytuł. Odkryć nie będzie, ale forma wywodu atrakcyjna i przekonująca na tyle, że czytelnik, niepostrzeżenie, znajduje się raptem w samym środku „Teorii teatru” ani o tym wiedząc. I okazuje się, że nie taki diabeł straszny...

Polecam zatem ten tomik komu tylko wpadnie w ręce.

**TERESA KRZEMIEN**

# teatr

miesięcznik

rok XXXVIII, nr 4 (799)

kwiecień 1983

---

# Chwytajmy „Chwyt”

PAWEŁ KONIC

Najpierw uwaga ogólna. Być może niesprawiedliwa, subiektywna. Z całą zaś pewnością nietaktowna. Nie lubimy teorii teatru. Zamiast zaprzętać sobie głowę estetycznymi korzeniami zjawiska, wolimy w nim uczestniczyć. A więc chodzić do teatru, oglądać przedstawienia, współtworzyć je, mówić albo pisać o sukcesach i klęskach, zaglądać za kulisy. Troskę o wydobywanie na jaw prawideł, jakimi rządzi się ulubiona przez nas sztuka, zostawiamy specjalistom. Bez żalu. Nie dlatego, iżbyśmy mieli zaufanie do ich fachowej roboty. Raczej dlatego, że nie widzimy sensu praktycznego tej roboty. A także, lub może przede wszystkim dlatego, że tylko niezwykle rzadko jesteśmy świadkami pojawienia się nowych i inspirujących do własnych przemyśleń prac teoretycznoteatralnych. Nie lubimy teorii teatru, bo słabo ją znamy. Skazani na głód, odzwyczajamy się od jedzenia.

Mam jednak nadzieję, że *Chwyt teatralny* Andrzeja Tadeusza Kijowskiego, pozycja, która w końcu ubiegłego roku ukazała się w Wydawnictwie Literackim, nie przejdzie bez echa. Mimo to, że ma charakter specjalistyczny. Jest to bowiem książka niecodzienna. Istnieje kilka powodów, dla których zdecydowałem się ją w ten sposób właśnie określić. Po pierwsze, reprezentuje typ pisarstwa bodaj u nas dotąd nie uprawianego — eseistykę teoretycznoteatralną. Narracja i kompozycja *Chwytu teatralnego* dalekie są od sztywnego układu i wystudzonego stylu, tak typowych dla większości prac analitycznych. Kijowski zamiast krok po kroku, po linii prostej, woli dochodzić do sedna problemów drogą okrężną i metodą kolejnych przybliżeń. Co sprawia, że to naukowe studium ma smak dobrego eseju.

W odróżnieniu od wielu swoich uczonych kolegów, Kijowski nie

kryje się za bezoosobową maską człowieka nauki. Pisze w pierwszej osobie, od siebie, nie — *ex cathedra*. Nie zależy mu na dystansie wobec czytelnika. Przeciwnie, dba o jego komfort, ułatwia lekturę. Przytacza anegdoty, gawędzi, odwołuje się do licznych przykładów wziętych z życia teatru i z historii propagandy. W sposób wyrafinowany posługuje się językiem prostym, często zabarwionym emocjonalnie, plastycznym, demonstracyjnie odmiennym od tzw. naukowego slangu. Inna rzecz, że klarowność językowa i myślowa książki stopniowo ulega zmęczeniu. Dzieje się tak, w miarę jak przybywa nowych terminów i kontekstów, które autor przywołuje z myślą o uwierzytelnieniu swych tez. To cena, jaką płaci za próbę racjonalizacji i uporządkowania ogromnych obszarów kultury.

Budzi szacunek skala ambicji badawczych Kijowskiego, a także rozległość problematyki. *Theatrum mundi* interesuje go w nie mniejszym stopniu niż scena teatru dramatycznego. Zważa jednak, by tych obszarów nie mieszać. Najpierw więc stara się odnaleźć ogólne wyróżniki „teatralności”. Potem — odgraniczyć zjawiska ściśle teatralne od całej sfery społecznych zachowań, którym można przypisać teatralny charakter. Na koniec wyodrębnia cechy konstytutywne i specyficzne teatru dramatycznego. Ciekawe, że w posłowniu po przedstawieniu genyzy swego studium, po skomentowaniu własnych doświadczeń teatralnych młody autor postanawia ujawnić krytyczny stosunek do efektów swej pracy. Ową gest świadczy o jego samoświadomości i skromności. Warte jest odnotowania także dlatego, że dezyorientuje i wprawia w zakłopotanie ewentualnych polemistów. I ja więc jestem w kłopotcie.

A przynajmniej, że klócić się z książką Kijowskiego ma się

chęcią z pasją równą tej, z jaką się czyta, i równą tej, z jaką została napisana.

Kijowski zaczyna od oczyszczenia sobie przedpola. Własną metodę i własną terminologię tworzy niejako w akcie buntu przeciw tym, które uznaje za nie wystarczające czy jałowe. Unieważnia więc przy okazji znany i rzeczywiście przebrzmiały spór między zwolennikami teatralnej i literackiej teorii dramatu. Pokazuje jego wewnętrzną sprzeczność i cząstkowość zaangażowanych w nim racji. Co jednak ważniejsze, odnosi się także krytycznie do stanowisk uważanych ciągle za żywotne i płodne. W ogólności dystansuje się od „akademickich” analiz teatru — od Henri Gouhlera po Tadeusza Kowzana. Uważa, że ich filozoficzne uwikłania miast rozjaśniać zaciemniają jeszcze bardziej skomplikowany kształt zjawiska teatralnego. Nie kryje, iż daleko bardziej od dorobku „akademików” ceni wkład twórców doktryn teatralnych do teorii teatru. Wymienia nazwiska Craiga, Artauda, Brechta, Witkacego, Brooka. Przysnaje się także do pokrewieństwa myśli z Diderotem.

Najwięcej batów dostaje się metodom semiotycznym. Teatr nie jest żadnym kodem — stanowczo stwierdza Kijowski. „Zasadniczą cechą tego zjawiska — mówi dalej — jest ogniskowanie subiektywnych uczuć, wrażeń i doznań w postaci emocji zbiorowej. Teatr jest wtedy, gdy pod wpływem impulsu biegnącego ze sceny tworzy się wspólnota”.

Istota teatru nie polega na komunikacji, lecz na kontakcie. W tym miejscu jesteśmy blisko jądra wywodu Kijowskiego i jego „instrumentalnej teorii teatru”. Skąd bierze się ów kontakt, przeżycie wspólnoty, „komunia fatyczna” widzów? Jak rodzi się ów impuls, który elektryzuje widownię? Bodziec, nazywany przez Kijowskiego instrumentem gry (to tylko jeden z wielu ujętych przez autora terminów), powstaje wówczas, gdy ktoś (postać sceniczna) lub coś (rekwizyt, fragment dekoracji, pewnie też muzyka) skupi na sobie powszechną uwagę i zaintryguje publiczność tak silnie, że wyrwie ją ze stanu neutralności emocjonalnej. Wywoła lęk i fas-

cyneację jednoosobowej. W relacji scena — widownia zaistnieje wówczas stan napiętej równowagi między kontaktem a dystansem. Przestrzeń, w jakiej ów stan zachodzi, nazywa Kijowski miejscem spotkania. Sam zaś akt stworzenia opisanej sytuacji zwie chwytem teatralnym.

Chwytem teatralnym posługuje się nie tylko artysta teatralny. Stosuje go także agitator na wiecu i kaznodzieja. Powstaje pytanie, czym różnią się doznania osoby zajmującej fotel na widowni od tych, które są udziałem uczestnika wiecu, i tych, które poruszają słuchacza kazania. Otóż niczym — jeśli mamy na myśli doświadczenia emocjonalne każdego z tych odbiorców; we wszystkich wypadkach zachodzi zdaniem Kijowskiego podobna więź emocjonalno-hipnotyczna. Aby je zróżnicować, należy przyjrzeć się im nieco inaczej. Mianowicie od strony celu, ku jakiemu zmierzają wszystkie te zgromadzenia. Dopiero oglądany w takiej perspektywie teatr odślania swą odrębność. Jedynym i wyłącznym celem teatru dramatycznego jest umożliwienie widzowi przeżycia uczucia wspólnoty. Zatem chwyty teatralny zastosowany w teatrze dramatycznym ma charakter autoteliczny. Agitator (czy kaznodzieja) tym się różni od aktora, że jego zamiary sięgają dalej. Ten drugi dąży jedynie do zwrócenia uwagi na postać, którą gra. Ambicją pierwszego jest zaszczepienie w słuchacza idei, jaką reprezentuje. Nie oznacza to, że teatr nie może przemienić się w wiec. Zdarza się tak wtedy, gdy zniknie poczucie tremy wśród widzów, uczucie będące rodzajem niewidzialnej rampy. Gdy spytamy Kijowskiego o granice dzielące teatr od rytuału, nie otrzymamy od niego odpowiedzi ani na gruncie teorii „komunii fatycznej”, ani na podstawie rozróżnienia między autotelicznością przedstawienia scenicznego i heterotelicznością wiecu.

Wyjaśnienie tej kwestii leży w jeszcze innej sferze. W sferze mocno nasyconej pierwiastkami ideologicznymi. Teatr jawi mu się bowiem jako narzędzie społecznych zmian. Rytuał natomiast jest strukturą gwarantującą stabilność społeczną. Jest „skostnieniem teatralizacji”. Kijowski nie

tai, że rozróżnienie to opiera się na idealnym, a nie rzeczowym, pojmowaniu teatru. W przeciwnym razie można by sądzić, że normalną tzw. produkcję teatralną uważa za zjawisko rytualne. Zresztą po części tak właśnie uważa. Dowodzi tego jego analiza organizacji i instytucji społecznych (patrz świetna analiza funkcji telewizji), które wywodzi ze zjawisk teatralnych podlegających rytualizacji. W ogólności, mimo iż w zjawisku teatralnym widzi przede wszystkim proces, nie zaś statyczny fakt, akcentuje momentalność jego składników i ulotność jego struktury. Aktorem się nie jest, aktorem się bywa — pisze z naciskiem. Jeśli dobrze rozumiem, podobnie — bywa się widzem. Bywa się nim wtedy, gdy powstaje tylekroć przez Kijowskiego omawiana wspólnota. Ciągając myśl autora, można powiedzieć, że przedstawienie jedynie bywa teatrem. Oglądając spektakl, jedynie bywamy w teatrze. Od czasu do czasu. Od czasu, gdy wyłoni się jeden instrument gry, do czasu, gdy pojawi się następny. Od chwytu do chwytu. Proces teatralny okazuje się więc nieciągły: jest montażem atrakcji. Niech mi autor wybaczy, że poważnie uprościłem jego wywód. Mam jednak nadzieję, że udało mi się oznaczyć najistotniejsze dla jego myślenia miejsca. Te mocne i te słabsze.

Pozostaje jeszcze podzielić się wrażeniem, które nie opuszczało mnie w czasie lektury *Chwytu teatralnego*. Idzie o mozaikowość projektu Kijowskiego. Trudno nie zauważyć, że jego teoria jest mocno eklektyczna i przez to nie całkiem spójna. Termin „komunia fatyczna” przyjmuje autor za Georges Mouninem, równie gorącym jak on sam krytykiem semiotyki w odniesieniu do teatru. Kluczowa kategoria chwytu teatralnego kojarzy się z terminem wprowadzonym przez tzw. rosyjską szkołę formalną na użytek badań literackich. Z kolei interpretacja Arystotelesowskiej trójjedności czasu, miejsca i akcji odbywa się pod wyraźnym patronatem Henri Gouhiera, aczkolwiek jej personalistyczna proveniencja jest starannie ukryta. Filozof „akademik” wyrzucony oknem wraca więc po cichu kuchennymi drzwiami.

W niezwykle interesującym i świetnie napisanym szkicu dotyczącym historycznego rozwoju instytucji i organizacji korzysta Kijowski obficie z Ervinga Goffmana koncepcji życia jako teatru, której przydatność do własnych poszukiwań uprzednio negował. Co ciekawsze, tam gdzie rozważa analogię między stylami gry aktorskiej a pozascenicznymi zachowaniami społecznymi — bywa młody badacz bezwiednie uczniem Jurija Łotmana, jednego z bogów nowoczesnej semiologii. Tej samej semiologii, której metody na wstępie odrzucił z trzaskiem. Ale właśnie: czy Łotman to ta sama semiotyka, której tak nie lubi Kijowski. Nie wiadomo. Autor eseju wrzuca bowiem do jednego worka wszystkie metody semiotyczne i potępia je w czambuł. W tym widzę jego błąd. Odmawiając prawa bytu w teatrze jakiej bądź semiotyce, płaci cenę bardzo wysoką. Odmawia teatrowi tym samym prawa do komunikowania czegokolwiek. Zanika

więc całkowicie, w jego ujęciu, czysto poznawcza funkcja teatru. Jej miejsce zajmuje absolutyzowana funkcja kontaktowa, faktyczna. W teatrze niczego się nie dowiadujemy, niczego nie poznajemy — trudno pogodzić się z taką wizją. Teatr nie działa na intelekt, działa na wrażliwość i emocje zbiorowe — pisze Kijowski i wysyła naukę o teatrze po pomoc do psychologii społecznej. Zasługi tej ostatniej utożsamia przy tym z wątpliwym już dziś autorytetem Gustava Le Bona, twórcy *Psychologii tłumu*.

Czy publiczność teatralna jest tłumem, jak chce Kijowski? Po części pewnie tak. Lecz tylko po części. Autor *Chwytu* nie przejmuje się przyjętym w psychologii humanistycznej rozróż-



nieniem między tym, co w zespole osób społeczne, a tym, co międzyludzkie. Nie ceni też teorii interakcji. Woli czytać Le Bona i Witkacego. Na dowód przeczytajmy, co pisze o oklaskach: „Okłaski na widowni nie pełnią tylko aksjologicznej funkcji. One wybuchają wtedy, gdy poruszone zostają atawistyczne lęki i metafizyczne nadzieje tłumu, który wypromieniowuje w stronę instrumentu gry swoją energię psychiczną”.

W skrótovej z konieczności, a i tak już przydługiej recenzji, nie jestem w stanie przedstawić wszystkich wątków książki Kijowskiego. A warto by jeszcze omówić przynajmniej rozważania na temat estetycznych i etycznych aspektów aktorstwa. Interere-

sujące są też prognozy przyszłości teatru. O tym już nie napiszę, więc na koniec chcę jeszcze raz podkreślić literacką wartość książki, która sprawia, że czyta się ją jednym tchem. W posłowie trawestuje Kijowski ostatnie słowa *Apocalypsis cum figuris*. „Niech idzie do ludzi. I — niech nie wraca więcej” — pisze o własnej pracy. Nieprawda. Jego esej zasługuje na to, by wrócił doń choćby w postaci dyskusyjnych głosów czytelników. A zatem: chwytajmy *Chwył*. Mimo że nie lubimy teorii teatru. ■

Andrzej Tadeusz Kijowski:  
*Chwył teatralny (Zarys instrumentalnej teorii teatru)*. Wydawnictwo Literackie Kraków 1982, str. 220. Cena 85 zł.

## Books on the Theatre

### Theatrical Trick

Andrzej Tadeusz Kijowski's book *Theatrical Trick* (*Chwył teatralny*) is an unusual book in our situation. This is so because of the type of writing it represents — essays on theatre theory which are very rare in Poland, and because of the young author's scale of research ambitions. He is interested in the *theatrum mundi* just as much as in the stage of drama theatre. He is very careful, however, not to confuse the two areas. First of all, he tries to find the general determinants of "theatricality"; then, separates strictly theatrical phenomena from the entire sphere of social behaviour, to which a theatrical character may be ascribed. Finally, he establishes the peculiar constitutive qualities of drama theatre.

"The basic characteristic of this phenomenon," Kijowski writes about the theatre, "is the focusing of subjective feelings, impressions and sensations in the form of group emotions. We can speak about theatre when an impulse running from the stage creates a community." In his opinion, the essence of the theatre lies in contact rather than communication. Kijowski builds his "instrumental theory of the theatre" round this thought of basic meaning to the whole argument. Where does this contact, the experience of community, the "phatic communion" of the spectators come from? How is the impulse that electrifies the audience born? The stimulus, which the author calls the instrument of play-acting (one of the numerous terms coined by Kijowski), is born when someone (a stage character) or something (a property, a part of the settings, probably music as well) attracts the general attention and intrigues the public so powerfully as to rouse it from a state

of emotional neutrality, stir fear and fascination at the same time. Then, it will come to a tense balance between contact and distance in the relation between the stage and the auditorium. Kijowski calls the space in which this state occurs the "meeting place". He calls the very act leading to the situation described the "theatrical trick".

A theatre artiste is not the only one to use a theatrical trick. It is used by an agitator at a mass meeting as well as a priest. The question arises about the difference in the sensations experienced by a person who occupies a seat in the auditorium, a participant in a rally and a listener to a sermon. There is no difference, Kijowski insists, as far as their emotional experience is concerned; in all these cases a similar emotional-hypnotic link is established. In order to see any difference, we must view all these gatherings from the standpoint of their goals. Seen from this angle, the theatre reveals its distinctness. The drama theatre's only goal is to enable the viewer to experience a sense of community. An agitator (or a priest) differs from the actor in that his intentions reach further, beyond the reality of a rally (sermon). The actor is anxious to draw the viewer's attention to the character impersonated. The agitator's ambition is to instil in the listeners the idea he represents. This does not mean, however, that theatre cannot transform into a rally. Indeed, this happens when the viewers' nervousness, an invisible barrier, disappears.

Kijowski gives us no answer concerning the borderline between the theatre and ritual either on the basis of the theory of "phatic communion" or on the basis of a differentiation between the autotelic quality of a theatre production and the heterotelic quality of a rally. The question can be explained on yet another ground, one saturated with marked ideological elements. From this viewpoint, the theatre is a tool of social changes while ritual is a structure which guarantees social stability, it is "theatricality ossified". Kijowski does not conceal that this differentiation is based on an ideal rather than material understanding of the theatre. Otherwise one might infer that he sees an ordinary theatre creation as a rite, which, strictly speaking, is largely the case. This is indicated by his analysis of social organizations and public institutions (his analysis of the function of television is superb!) whose origin he traces back to theatrical phenomena undergoing ritualization. In general, although he primarily sees a theatrical phe-

nomenon as a process rather than a static fact, he stresses the momentaneity of its components and the transitoriness of its structure. One is not an actor, he emphasizes, one happens to be an actor. Similarly, if I understand him rightly, one happens to be a spectator. This occurs when the community, so frequently referred to by Kijowski, prevails. To continue the author's thought, we may say that a production is not theatre all the time; it happens to be theatre from time to time. From the moment one instrument of play-acting appears until the moment another one appears. From a trick to a trick. Thus the theatrical process turns out to be a discontinuous one: it is a peculiar assemblage of attractions.

Kijowski has created his own method and terminology in an act of rebellion against what he has found futile or insufficient. He argues with many various research schools. He keeps his distance from "academic" approaches to the theatre running from Gouhier to Kowzan and the semeiologists of the theatre. He believes that rather than elucidating the complex shape of the theatrical phenomenon, the philosophic intricacies of the former render it even more obscure. Far more than the "academicians", he values the contribution of the authors of theatre doctrines to the theory of the theatre. In this context, he mentions Craig, Artaud, Brecht, S. I. Witkiewicz, Brook. He harks back to Diderot. He acknowledges an intellectual affinity between Erving Goffman and himself. In his argument, Kijowski does not conceal himself behind the impersonal mask of a scholar. He is not anxious to create a distance between himself and the reader. On the contrary, he is concerned about the reader's comfort and makes the reading easier. He quotes anecdotes, he talks in an easy way, he refers to numerous examples taken from the life of the theatre and the history of propaganda. The narration and the composition of the *Theatrical Trick* are far remote from the rigid arrangement and frigid style of most of analytical works. As a result, the scholarly study has acquired the savour of a good essay.

The book contains a summary in French.

PAWEŁ KONIC

### Artifice de théâtre

L'Artifice de théâtre (*Chwył teatralny*) d'Andrzej Tadeusz Kijowski est un livre qui, dans nos conditions, sort de l'ordinaire. Cela tient au genre dont il relève: essai de théorie du théâtre, genre qui n'est pratiqué en Pologne que très rarement; cela tient aussi à l'ambition du jeune auteur qui est de taille. Son intérêt pour le théâtre du monde n'est pas moindre que celui pour le théâtre dramatique. Cependant il évite soigneusement toute confusion entre les deux. Il cherche d'abord à trouver les traits distinctifs du «théâtral», puis, à délimiter les faits proprement théâtraux et toute la sphère des comportements sociaux auxquels on attribue à raison un caractère théâtral. Il en arrive à la fin, à dégager les traits constitutifs et spécifiques du théâtre dramatique.

«La propriété fondamentale du phénomène, écrit Kijowski au sujet du théâtre, est qu'il focalise des sensations, des impressions et des sentiments individuels en émotion collective. Le théâtre a lieu quand, sous l'effet de l'impulsion qui part de la scène, se constitue une communauté.» L'essence du théâtre, selon lui, consiste en contact et non en communication. C'est autour de cette idée qui est fondamentale pour le développement qui suit, que s'articule la «théorie instrumentale du théâtre» de Kijowski. D'où vient ce contact, l'expérience vécue de la communauté, la «communion phatique» des spectateurs? Comment naît l'impulsion qui électrise la salle? Or l'impulsion appelée par l'auteur instrument de jeu (ce n'est qu'un des nombreux termes techniques forgés par Kijowski) intervient lorsque

quelqu'un (un personnage scénique) ou quelque chose (un accessoire, un fragment de décor et aussi, probablement, la musique) attire l'attention générale et intrigue le public au point de l'arracher à son état de neutralité émotive, de susciter à la fois angoisse et fascination. Dans la relation scène-public, se produit alors un état d'équilibre tendu entre contact et distance. L'espace où cela se produit, Kijowski le baptise lieu de rencontre. Et l'acte même de génération d'une telle situation, il l'appelle artifice de théâtre.

L'artiste du théâtre n'est pas seul à user de l'artifice de théâtre. En usent aussi l'orateur de meeting et le prédicateur en chaire. La question se pose de savoir en quoi diffèrent les sentiments et sensations d'un spectateur de théâtre de ceux d'un participant au meeting ou de l'auditeur d'une homélie. En rien, à considérer l'expérience émotive de chacun d'eux; de l'avis de Kijowski, dans les trois cas c'est un lien semblable, émotif et hypnotique, qui intervient. Pour les différencier, il faut les considérer par l'objectif de ces trois types de rassemblement. Ce n'est que dans cette optique que le théâtre nous livre sa spécificité. L'unique objectif du théâtre dramatique est de permettre au spectateur de vivre le sentiment de communion. L'orateur de meeting (ou le prédicateur) diffère de l'acteur en ce que son propos dépasse la réalité du meeting (de l'homélie). Alors que l'acteur ne cherche qu'à fixer l'attention du spectateur sur le personnage qu'il crée, l'ambition de l'orateur de meeting est d'inculquer à l'auditeur l'idée qu'il professe. Cela ne signifie pas que le théâtre ne puisse se transformer en meeting. Si, cela arrive quand disparaît le trac des spectateurs, cette rampe invisible.

Pour ce qui est des frontières séparant le théâtre du rituel, la réponse de Kijowski ne se situe ni sur le plan de la théorie de la «communion phatique», ni sur celui de la distinction entre la nature autotélique du spectacle théâtral et le caractère hétérotélique du meeting. L'explication de cette question se situe dans une sphère différente, fortement imprégnée d'éléments idéologiques. Le théâtre y apparaît comme instrument de changements sociaux, alors que le rituel est un facteur de stabilité sociale, une «théâtralité figée». Kijowski ne dissimule pas que cette distinction se fonde sur une conception idéale du théâtre et non sur la réalité de celui-ci. Le contraire pourrait faire croire qu'il considère la production théâtrale courante comme un fait rituel, ce qui d'ailleurs, pour une large part, est vrai. C'est ce que prouve son analyse

des organisations et institutions sociales (analyse remarquable de la fonction de la télévision) dont il voit la source dans des faits théâtraux sujets à la ritualisation. Dans l'ensemble, bien qu'il attribue au fait théâtral un caractère essentiellement processuel et non statique, il accentue la nature momentanée de ses composantes et le caractère fugitif de sa structure. On n'est acteur que par moments, insiste-t-il. Il en va de même du spectateur, si j'ai bien saisi l'idée de l'auteur. On n'est spectateur que lorsque se produit la communion que Kijowski évoque à plusieurs reprises. Développant la pensée de l'auteur, on peut dire que le spectacle n'est théâtre que par moments. En assistant au spectacle, ce n'est que par moments que nous sommes au théâtre. De temps en temps. Du surgissement d'un instrument de jeu à l'apparition d'un autre. D'un artifice à un autre. Le processus théâtral se révèle donc discontinu: c'est un montage d'attractions.

C'est en révolte contre les méthodes et les terminologies qu'il considère comme stériles ou insuffisantes que Kijowski en crée de nouvelles, les siennes. Il polémique avec différentes écoles. Il prend ses distances à l'égard des approches «académiques» du théâtre, de Gouhier à Kowzan et les sémioticiens du théâtre. Il estime que les implications philosophiques de ces écoles embrouillent l'image compliquée du phénomène théâtral au lieu d'y mettre de la clarté. Il apprécie bien plus haut la contribution des auteurs de doctrines théâtrales à la théorie du théâtre. Il cite Craig, Artaud, Brecht, S. I. Witkiewicz, Brook. Il invoque Diderot. Il se réclame d'une affinité de pensée avec Erving Goffman. Kijowski ne se cache pas dans ses développements derrière le masque impersonnel d'un homme de science. Il ne tient pas à garder la distance vis-à-vis du lecteur. Au contraire, il a soin de son confort, il lui facilite la lecture. Il raconte des anecdotes, il cause, il se réfère à de nombreux exemples empruntés à la vie du théâtre et à l'histoire de la propagande. La narration et la composition de l'Artifice de théâtre fuient la rigidité et le style refroidi propre à la plupart des ouvrages d'analyse. Cela fait que cette étude scientifique a la saveur d'un bon essai.

Le livre comprend un résumé en français.

PAWEŁ KONIC

Andrzej Tadeusz Kijowski, *Chwył teatralny. Zarys instrumentalnej teorii teatru (Artifice de théâtre. Précis de théorie instrumentale du théâtre)*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982, 220 pp.

11

LISTOPAD 1983

# Dialog

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY  
DRAMATURGII WSPÓŁCZESNEJ  
TEATRALNEJ, FILMOWEJ, RADIOWEJ, TELEWIZYJNEJ

Andrzej Tadeusz Kijowski, *Chwył teatralny*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982, s. 220, cena zł 85.

Autor tej książki próbuje odpowiedzieć na pytanie: „Co to jest teatr?”, stara się zrozumieć i objaśnić mechanizmy sztuki teatru. Odwołując się do koncepcji dwudziestowiecznych reformatorów sceny i współczesnych teoretyków teatru, do historii i własnych doświadczeń, tworzy swój własny model teatru, i jego, jak to określa, teorię instrumentalną. Rozważa specyfikę różnych elementów zdarzenia teatralnego – rekwizytów, gry aktorskiej, przestrzeni, interakcji scenicznej, tworzy własne terminy i definicje. „Teatr powstaje wtedy – twierdzi Kijowski – gdy dowolny element materialny zostanie poddany działaniu chwytu teatralnego. Istota chwytu sprowadza się do wyrwania z miejsca spotkania elementu, który skupi powszechną uwagę jako instrument gry, zogniskuje emocję zbiorową na ukonstytuowanej dla siebie specyficznej przestrzeni gry, ograniczonej przez strefę napięcia”. Na końcu zaś autor zapewnia: „Ręczę za instrumentalną skuteczność chwytu teatralnego”.

# twórczość

w numerze

2

Wiersze Jarosława Iwaszkiewicza,  
Wandy Karczewskiej i Stanisława  
Zajączka \*

Jarosław Iwaszkiewicz – Małżeństwo  
Priscilli \*

Dariusz Bitner – Zygakiem \*  
Okno \* Wnętrznosci \*

Janusz Tazbir – Rzeczpospolita na  
równi pochyłej \*

Książka miesiąca: Jerzy Święch  
o książce „O twórczości Jarosława  
Iwaszkiewicza” pod redakcją Ali-  
ny Brodzkiej \*

Wśród książek, na widnokręgu,  
przegląd zagraniczny, noty \*

luty 1984

**117 Anna Nasiłowska**  
**PODRĘCZNIK CZY ANTOLOGIA**

**119 Marcin Kula**  
**CZY MOŻNA PRZESKOCZYĆ SIEBIE?**

**124 Jacek Popiel**  
**PERSPEKTYWY POLSKIEJ TEORII TEATRU**  
**NA WIDNOKRĘGU**

**126 Jerzy Snopek**  
**FRANCUSKI PORTRET XBW**

**129 Marek Soltysik**  
**ŚMIERĆ NA PARTYKULARZU**

**132 Jan Zieliński**  
**PIERZASTE KORZENIE KROPLÓWKI**

**135 PRZEGLĄD ZAGRANICZNY**

**148 NOTY**

**158 KSIĄŻKI NADEŚLANE**

---

**REDAKTOR NACZELNY**  
**JERZY LISOWSKI**

# PERSPEKTYWY POLSKIEJ TEORII TEATRU

Andrzej Tadeusz Kijowski: *Chwył teatralny (Zarys instrumentalnej teorii teatru)*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1982; str. 220, 4 nlb.

Teatrolodzy, krytycy teatralni, studenci kierunków teatralnych, artyści od lat sygnalizowali potrzebę napisania podręcznika teorii teatru czy bodaj wydania reprezentatywnej antologii tekstów z tej dziedziny. To ostatecznie, minimalistycznie sprecyzowane żądanie było wyrazem niewiary, by ktoś na naszym gruncie pokusił się o próbę stworzenia własnej teorii teatru. Polska teatrologia jest tu poniekąd w gorszej sytuacji od sztuki filmowej, która dzięki semiotycznemu nastawieniu kilku badaczy doczekała się wartościowych prac z teorii filmu. W znacznym stopniu tę teoretyczną lukę w naszej teatrologii wypełniła przeglądowa książka Ireny Sławińskiej: *Współczesna refleksja o teatrze* (Kraków 1979), zaznajamiająca polskiego czytelnika z podstawowymi pracami z zakresu teorii teatru z lat 1960–1975. Sprawozdawczy charakter książki sprawił, że prof. Sławińska „uchyliła się od przedstawienia własnej teorii”, rezerwując ten wykład na inną okazję. Z pełnym przekonaniem wyznawała jednak, że nasza refleksja o teatrze i w dziedzinie teorii ma znaczące osiągnięcia. Artykuły Romana Ingardena, Tadeusza Kowzana, Zbigniewa Osińskiego, Stefanii Skwarczyńskiej, Edwarda Balcerzana dały solidne podłoże, na którym można było budować zręby teorii teatru. Niestety nie podjęto trudu rozwinięcia propozycji wspomnianych badaczy. Owszem pojawiały się w ostatnich latach teksty teoretycznoteatralne (np. szkice Jana Trzynałdowskiego, Jerzego Ziomka), ale nikt nie próbował opublikować systematycznego wykładu teorii teatru. Stąd praca Andrzeja Tadeusza Kijowskiego jest pierwszą tego typu rozprawą na rodzimym gruncie. Autor *Chwytu teatralnego* postawił sobie niezwykle ambitne zadanie

przedstawienia – jak głosi podtytuł książki – zarys instrumentalnej teorii teatru. Mówiąc inaczej, zamierzył odpowiedzieć na dwa podstawowe pytania – co decyduje o odrębności teatru dramatycznego i co jest głównym tworzywem tej formy twórczości artystycznej.

Odpowiedzi podane w naukowo-eseistycznym kształcie nie w pełni mnie przekonały, przede wszystkim – nie jestem skłonny przyjąć globalnej wizji teorii teatru zaproponowanej przez Kijowskiego, ambiwalentnie odnoszę się do przedstawionej przez autora formy przekazu. Brał miejsca sprawia, że polemikę z autorem trzeba ograniczyć do zasygnalizowania tylko paru problemów. Zresztą określenia: polemika, krytyka winny znaleźć się w cudzysłowie, bowiem Kijowski w *Posłowniu* dokonał ogólnikowej oceny swej teorii. Wyznając, że „zna zasadnicze wady” pracy, że mimo wielorakich poprawek maszynopisu nie udało mu się rozprawy „całkiem wyklarować” dochodzi do wniosku, że *Chwył teatralny* jest wstępny teoretycznym doświadczeniem, po którym należałoby przystąpić do wyłożenia właściwej instrumentalnej teorii teatru. „Ale tymczasem powstał ten esej – chwilami mętny, mocno patetyczny i pretensjonalny, czasem naiwny to znów pelen entuzjazmu, którego się nie powtórzy (s. 208).

To samokrytyczne wyznanie Kijowskiego może być mottem do konkretniejszych polemicznych uwag. Pierwsza odnosi się do teorii jako pewnej całości. Autor *Chwytu teatralnego* konstruuje teorię teatru, czyli dziedziny twórczości ludzkiej, która istnieje w kręgu europejskim ponad dwa i pół tysiąca lat. Oczywiście badacz-teoretyk ma prawo z tego okresu czasu wybrać momenty szczególnie ważne i w oparciu o ich analizę wykladać teorię teatru. Takimi epokami niewątpliwie są: grecki teatr antyczny, teatr średniowieczny i czasów elżbietańskich. Kijowski sięgając do doświadczeń różnych epok pisze jednak teorię teatru pod wyraźnym wrażeniem



zycia scenicznego lat siedemdziesiątych. Teorii sztuki nie da się stworzyć będąc zahipnotyzowanym (obojętnie czy w pozytywnym czy negatywnym znaczeniu) współczesnością. Stąd w lekturze książki pojawiają się pytania-wątpliwości, czy Kijowski wyklada teorię teatru w ogóle, czy teatru lat ostatnich. Dalej, odnosi się wrażenie jakby Kijowski-krytyk teatru lat siedemdziesiątych chciał zdominować Kijowskiego-teoretyka.

W *Chwytcie teatralnym* mamy interesujące cząstkowe rozważania na temat poetyki rekwizytu, instrumentów gry, relacji scena – widownia. Z wielu definicji, przemyśleń, przypomnień może skorzystać badacz i miłośnik Melpomeny. Cząstkowe analizy prowadzą do istoty teorii teatru, do definicji teatru dramatycznego. Z podanym rozumieniem specyfiki teatru, przypuszczam, że mało kto jest gotów się zgodzić. Ubogi byłby teatr, którego istota sprowadzona została do kontaktu, do funkcji fatycznej. Przede wszystkim dziwi pominięcie roli funkcji poznawczej, nastawienia na sam komunikat. Trudno zgodzić się ze stwierdzeniem, że „działania sceniczne jako takie nie są adresowane do intelektu, lecz do wrażliwości (s. 199), czy z określeniem wspólnoty scenicznego jako zjawiska, które rodzi się wtedy, „gdy pod wpływem działania autotelicznego chwytu teatralnego zostanie przerwana komunikacja, a doznająca komunii fatycznej publiczność oczekuje tego” (s. 134).

Teatr reprezentuje jeden z możliwych sposobów komunikacji międzyludzkiej. I tak jak w każdym akcie komunikacji mamy do czynienia z nadawcą, odbiorcą, komunikatem, kontekstem, kontaktem i kodem. Różnie kształtują się wzajemne relacje między tymi sześcioma czynnikami, z których każdy determinuje sobie właściwą funkcję (emotywną, konatywną itd.). Odrębność danego sposobu komunikacji polega nie na monopolu którejś z tych funkcji, lecz na odmiennym porządku hierarchicznym funkcji. Biorąc to pod uwagę należałoby stwierdzić, że w teatrze funkcja fatyczna nie ma uprawnień monopolistycznych – jak sugeruje Kijowski – lecz znajduje się na czele hierarchii funkcji. Tak

jak prymat funkcji poetyckiej decyduje o specyfice literatury pięknej, tak prymat funkcji fatycznej wskazywałby na odrębność teatru dramatycznego od innych form teatralnych. Przyjęcie hierarchicznego układu funkcji umożliwiłoby przeprowadzenie klasyfikacji poszczególnych gatunków w obrębie teatru dramatycznego. Osobliwości gatunkowe dałoby się sprowadzić do różnego zhierarchizowania innych funkcji (przy niezmiennie dominującej funkcji fatycznej).

Nie jestem zwolennikiem chłodnego, naukowego języka. Z przyjemnością czytam rozprawy naukowo-eseistyczne. Trzeba mieć jednak świadomość, że autor pisząc w tej poetyce ryzykuje podwójnie: jego wywód naukowy może być nie zrozumiany albo zbagatelizowany przez czytelnika omamionego eseistyczną „opowieścią”. Na takie ryzyko wystawił swoje dzieło Andrzej Tadeusz Kijowski. Ryzyko jest tym większe, że partie stricte naukowe (głównie definicje) nie zawsze są łatwe w odbiorze. Częstokroć warto zrezygnować z wprowadzenia nowego terminu, nawet z definicji i rzecz przedstawić opisowo. Szczególnie wówczas, gdy chodzi o rzeczy mniej istotne dla wykładu całości. Kijowski ma jednak upodobanie w odrzucaniu dotychczasowych kanonów pisania o teatrze. Rezygnuje więc z wielu mocno zakorzenionych w tradycji terminów, odrzuca uznane i wartościowe w teoretycznych rozważaniach metodologie) przede wszystkim nie uzasadnione jest jednoznaczne potępienie badań semiotyków.

Książki Andrzeja Tadeusza Kijowskiego nie można czytać obojętnie. Pasji z jaką *Chwytcie teatralny* był pisany towarzyszyć zapewne będzie równie emocjonalne nastawienie czytelników do stawianych przez badacza tez. Akceptacja łączyć się będzie z negacją, niekiedy nawet z oburzeniem. Być może *Chwytcie teatralny* rozpocznie nowy etap w polskiej teoretycznoteatralnej myśli. Oby za tą pracą pojawiły się dalsze publikacje na temat teorii teatru.

Jacek Popiel

7

LIPiec 1984

# Dialog

MIESTECZNIK POŚWIĘCONY  
DRAMATURGIĘ WSPÓŁCZESNĄ  
KINEMATOGRAFOWĄ, ANIMACJĘ, TELEWIZYJNĄ

Marta Pawlikowska *Jasnorzeńska Rezerwa* (ok. 1930), nr 3/1979 (R)  
 Józef Czechowicz *Waga i cień. Kwadrans poetyczny* (1938-1939), *Niegodzien i godni* (1939), nr 9/1969 (R)  
 Jan Kosiński *Fedra* (1941), nr 3/1977  
 Jarosław Iwaszkiewicz *Egoistka* (1941), nr 7/1984  
 Stanisław Piętak *Bohater bez chorągwi* (1943), nr 4/1965  
 Ewa Pobońska *Schyłek amonitów* (1943), nr 8/1968

Jarosław Iwaszkiewicz *Pod akacjami* (1945), nr 4/1983 (R)

Jest tych znalezisk, jak widać, trzydzieści osiem, a właściwie czterdzieści, bo dwie jednoaktówki i słuchowisko Czechowicza, opublikowane w tym samym nr-ze *Dialogu*, wymieniliśmy łącznie. Oto więc z rodzimej klasyki nasze „czterdzieści sztuk na czterdziestolecie”.

kp

## DRAMAT POLSKI NASZEGO WIEKU

Jacek Sieradzki pisze po powrocie z Krakowa:

Sesja naukowa poświęcona *Przemianom dramatu polskiego w XX wieku* odbyła się w Collegium Novum Uniwersytetu Jagiellońskiego 6 i 7 kwietnia br. Organizował ją Instytut Filologii Polskiej. Impreza – zaplanowana, jak się zdaje, warsztatowo, roboczo – stanowić miała prezentację stanu badań podjętych przez pracowników i współpracowników Instytutu w ramach opracowywanego przezeń jednego z tak zwanych problemów węzłowych kultury polskiej. Referenci przedstawiali prace z założenia ułamkowe, niepełne, niezamknięte i rytualnie zastrzegali się za każdym razem, że są to fragmenty większej całości, nie pretendujące do wyczerpania tematu. Sesja miała więc przybrać charakter rozszerzonego seminarium, a organizatorzy najwyraźniej oczekiwali, że dyskusja – do której zaproszono przedstawicieli innych ośrodków naukowych, historyków teatru, krytyków teatralnych – pozwoli wzbogacić i poszerzyć poszczególne tematy podczas dalszej obróbki badawczej.

Niestety, dyskusja kulasała, ku niezadowoleniu organizatora sesji – prof. Jana Błońskiego. Sądzę jednak, iż przyczyną owej niemrawości nie była wyłącznie nieochota dyskutantów, że powód tkwił także w samym programie sesji. Żadna z prezentowanych prac nie miała ambicji syntetycznych czy podsumowujących, były to bądź analizy poszczególnych dzieł dokonywane pod ściśle określonym kątem, bądź przeglądowe badania wycinków z dziejów dwudziestowiecznego dramatu polskiego, i to najczęściej wycinków kompletnie nieznanymi, uważanych powszechnie za drugorzędne. Co więcej,

większość prac – jak się rzekło – znajdowała się w fazie roboczej, co oznaczało – zwłaszcza w przypadku badań przeglądowych – że referenci dysponowali zgromadzonym materiałem, ale już nie – wyprowadzonymi zeń wnioskami. W efekcie słuchaczy zasypywano z mównicy albo zestawami tytułów i autorów – najczęściej zupełnie już zapomnianych, albo obszernymi cytatami z analiz „wanych dzieł, przytłaczającymi wątle hipotezy badawcze. Na erudycyjne pojedynki i łapanie referentów na błędach rzeczowych gości sesji oczywiście nie było stać, zresztą dostrzeżenie drobnych uchybień nie zachęcało do gramolenia się na mównicę. Dyskusja mogła więc toczyć się żywiej tylko wtedy, kiedy poszerzała problematykę prezentowaną w referatach. Tak też się działo w drugim dniu sesji.

Nie było planowanego na początek referatu Ewy Miodońskiej-Brookes o problemach interpretacyjnych *Sędziów Wyspiańskiego*. Sesję rozpoczął Marian Stala omówieniem *Hamleta wtórego* Romana Jaworskiego. Pisarz powoli wraca z zapomnienia, wydano *Historie Manjaków*, podobno w przygotowaniu jest *Wesele hrabiego Orgaza*, ale ogromny *Hamlet wtóry, królewicz polski* pozostaje praktycznie nieznanymi. Wiedzy o tym obrośniętym legendą dziele nie rozszerzył niestety referat, z którego „rozsypania” mówca się zresztą usprawiedliwił. Cóż, Józef Opalski, kierownik literacki Starego Teatru, zapowiedział sceniczną weryfikację *Hamleta wtórego*; może ona przybliży tajemniczy utwór.

Trzy inne referaty pierwszego dnia miały wybitnie materiałowy charakter. Małgorzata Sugiera mówiła o problemie *Tragizmu i tragedii w dwudziestolecu międzywojennym*,

Jacek Popiel o *Sredniowiecznych formach teatralnych w dramacie międzywojennym* a Jerzy Waligóra wygłosił referat *Młodopolski dramat historyczny. Zarys rekonstrukcji systemowej*. W tych właśnie wystąpieniach słuchaczy zasypano litanią zapomnianych nazwisk i niezbyt godnych pamięci – co i sami referenci przyznawali – tytułów. Konkluzje nie były – bo nie mogły być – odkrywcze. Uderzało duże – chyba za duże – znaczenie, jakie referenci przykładali do czysto formalnych i mechanicznych podziałów gatunkowych. Małgorzata Sugiera na przykład omawiała te utwory, które autorzy opatrywali podtytułami „tragdia” (co, podejrzewam, nieźle zwiększyło tu zakres uwzględnionej grafomanii). W referacie Jacka Popiela natomiast obowiązywała pełna dowolność terminologiczna: w tytule były „średniowieczne formy teatralne”, mówca używał słowa „misterium” a mówił w gruncie rzeczy o wykorzystywaniu pewnych akcesoriów i form misteryjnych w dramacie międzywojennym.

Podczas dyskusji Jan Błoński próbował zastanowić się, co stało się z tragizmem w wieku XX. Tragedia zanikła, ale poczucie tragizmu szukało innych zastępczych form; jedną z nich było owo sięganie do tradycji misteryjnej. Pojęcie misterium, dość dowolnie używane w referacie Popiela, usiłował uściślić Józef Kelera. Konstanty Puzyna i Małgorzata Szpakowska przestrzegali przed przykładaniem zbyt wielkiej wagi do formalnych podziałów gatunkowych; ten klucz – twierdzili – do problemów dramatu naszego wieku już nie bardzo pasuje.

Referat Włodzimierza Szturca wiele stracił na fatalnej formie oratorskiej; wymamrotany przez autora został ledwie zauważony przez słuchaczy. Temat *Tradycje romantyzmu w dramacie współczesnym* Szturc odniósł do dramaturgii najnowszej: zaprezentował szokującą samym zestawem grupę autorów odwołujących się dziś hałaśliwie do romantyzmu: Brylla, Drozdowskiego, Urbankowskiego i Brejdyganta. Ich dramaty posłużyły referentowi do wyodrębnienia cech stanowiących owe romantyczne odniesienia, takich, jak poczucie wieszczkiej misji, pisanie słowem natchnionym, cytaty i aluzje literackie, mieszanie gatunków, rwana konstrukcja akcji i rozbicie tożsamości bohatera. To, co ci pisarze biorą z romantyzmu – konkludował mówca – to zewnętrzny, formalny sztafaż lub odniesienia do historii tego okresu, natomiast to, co stanowi o istocie romantyzmu – metafizyka – pozostaje ignorowana. Do Szturca można mieć pretensje o zbyt nonsza-

lanckie potraktowanie dramatopisarzy nie pasujących do obrazka – Mikkego i Żurka – a także o parę drobnych omyłek chronologicznych; w sumie jednak ten referat z wyraźnie postawioną i przeprowadzoną tezą był jednym z ciekawszych zdarzeń sesji.

Po południu referaty wygłosili także Wanda Duszka i Krzysztof Pleśniarowicz. Referat Wandy Duszki zatytułowany myląc *Przemiany monologu i dialogu* poświęcony był dramaturgii Sławomira Mrożka. Referentka stwierdzała – co popierała mnóstwem przykładów – że dialog u Mrożka zatracił funkcje dramatyczne (artykulacja konfliktów) na rzecz erystycznych (sztuka przekonywania, nakłaniania, prowadzenia sporów). Pleśniarowicz zaś, omawiając temat *Pisane na scenie*, nadto sobie chyba uprościł sprawę przyjmując, że pisane na scenie jest wszystko, co nie jest normalnym dramatem. Dało mu to perspektywę bardzo szeroką: od programu kabaretu *Koń do Apocalypsis cum figuris*, ale niczego nie załatwiło. W drugiej części referatu Pleśniarowicz przedstawił analizę *Kurki wodnej* w teatrze Kantora, jako egzemplifikację jednej z odmian „pisania na scenie”, takiej mianowicie, gdzie działania teatralne są sprzeczne z wypowiedzianym tekstem dramatu; przykład potwierdził szeroki zasięg, ale i nieprecyzyjność (w takim ujęciu) tytułowego określenia.

Drugi dzień sesji zaczął się od referatu Elżbiety Morawiec poświęconego *Teatrowi i dramatowi socrealistycznemu*. Referentka nie powiedziała, jak się zdaje, niczego nowego z zakresu faktografii, pewne propozycje czyniąc tylko w kwestii datowania okresu. Najistotniejsze wydały się wnioski: że właśnie od socrealizmu datuje się w teatrach polskich zwyczaj drastycznego podporządkowania klasyki aktualizującym interpretacjom, że od tego okresu dominuje w teatrze quasi-moralitetowa wizja świata, że cały nurt groteskowy w dramaturgii po 1956 roku jest z jednej strony odreagowywaniem socrealizmu, a z drugiej wykorzystuje – tylko à rebours – niektóre jego chwytły.

Referat Elżbiety Morawiec wywołał wielokierunkową dyskusję. Marta Fik kwestionowała przesuwanie daty początkowej okresu na lata wcześniejsze niż 1949 rok, sugerowała też precyzyjniejsze oddzielanie od siebie dramatu i teatru socrealistycznego, a także rozgraniczenie socrealizmu traktowanego jako teoretyczny zbiór ideologicznych wymogów od socrealizmu – praktyki teatralnej. O ściślejsze osadzenie socrealizmu we właściwych mu ramach upominał się też Jan

Kłossowicz replikując Andrzejowi Tadeuszowi Kijowskiemu, doszukującemu się śladów realizmu socjalistycznego w paru filmach nam współczesnych. Jan Błoński, a po nim Konstanty Puzyna dodali Elżbiecie Motawiec jeszcze jeden skutek socrealizmu mianowicie morderstwo na teatralnym realizmie. Doświadczenie poetyki lat pięćdziesiątych zniszczyło umiejętność robienia realistycznego dramatu i teatru w Polsce i zniszczyło ją tak skutecznie, że do dziś dnia nie udało się tego odbudować. Czego skutki widoczne są na każdym kroku, między innymi w całej dramaturgii post-socrealistycznej, która w swej ucieczce przed realizmem bywa znakomita, ale też często jest po prostu spartaczona – brakuje bowiem podstawowych reguł rzemiosła.

Następnie niedługi referat statystyczny wygłosiła Anna Stafiej. Mówiąc o *Sztuce „kasowej” (w ramach polskiej komedii obyczajowej 1956–1975)* referentka zestawiała po prostu najczęściej i najobficiej grane współczesne utwory polskie. Wnioski nie były oszalamiające i nie jest wcale pewne, czy przyjęta metoda była słuszna; w zwichrowanym systemie polskiego teatru być może wcale nie te sztuki są najpopularniejsze, które gra się najczęściej. Potem Ilona Lasota omówiła *Farsę polską w dwudziestoleciu międzywojennym*, porównując ją z ogólnoeuropejskim wzorem teatralnym i wynotowując odrębności (jedna z charakterystycznych: niemal żadna farsa polska nie mogła obyć się bez elementu moralizatorskiego). Oba te referaty obracały się w materii stricte teatralnej, co wcale nie było częste na tej sesji. Przeciwnie, większość polonistów zajmujących się dramatem bądź ignorowała ich determinanty teatralne, bądź w przekonaniu, że mówi o scenie, mówiła tylko o literaturze.

Popołudniowe posiedzenie otworzył Jan Błoński referatem *O kompozycji „Ślubu”*, poddając analizie konsekwencje konstrukcyjne „sennej” ramy, w jaką ujęta jest fabuła sztuki. Autor obiecał nam ten tekst, mamy więc nadzieję opublikować go niebawem w całości. Gombrowiczem zajęła się też Tamara Trojanowska w referacie *Sceniczny kształt dramatów Gombrowicza – autor jako*

reżyser. Referentka pracowicie pokazała wykorzystanie w *Operetce* wszelkiego operetkowego sztafażu, funkcjonującego i jako cytat i jako wykpienie. Niezbyt przekonująco natomiast odpowiadała w dyskusji na pytanie Jerzego Jastrzębskiego, co właściwie wynika z jej zestawienia; istotnie, nie znający utworu słuchacze mogliby mieć wrażenie, że Gombrowicz zreformował po prostu sztukę operetkową. Wreszcie w ostatnim referacie sesji, poświęconym *Estetyce niespodzianki w teatrze awangardy lat trzydziestych*, Ewa Andruszko zebrała po prostu wszystkie miejsca w groteskach autorów takich, jak Wandurski, Jasiński, Stern, Czyżewski, gdzie widownię próbuję się zadziwić ekscentrycznymi pomysłami.

Na sesji poświęconej przemianom dramatu polskiego w dwudziestym wieku pierwsze słowo tematu uprawnione było o tyle, że usłyszeliśmy referaty o wielu gatunkach dramatu w różnych okresach, a zatem musiał on przechodzić jakieś przemiany. O charakterze tych przemian natomiast sesja powiedziała niewiele, nikt bowiem nie próbował przyrzeć się dramatom w jego zmienności, w ruchu, w procesie. Przeciwnie, większość referatów obierała za temat tak nieduży wycinek dziejów dramatu, że żadnego procesu rozwojowego nie dawało się tam zaobserwować. Zdegustowany Andrzej Tadeusz Kijowski wyszedł na mównicę i stwierdził najpierw, że mówimy o dramacie jako o gatunku literackim, ale jest i inne rozumienie tego słowa: dramat jako konflikt, i że może warto się zastanowić, czy takie zastosowanie tego pojęcia ma sens. A potem postawił prowokacyjną tezę, mniej więcej taką: istotą dramatu jest konflikt instytucji społecznych rzutowany na losy jednostek. Aby ten konflikt wyartykułować, potrzebna jest realistyczna technika dramatyczna. Skoro ta znalazła się w zaniku, to można powiedzieć, że w XX wieku polski dramat szlag trafił.

Przyjęcie tej tezy oznaczałoby jednak, że przez dwa dni w Collegium Novum rozmawialiśmy o nieboszczyku nie zauważwszy faktu jego zgonu. Było to przypuszczenie tak niewygodne, że uczestnicy sesji woleli taktownie tezę Kijowskiego puścić mimo uszu.

3

MARZEC 1986

# Dialog

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY  
DRAMATURGII WSPÓŁCZESNEJ  
TEATRALNEJ, FILMOWEJ, RADIOWEJ, TELEWIZYJNEJ

Hanna Baltyn

## PANIE KIJOWSKI, DLACZEGO OBOK?

Praca Andrzeja Tadeusza Kijowskiego *Teoria teatru. Rekonesans\** wydana została w serii Polskiej Akademii Nauk „Nauka dla wszystkich”. Wydawcy z Ossolineum zwracają się na wewnętrznej stronie okładki z takiej oto nadziei: „Tomiki «Nauki dla wszystkich» są przeznaczone dla szerokich kół społeczeństwa, które pragnąc nadążyć za coraz szybszym postępem nauk i odkryć, chce nieustannie odnawiać, bogacić i pogłębiać swą wiedzę [...] Pomogą w pracy przede wszystkim nauczycielom i prelegentom towarzystw oświatowych. Powinny też stać się niezbędnym narzędziem w pracy studentów wyższych uczelni i przedmaturalnych klas liceów, szkół technicznych i zawodowych”. Spróbujmy zastanowić się, czy wykład Kijowskiego spełnia te nadzieje.

W pewnej mierze tak. Po pierwsze, podejmuje temat, który nie tylko w serii PANu, ale i w fachowej literaturze teatrolologicznej nie jest zbyt często podejmowany, zwłaszcza w ujęciu szerszym, książkowym. Istnieje oczywiście niezwykle cenna seria WAiFu „Teorie współczesnego teatru”, wydano też sporo pism poszczególnych teoretyków, ale prac niejako sumujących dorobek teatralnej myśli teoretycznej w historii kul-

tury europejskiej stale brakuje. Dlatego samo pojawienie się tego tematu w serii popularyzatorskiej jest ważne.

Po drugie – aczkolwiek autor bardzo selektywnie traktuje ów dorobek i można by spierać się o to, czy wymieniony tylko w bibliografii Witkacy nie jest przypadkiem jako teoretyk istotniejszy od wymienionego w tekście Macieja Kazimierza Sarbiewskiego (żeby pozostać na gruncie polskim) – to wybrane poglądy streszcza jasno i kompetentnie. Jego wykład myśli – wyliczmy tylko najszerszej omawianych autorów: Arysototelesa, Leone di Somi, Lessinga, Diderota, Bogusławskiego, Craiga, Stanisławskiego, Witruwiusza, Palladia, Brechta, Artauda, Wagnera czy Wyspiańskiego – cechuje klarowność, przejrzystość i przystępność. Przypominają się tu najlepsze wzory sprzed pierwszej i drugiej wojny, kiedy to tak zwane bryki (czyli mosty ku wiedzy) dla firmy wydawniczej Zukerhandlów sporządzali nie lada fachowcy. Wystarczy wymienić Piotra Chmielowskiego czy braci Mazanowskich, którzy opracowali krytycznie cały kanon literatury polskiej.

Z drugiej jednak strony opracowanie Kijowskiego ma swoje mankamenty. Pierwszym, za który zapewne winić należy oszczędnego wydawcę raczej niż autora, jest brak spisu treści. Utrudnia to swobodne poruszanie się po książeczce,

\* Ossolineum, Wrocław-Kraków 1985.

która mimo niewielkiej objętości (3,70 arkusza wydawniczego), nie należy do najłatwiejszych w odbiorze. Ma bowiem układ nie chronologiczny, lecz problemowy, choć przy poszczególnych zagadnieniach pojawia się coś w rodzaju chronologii dygresyjnej czyli historii przyprawionej komparatystyką i uwagami ogólnymi. A dwa główne działy *Teorii* Kijowskiego to obszerna *Poetyka teatru*, obejmująca kwestie dramaturgii, aktorstwa, widowni i reżyserii, oraz skromniejsza objętościowo *Estetyka teatru*, gdzie omawia się „tożsamość zdarzenia teatralnego”, „opis zjawiska scenicznego” i „kryteria oceny spektaklu”.

Godne zastanowienia są wyznaczone przez autora ramy chronologiczne. Rozdział o dramacie kończy się datą 1950 – jest to rok wydania książki Etienne Souriau *Deux cent mille situations dramatiques* (Dwieście tysięcy sytuacji dramatycznych). Rozdział o aktorze zamykają poglądy Craiga. Teoria reżyserii kończy się na omówieniu Wielkiej Reformy i wyliczeniu przedstawicieli jej ostatniego, ekspresjonistycznego okresu, czyli dobrze przed drugą wojną. Jako ostatni etap wiedzy o widowni figurują poglądy Artauda i Brechta. Wspomniany jest tu również Grotowski, ale jego dorobek Andrzej Tadeusz Kijowski odrzuca jako nie przynależny do teorii teatru, bo nie autoteliczny. Akceptuje tylko początki jego działalności, prawdopodobnie mając na myśli eksperyment Teatru 13 Rzędów.

Warto przy okazji zatrzymać się nad tak lubianym przez autora przymiotnikiem „autoteliczny”. Kijowski dzieli działania reżyserów, aktorów i publiczności na bezinteresowne, skierowane na siebie czyli autoteliczne, oraz teleologiczne – podejmowane w innym celu. Pierwszym nadaje status sztuki i nazywa je teatrem, drugim tego miana odmawia. Cóż, można i tak. Istnieje jednak kwestia, jak je odróżnić. Kryteria proponowane w *Rekonesansie* są co najmniej nieostre. Prawdę mówiąc, poza zapewnieniem, że teatr jest autoteliczny lub nie jest teatrem, nie ma ich wcale.

Kijowski pisze: „Zwolennik estetyki formalistów radzieckich nie będzie miał wielkiego kłopotu z odpowiedzią na to (scil. o tożsamość teatru) pytanie. Po prostu podzieli byty, zgadzając się, że te zjawiska zbiorowe, które mają charakter celowościowy (teleologiczny), nie pełnią funkcji estetycznej, lecz są realne, zaś status sztuki pięknej przypisze tylko tej reżyserii, temu aktorstwu, tej publiczności, która odsłania tajniki swego scenariusza, udając przyznaje się do swojej gry i jednocząc ludzi zarazem odsłania więzi, które się wytwarzają. Słowem za artystyczne wypadnie uznać tylko bezinteresowne działania teatralne”. Nie wiadomo, czy autor całkowicie podziela poglądy tej szkoły, czy też jest to raczej postulat metodologiczny, by mieć w zanadrzu znajomego radzieckiego formalistę, do którego można zwracać się o rozstrzygnięcie w wątpliwych przypadkach. Byłoby pięknie i prosto, gdyby ktoś taki apodyktycznie orzekał „tak” lub „nie” i od jego wyroków nie byłoby apelacji. Gorzej, gdy o rozgraniczeniach ma stanowić aparatura naukowa. Zawsze może pojawić się jakieś kłopotliwe pytanie. A każda wątpliwość podważa świętą wiarę w tej aparatury niezawodność, jeśli nie sensowność.

Revenons à nos moutons. W dziale poświęconym estetyce wymienieni są w rytmie polki-galopki, już bez streszczania poglądów, przed- i powojenni psychologowie, socjologowie, semiologowie, teoretycy komunikacji i strukturaliści. Zgodnie ze zdaniem autora, że dopiero „w dwudziestym wieku objawił się teatr jako samoistny podmiot refleksji”. Ale Kijowski neguje wartość tych nauk dla teorii teatru, stwierdzając krótko, że mogą być przydatne tylko do analizy poszczególnych składników teatru. Ich uwzględnienie przy budowaniu teorii teatru ma jakby prowadzić do „zagubienia [...] elementów stanowiących o specyfice zjawiska”. Pomija całą tematykę związaną z teatrem jako zjawiskiem społecznym, tak jakby teatr, ten „autoteliczny”, prawomyślny, spadł z nieba czy wykuł się z jajka, jakby



zbiorowość ludzka nie przyczyniła się do jego powstania i przemian na przestrzeni kolejnych epok.

Zaskakujące wydaje się w tych okolicznościach, że wśród trzydziestu pozycji wybranej literatury przedmiotu, zamieszczonej na końcu *Teorii teatru*, mogła znaleźć się książka Andrzeja Tadeusza Kijowskiego *Chwył teatralny*. Sięgnąwszy do niej czytamy bowiem co następuje na temat istoty teatru: „A więc, co to jest teatr? Nazwałem go potencjalną energią społecznych zmian, instytucją organizacyjotwórczą, środkiem upowszechniania emocji zbiorowej, który zawiązując więź emocjonalną sprawia, że zarówno pod względem fizycznym jak duchowym jednostka zespolona z otoczeniem staje się potężniejsza od siebie samej. Powiedziałem, że tworzywem teatralnym są przeżycia zbiorowe, które jako mit utrwalają się w rytuale. Jest więc tak pojęty teatr zwornikiem więzi duchowej, zwornikiem kultury, a więc i naszej, ściśle z kulturą związanej cywilizacji”. Tymczasem w obecnej optyce Kijowskiego jako autora *Teorii* istnieją tylko Napoleonowie teatru w rodzaju Appii, Craiga czy Stanisławskiego, którzy jednym gestem zmieniają jego kształt i sens, zaciekle bronią jego autoteliczności. Potwierdza Kijowski obecność w teatrze aktora, reżysera czy widza, ale nie uwzględnia zależności między tymi kategoriami. Tymczasem w izolacji te kategorie tracą sens. Zamiłowanie do sztywnych podziałów i rozdziałów może świadczyć o zamiłowaniu do porządku, natomiast ich stosowanie, szczególnie w humanistyce, nie zawsze ów porządek wprowadza.

Pora zamknąć wreszcie sygnalizowaną wcześniej sprawę granic chronologicznych *Teorii teatru*. Wynika z nich ni mniej ni więcej, że od lat trzydziestych nie pojawił się żaden praktyk teatru, którego poglądy warte byłyby poznania, nie zaistniał żaden Brook ani Kantor, nie wspominając już o Barbie, Becku, Chaikinie (i tak do końca alfabetu). Że nie mają w ogóle sensu takie hasła ze *Słownika współczesnego teatru*, jak teatr absurdu, alternatywny, environ-

ment, ekspresjonistyczny, teatr faktu, okrucieństwa, ubogi, uliczny. Że wszystko to nie miało żadnego wpływu na współczesną praktykę teatralną, a ostatni krzyk mody to ciągle Nadmarioneta i Verfremdungseffekt. Andrzej Tadeusz Kijowski zasiadł za czwartą ścianą i każe tam zasiąść wespół zespół również nauczycielom, prelegentom, studentom i absolwentom (liceów, szkół technicznych i zawodowych). I, co gorsza, całej reszcie swych czytelników, a potencjalnych widzów.

A przecież teatr zmienił się od czasów Craiga, widać to gołym okiem. Zmienili się jego aktorzy i widownia, i – jak zwał, tak zwał – poetyka i estetyka. Tymczasem praca Kijowskiego to nie notowany dotąd w dziejach „rekonesans”, który rozpoznaje prehistorię zamiast przedpola.

Nowa w tym zarysie teorii teatru jest tylko własna teoria Kijowskiego. Warto zapytać, czy równie klarownie wyłożona, jak myśli poprzedników. Czy także kwalifikuje się do serii „Nauka dla wszystkich”? Chyba nie dla wszystkich – mnie ta kwantyfikacja nie obejmuje. Gdyby nie tytuł serii, myślałabym, że to własna ułomność intelektualna nie pozwala mi nadążać za myślą autora. Bo tu akurat wykład powinien być prosty. A jaki jest?

Kijowskiemu teoria teatru przedstawia się w postaci dwuczłonowej koniunkcji – sumy poetyki i estetyki teatru. Oto jego definicja estetyki (której ważność jest w tekście podkreślona przez spację): „Przez estetykę teatru rozumieć zatem należy uzgodnienie reguł poetyckich i teoretycznych poglądów twórców scenicznych z bardziej lub mniej świadomie akceptowanymi założeniami filozoficznymi na temat sposobu istnienia przedmiotów scenicznych, możliwości ich poznania i oceny”. Definicji tej można postawić trzy pytania. Primo: cóż to takiego jest owo uzgodnienie? Secundo: czy w pojęciu „bardziej lub mniej świadomie akceptowane założenia” nie mieszczą się założenia akceptowane całkiem nieświadomie lub też całkowicie nie akceptowane? Tertio:

czy przypadkiem „filozoficznych założeń na temat sposobu istnienia przedmiotów scenicznych, możliwości ich poznania i oceny” nie nazywamy ontologią i właśnie estetyką teatru? Odpowiedzi wydają się następujące: Primo: czy „uzgodnienie” znaczy tu tożsamość, podobieństwo, zależność, czy tylko współistnienie? Przecież to nie wszystko jedno, czy coś jest identyczne, czy tylko nosi jakieś wspólne cechy. Dalej – jakie jest miejsce owego uzgodnienia: czy należy przez to rozumieć działalność badającego podmiotu, czy też jest to cecha przypisana badanemu przedmiotowi – a to też nie jest wszystko jedno. Taki błąd w definiowaniu nazywa się pono *ignotum per ignotum* – to znaczy, że definiujące jest równie niejasne, jak definiowane.

Secundo: jeżeli rzeczywiście mieszczą się w tej kategorii założenia całkiem nieakceptowane, lub akceptowane nieświadomie, to odnosi się ona do zbyt wielu założeń. Trudno będzie zatem wyróżnić definiowany przedmiot spośród innych. Definicja taka przestaje być użyteczna i mówimy o niej jako o nieoperatywnej lub posiadającej małą moc wyróżniania.

Tertio: jeżeli tak jest właśnie – „ontologia i estetyka teatru”, to estetyka jest definiowana przez estetykę. Taki błąd jest zwany błędnym kołem w definiowaniu. Ponieważ estetyka (wedle Andrzeja Tadeusza Kijowskiego) to estetyka z pewnymi dodatkami, to można powiedzieć, że owo koło jest zębate (niektórzy specjaliści twierdzą, że graniaste – jak kto woli).

A przecież trzy strony dalej sam autor pisze o regułach budowania klasycznej definicji – szkoda tylko, że je omawia, a nie stosuje. Pewnie posiada też wiedzę, że fałszywość jednego z członów koniunkcji nie pozostaje bez znaczenia dla całości. Pisze autor także o poetyce teatru i zastrzega się, że nie sposób ją uprawiać w oderwaniu od estetyki. Tak jak estetyki bez poetyki. To po cóż, ciśnie się pytanie, takie podziały? Czyż nie jest to mnożenie bytów nad potrzebę? Wykład kończy się takim oto optymistycznym akcentem: „Obok badań historycznych, opisów, krytyki i analiz trzeba – mimo całej ryzykowności tego przedsięwzięcia – dokonywać prób zrozumienia, uprawiać teorię teatru”.

Dlatego, na miłość boską, obok? Wtedy dopiero staje się to ryzykowne.

*Irena Sławowska*

*Teatr*

*w myśli  
współczesnej*

*W*

*Irena Sławińska*

*Teatr  
w myśli  
współczesnej*

*Ku antropologii teatru*

Państwowe Wydawnictwo Naukowe  
Warszawa 1990

Spśród nowych studiów z teorii teatru, w których stwierdzamy niewątpliwą obecność świadomości raczej niż inspiracji semiotycznej, wymienić trzeba *Chwył teatralny* A. T. Kijowskiego<sup>138</sup>, poprzedzony jego artykułami w „Dialogu” o instrumentalnej teorii teatru<sup>139</sup>.

Sam tytuł od razu przywołuje kategorię formalistów rosyjskich: *priem*, dobrze nam znany i podobnie zresztą rozumiany —

---

<sup>135</sup> A. Greimas, por. przyp. 102, a także rozdział pt. *Kluczowe Problemy*

<sup>136</sup> G. Sinko, op. cit., s. 195.

<sup>137</sup> G. Sinko, *Kryzys języka w dramacie współczesnym — Rzeczywistość czy złudzenie?*, Wrocław 1977.

<sup>138</sup> A. T. Kijowski, *Chwył teatralny. Zarys instrumentalnej teorii teatru*, Kraków 1982.

<sup>139</sup> A. T. Kijowski, *Instrumentalna teoria teatru*. „Dialog” 1980, nr 8, s. 129—136.

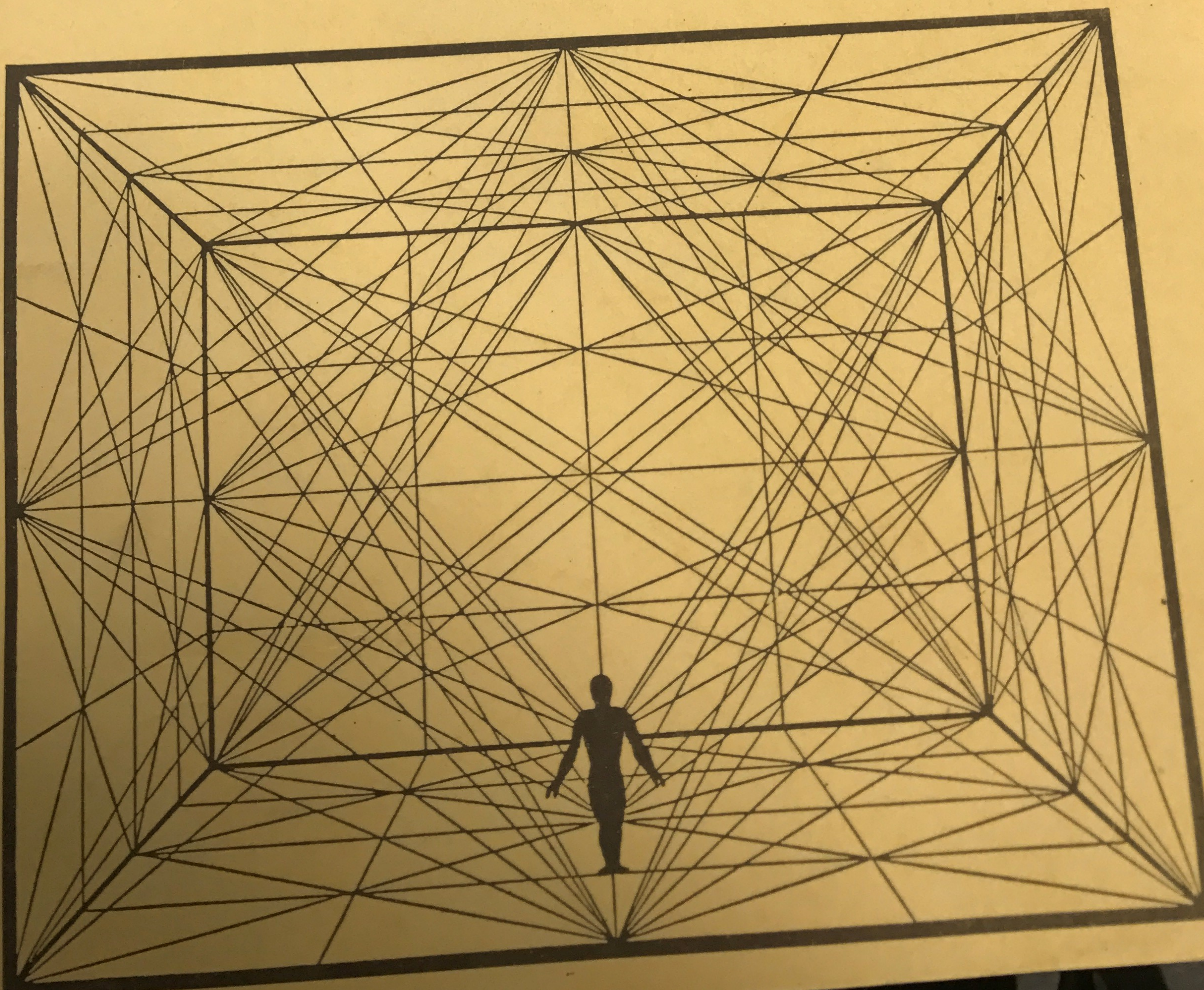
szeroko, jako wszelki zabieg artystyczny. W książce Kijowskiego odnajdujemy inne ślady formalistycznego myślenia: ważna jest przede wszystkim funkcja wszystkich elementów, instrumentalny użytek z postaci czy rekwizytów. Sprawa rekwizytu jest tu zresztą szczególnie wyeksponowana (z odwołaniem do studiów Veltruskiego), jako bardzo zasadniczy instrument gry. Poza tym formalistów rosyjskich przypomina też silnie przez Kijowskiego podkreślony efekt zaskoczenia i wyolbrzymienia: to także mutacja znanego nam priemu *ostranienija*. Oddajmy jednak głos Kijowskiemu dla ilustracji jego, szerszego niż u formalistów, rozumienia chwytu: „Teatr powstaje wtedy, gdy dowolny element rzeczywistości zostanie poddany działaniu chwytu teatralnego. Istota chwytu sprowadza się do wyrwania z miejsca spotkania elementu, który skupia powszechną uwagę i jako instrument gry ogniskuje emocję zbiorową w ukonstytuowanej przez siebie, specyficznej przestrzeni, wyznaczonej przez strefę napięcia”<sup>140</sup>.

Odmienna od formalistów jest tu intencja objęcia terminem tekst różnego typu działań (także *happeningu* i *performance art*) oraz — obecny w całej książce — aspekt społeczny, akcent na komunikację między twórcami spektaklu i widzem, powszechne zresztą już dziś dowartościowanie współtwórczej roli widza.

Twórczość w kręgu mitu: myśl estetyczno-filozoficzna i poetyka gatunków dramatycznych symbolistów rosyjskich - 1997 - Wydawn. Uniwersytetu Marii Curie, s.76

na korzyść tezy o ich pierwotnej jedności, chociaż nie rozstrzyga, rzecz jasna, kwestii początku i genezy [por. 422, 263]. Wskazuje jednak, że — jeśli posłużyć się określeniem Kijowskiego [262, 146] — **chwyt** teatralny tkwił niewątpliwie w obrzędach archaicznych, a struktury rytualne obecne były w najdawniejszym teatrze [101, 306]. Jakkolwiek by tę sprawę ujmować,

PROBLEMY  
TEORII  
DRAMATU  
I TEATRU





# Problemy teorii dramatu i teatru

Wybór i opracowanie  
*Janusz Degler*

WROCLAW 1988

---

WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU WROCLAWSKIEGO

DOBROCHNA RATAJCZAK

TEATRALNOŚĆ I SCENICZNOŚĆ

## PRZYPISY

<sup>1</sup> E. Csató, *Uwagi o tzw. „sceniczności“*, [w:] *Księga pamiątkowa ku czci Konrada Górskiego*, Toruń 1967, s. 424.

<sup>2</sup> J. Ziomek, *Projekt wykonawcy w dziele literackim a problemy genologiczne*, [w:] *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, Warszawa 1980, s. 108. Problem stosunku teatru do literatury został tu ujęty głębiej niż w artykule Csató, gdzie znajdziemy tylko ogólne stwierdzenie, że „aparatura teatralna epoki określa i organizuje w określony sposób wyobrażnię dramatyczną poetów“ (s. 426).

<sup>3</sup> P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre. Termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Paris 1980, s. 378.

<sup>4</sup> Zob. hasło „Distance“ w *Dictionnaire... Pavisa*, s. 123-124; A. T. Kijowski, *Chwył teatralny (Zarys instrumentalnej teorii teatru)*, Kraków 1982, s. 70-72 i nast. — tu rozważania o problemach kontaktu i dystansu w różnych typach teatru.

PIOTR PAWEŁCZYK

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza

## Rola rekwizytu w komunikowaniu politycznym

### 1. Uwagi teoretyczne

Większość ludzi posługuje się w opisie polityki metaforą teatru, spektaklu politycznego szerzej — gry politycznej. Czynimy to albo w formie bezpośredniej: polityczny teatr, scena polityczna, arena polityczna, starcie rywali itp. lub bardziej pośrednio, traktując o elementach współczesnej polityki tak jakby pochodziły ze sfery gry np. kulisy, aktorzy, rekwizyty, polityczne rozszady, reguły gry itp.

Jeśli istotę polityki usiłujemy oddać za pomocą analogii do gry, to należy przede wszystkim zadać sobie pytanie, czy mamy na myśli grę aktorów czy grę rywali? Grę, która stanowi obszar startu, czy jest pokazem kooperacji? Dylemat ten oddaje podstawowy, tkwiący w istocie polityki konflikt pomiędzy możliwościami współpracy a pragnieniem podporządkowania sobie innych graczy<sup>1</sup>. W politycznym dyskursie — często bez zrozumienia logicznych konsekwencji takiej interpretacji — zwycięża analogia do gry scenicznej, stanowiącej umowny obszar współdziałania. Politycy stają się aktorami, obszar uprawiania polityki sceną, społeczeństwo przekształca się w widownię, mniej lub bardziej zainteresowaną spektaklem, który się jej prezentuje. Dominację tej analogii ukształtowały środki masowego przekazu zainteresowane widowiskowością wydarzeń, zjawisk i procesów politycznych, których obraz przekazują odbiorcy niezależnie od tego, czy istotnie w obszarze danego systemu politycznego przeważają zachowania kooperacyjne z pozostawieniem elementów rytualnej rywalizacji, czy też polityka jest wciąż traktowana jak gra o sumie zerowej, gdzie wysokość przegranej jednego z uczestników określa wysokość wygranej innych. Relacje pomiędzy politykami a społeczeń-

<sup>1</sup> P. Enkomski, *Polityka jako teatr*, w: B. Kaczmarek (red.), *Metafory polityki*, t. 2, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2003, s. 287.

stwem stają się coraz bardziej wyreżyserowane, brak w nich spontaniczności i szczerości. Różne formy komunikowania politycznego analizowane są pod kątem efektów, jakie dzięki ich użyciu można uzyskać.

Należy jednak podkreślić, iż aktorzy na scenie dramatycznej z zasady nie walczą ze sobą, lecz kooperują na rzecz wspólnego efektu, powodzenia przedstawienia i wypracowania pewnej wartości dodatkowej. A zatem analogia polityki do gry scenicznej powinna uwidaczniać zachowania kooperacyjne polityków. Takie określenia jak „walka na scenie politycznej”, „aktorzy polityczni wymieniają cięsy”, „brutalność polskiej sceny politycznej” itp. należy uznać za semantycznie nieuzasadnione, ponieważ mieszają dwie odmienne interpretacje analogii polityki do gry i wykraczają poza granice metafory<sup>2</sup>.

Pośród różnych terminów opisujących politykę jako spektakl stosunkowo rzadko pojawia się słowo rekwizyt. Warto jednak zastanowić się nad jego rolą, bowiem aktorzy na politycznej scenie są coraz częściej w niego wyposażani, być może w obawie, iż pozostawieni w relacji z widzem sami sobie nie będą dostatecznie przekonujący, a być może ze względu na walory wizualizacyjne, które niesie ze sobą odpowiednio dobrany do komunikatu przedmiot.

Rekwizyt w komunikowaniu politycznym występował w każdej epoce. Zmieniały się jego rola, znaczenie, a przede wszystkim formy. Rekwizyt stanowi „element przedmiotowy, który niezależnie od związanej z właściwym mu systemem elementarnym funkcji ilustracyjnej pełni jeszcze instrumentalną, swoistą dla niego rolę”<sup>3</sup>. Rekwizyt ma za zadanie wzmocnić dramaturgię sytuacji, w której jest wykorzystywany, ma jej nadać odpowiednią rangę, wywoływać pożądane emocje i atmosferę na widowni. Ogólnie rzecz ujmując ma pomagać w tworzeniu relacji aktor — widz w sposób, który przynosi oczekiwane przez grającego na scenie korzyści. W epoce filmowej sprzed ekologiczno-zdrowotnej poprawności tysiące metrów taśm pokazywało w różnych ujęciach i znaczeniach scenę zapalania, palenia, a także gaszenia papierosa. W zależności od sposobu wykorzystania, rekwizyt ten służył wyrażaniu i pobudzaniu różnych, często zupełnie przeciwstawnych emocji.

Odwołując się do interakcjonizmu socjologicznego, należy zauważyć, iż „instynkt teatralności” jest wrodzony człowiekowi, stanowi nieodłączny element ludzkiej natury w jej społecznych relacjach. Ów instynkt modeluje życie państw, miast i narodów, narzucając politycznym sytuacjom dekoracje,

<sup>2</sup> Szerzej: P. Pawelczyk, *Socjologiczne aspekty gry politycznej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2007.

<sup>3</sup> A.T. Kijowski, *Obiekt teatralny (zarys instrumentalnej teorii teatru)*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982, s. 34.



Écrire la nature  
au XX<sup>e</sup> siècle :  
les romanciers  
polonais  
des confins

**Marek Tomaszewski**

*Lettres et Civilisations Slaves*

**Septentrion**  
PRESSES UNIVERSITAIRES

Parce que le drame des Confins, dans le sens compris par Konwicki, c'est avant tout le drame du grand inaccomplissement. De l'inaccomplissement de la nature enfermée dans son cercle absurde et de l'homme qui essaie de donner un sens à ce qui est accidentel. Dans *Bohini*, l'auteur utilise une fois de plus ce même thème, il le traite autant avec les conventions du « roman de manoir » (il l'avoue lui-même), que du pastiche de celui-ci. Konwicki introduit cette fois sa grand-mère, Héléna Konwicka, par le biais d'une vieille et immémoriale forêt dans laquelle doit se dérouler l'hypothétique histoire de son tragique amour. Cependant, ces forêts infinies où se passe l'action ressemblent peu à celles auxquelles rêvait Mickiewicz. Dès le début, on peut ressentir l'atmosphère d'épouvante et d'indifférence hostile

car ce n'était pas d'honnêtes forêts polonaises, c'étaient de gigantesques forêts vierges aux arbres étranges, aux broussailles invraisemblables avec des plantes terribles dont l'odeur à elle seule était effrayante (B 121).

L'hostilité du monde est le résultat de la défaite subie. Le paysage de *Bohini*, n'est pas un paysage avant la bataille, comme c'est le cas dans *Chronique des événements amoureux*, ou à côté de la bataille, comme dans *Pan Tadeusz*, ou même après la bataille comme dans *Sur les bords du Niemen*. Ce paysage, en comparaison avec tous les précédents, est le paysage typique d'après la défaite. Andrzej Tadeusz Kijowski l'affirme :

Quiconque a vécu un grand bouleversement social, tel une guerre, une révolution, un coup d'État, doit s'unir à la vive souffrance que produit l'inadéquation des réactions organiques aux phénomènes politiques. Nous nous sommes battus pour quelque chose et nous avons gagné. Des armées étrangères ont traversé notre pays, on fouillé nos appartements, nos amis sont partis quelque part au loin. Mais celui qui est resté se lève tôt et voit le soleil, qui se lève indifférent et gai, il voit un couple qui s'aime aujourd'hui, tout comme il s'aimait avant-hier<sup>87</sup>.

Après la mort de son fiancé, survenue durant l'insurrection, le deuil d'Héléna dura dix ans. La paix du village perdu dans la nature est donc une paix apparente. En réalité, l'ordre fondamental de l'idylle des confins, basée sur les valeurs traditionnelles de voisinage, d'amitié mutuelle et d'intimité, est ici dispersé et détruit. Le père d'Héléna est un vieillard excentrique, exilé de sa propriété ;

87. A. T. Kijowski, *Oddalenie od miejsca (Loin du lieu)*, in : *Twórczość*, n° 9, 1988 (trad. : J. Lambert).

MAREK TOMASZEWSKI

**Écrire la nature au XX<sup>e</sup> siècle :**  
**les romanciers polonais des confins**  
*(étude des motifs littéraires et des signes culturels)*

Presses Universitaires du Septentrion (16 novembre 2006)



# Jakich rzeczy pisać nie wolno

Krzysztof Masłoń 18-12-2010, ostatnia aktualizacja 18-12-2010 00:01

Andrzej Tadeusz Kijowski, enfant terrible warszawskiego salonu, opowiada o ideach, ale i pieniądzach. A za to nie ma przebaczyć

Pod beznadziejnym tytułem *Opis obyczajów w XV-leciu międzysojuszniczym*, któremu na stronie tytułowej towarzyszy jeszcze bardziej beznadziejna podpowiedź, że kanwą owego opisu jest historia XV lat Konkursu Teatrów Ogródkowych (1992–2006), wydana własnym sumptem przez autora, ukazała się jedna z najciekawszych książek ostatnich lat. O polityce, kulturze, mediach w III Rzeczypospolitej, ale nade wszystko o nas – tę Rzeczpospolitą tworzących. O naszych pasjach, aspiracjach, marzeniach, najwięcej zaś bo i było ich najwięcej – o rozczarowaniach.

56-letni dr Andrzej Tadeusz Kijowski, twórca i animator kultury, człowiek teatru, eksdyrektor kilku stołecznych placówek kulturalnych, inicjator zagospodarowania Doliny Szwajcarskiej, redaktor (m.in. *Tygodnika Solidarność*, *Nowego światu*, *Nowej Telewizji Warszawa*), syn pisarza i świetnego krytyka Andrzeja Kijowskiego, prezentując kolejne swoje, co tu dużo mówić – przegrane bitwy o kształt kultury w III RP, mimochodem opowiada o całym swoim życiu. Życiu w salonie, w jego cieniu, na jego marginesie, wreszcie poza nim.

W końcu nie od dzisiaj uważany jest w tym środowisku za enfant terrible, co potwierdził swoim, jakże nietrafnym, wyborem politycznym, angażując się po stronie braci Kaczyńskich.

Ba, został PiS-owskim beneficjentem, a co to w praktyce oznaczało, wytłumaczył mi – cytuję Kijowskiego uniwersytecki kolega Ryszard Holzer, którego ze sporą dozą naiwności pytałem, dlaczego *Gazeta Wyborcza* niezmiennie personalnie go atakuje, przemilczając organizowane i promowane przez niego imprezy. Andrzejku, z całym szacunkiem – odpowiedział Holzer. Kto by się tobą w tej wielkiej *Gazecie* w ogóle zajmował, kto to tam jest jakiś Kijowski? Passons! Ale milion złotych. O nie, milion to są pieniądze. I jeśliś je dostał od Urbańskiego (którego osobiście zresztą lubię) i Kaczora, to znaczy, że wszedłeś w PiS-owski układ. A za to nie ma przebaczyć.

## Material dla oleodruku

Grubo wcześniej jednak, zanim Andrzej Tadeusz Kijowski został dyrektorem Domu Kultury śródmieście, na potrzeby którego otrzymał ów sławetny milion, zorientował się, że w stworzonym w wolnej Polsce nowym, decydującym układzie, brakuje dla niego miejsca. Czy dlatego, że w tamtym najważniejszym rozdaniu wyznaczono dla niego raczej poślednią rolę? Jeszcze w PRL, w drugiej połowie lat 80., gdy opowiedział Adamowi Michnikowi o planach stworzenia pisma kulturalnego, ten orzekł: Ty nie jesteś człowiekiem na pismo. Ty jesteś człowiekiem na rubrykę. Następnie skarcił go za to, że w jakiejś recenzji napisał, że bohaterstwo nie zawsze popłaca, bo w sumie Miłosz dobrze wyszedł na tym, że powstanie warszawskie przesiedział w Milanówku, a nie zginął jak Baczyński czy Gajcy.

Takich rzeczy pisać nie wolno! pogroził mi Rabbi.

Jak nie wolno, gdy prawda.

Ani prawda, ani wolno uciał.

Anegdoty Kijowskiego, nie tylko o Miłoszu, są przednie. Jego oceny poszczególnych ludzi bywają skrajnie subiektywne, przez to tym ciekawsze. Zresztą, czy nie ma racji, pisząc, że autorzy *Dziejów* honoru w Polsce czy *Rzeki podziemnej* nie chcieli czytać słów Herberta. I to zacierzowanie takich ludzi, ich uraza, ich małość sprawiły, że dorany sukces, pieniądze, przelotna chwała ominęły pana Zbyszka Herberta. Polska literatura zaś w swych najwyższych przejawach kojarzyć się może na świecie z grzecznymi wierszami o opuszczonym kocie czy niepojętymi wizjami polskiego Litwina z San Francisco. (...) Fakt otrzymania przez Wisławę Szymborską Nagrody Nobla można podsumować krótko: naród, który wybrał sobie na prezydenta Kwaśniewskiego, nie zasługuje widać na to, by ukazać światu autentyczną moc swego ducha. A jacy prezydenci, tacy nobliści. Kwaśniewski i Szymborska są z tej samej bajki wyprani, kulturalni, fachowi, obliczalni, banalni.

Poezja, wysoka kultura to jednak jak by nie było ta lepsza, bardziej sympatyczna strona naszej rzeczywistości. O drugiej, drapieżnej i bezwzględnej, pisze, wspominając, jak prowadził przed kamerami NTW program A teraz konkretnie. Jednym z jego rozmówców był wówczas w 1994 roku Bolesław Tejkowski, dziś ze szczeniem zapomniany, a wtedy dyżurny antysemita. Kiedy w trakcie wywiadu Tejkowski powiedział mi, że reprezentuje pan zespół poglądów politycznych żydowskich, poczułem się w końcu powiada Kijowski uszczęśliwiony, że mnie to zabezpieczy przed kłątwą Adama Michnika i t'Wyborczą i vendettą przez omertę. (...).

Nie tylko dorane emocje kierowały jednak autorem *Opisu obyczajów w XV-leciu międzysojusznicy*, gdy po przeanalizowaniu swojego postępowania i próbie odpowiedzi na pytanie, dlaczego nie udało mu się zbudować wokół siebie swojego osobistego układu, doszedł do jakże interesujących wniosków.

Otóż, wychował się on jak sam pisze w Gminie. Najbliższymi przyjaciółmi jego rodziców byli Julia Hartwig i Artur Międzyrzecki, Kazimierz Brandys i Joanna Guze. Był walterowcem, czyli kuroniowym harcerzem, do czasu noszącym czerwoną chustę i postępującym w myśl przyrzeczenia: Przyrzekam całym życiem służyć Tobie, Ojczyzno. Stawiać sprawy zastępu ponad sprawy własne. Sprawy drużyny ponad sprawy zastępu. A ideę komunizmu ponad wszystko.

Na polonistyce warszawskiej stwierdził, że rozróżnia znajome typy: szefowa Sekcji Teatrolologicznej Julia Zakrzewska (dziś Pitera) to oczywiście Joanna Guze, niegdyś markietanka I Armii LWP, która z Rosji umykała na czołgach Berlinga. Ryś Holzer to naturalnie Artur Międzyrzecki. Był też Piotr Bratkowski, Jurek Kapuściński (wielu było był i Michał Boni, i Marek Karpiński, o Oli Jakubowskiej nie zapominając), Andrzej Urbański, no i wspominany często Paweł Konic. A później nieco, już w Paryżu u Brandysów w 1984 roku poznana Agata Tuszyńska to oczywiście Hartwig czyli Julia.

Wszystko wydawało się znajome, a przecież takim nie było. Zaczął się czas konwersji: Najbardziej spektakularna Kostka Geberta, który w podziemiu publikował jako Dawid Warszawski. Ale pamiętam też przebudzenie Kasi Hanuszkiewicz, córki Adama i Zofii Rysiówny. Do Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, gdzie ATK zrobił doktorat, w 1985 r. powróciła z amerykańskiego stypendium Katarzyna Rosner i zaczął się w zakładzie terror semiotyczno-kulturowy: Husserl, Levinas, Ricouer. Z rozpaczy chwyciłem się Foucaulta. Ale i tak pozbyto się mnie na korzyść Pawła Dybla i niejakiego Janusza Palikota, który (...) oświadczył swego czasu wprost, iż jego czwórjednia to: Platforma SLD Żydostwo i Gejostwo.

## Uciekinier z polskiej utopii

Potrzebował 33 lat wylicza Andrzej Tadeusz Kijowski by pojąć, że wychował się wśród polskiej inteligencji wyobcowanej z narodu. W getcie zamykają się inni. Ci, którzy chcą się odróżnić. Nie ulega wątpliwości, że wychowany na Gombrowiczu i Schulzu, Tuwimie i Jasieńskim, Andrzejewskim i Konwickim współczesny polski inteligent najbardziej chce się odróżnić od Estancji i Nawłoci, wyrzeka się polskości Sienkiewicza, szukając uniwersalizmu w Gombrowiczu. (...) Współczesna elita intelektualna chce być ponadnarodowa. Źródła Międzynarodówkę śpiewali komuniści idea był internacjonalizm. Dziś z Źródła do radości Beethovena na ustach mamy stawać się członkami Wielkiej Europejskiej Rodziny.

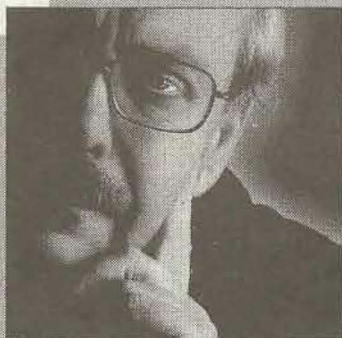
Ale to wszystko są idee, czasem jednak najzwyczajniej potrzebne są pieniądze: A jak nie masz wujka w Gminie, pieniędzy też nie uświadczysz. Kiedy w 1984 r. w Paryżu ATK poprzez Olę Scherer-Virsky nawiązał znajomość z guru francuskiej teatrologii Andre Veinsteinem, przyjaciółka przykazała mu, aby powiedział profesorowi, że jest jej kuzynem. ... nie rozumiałem, o co jej chodzi (...) Uciekinier z polskiej utopii mimo przeżycia Marca 68, nadal nie wiedziałem, że istnieje coś takiego jak Gmina. A przecież według mej wiedzy nie byliśmy rodziną.

W połowie lat 90. akces do Gminy zgłosiła Małgorzata Bocheńska, z domu Gąsiorowska, kuzynka autora Huraganu Wacława Gąsiorowskiego. Nieoczekiwanie nie wiedząc prawie nic o swej matce, włoskiego pochodzenia, przyznała się do diaspory. I tak jej dom na Saskiej stał się z początkiem nowego tysiąclecia pisze Kijowski miejscem spotkań rabinów. Przyjdzie taki dzień, gdy niczym paryska Olga ofiaruje mi myckę i łańcuszek z Gwiazdą Dawida. No cóż, gest miły. I akt solidarności się liczy. Ja jednak nie potrafię wyrwać z serca szkaplerza z chrztu i odżegnać się od medalika dzieciństwa z Matką Boską Ostrobramską w szczerym złości....

Po więcej szczegółów odsyłam zainteresowanych do tetralogii Andrzeja Tadeusza Kijowskiego. Ta książka pisze we wstępie Paweł Śpiewak składa się z portretów nam współczesnych osób. Przez nich odsłania to, co jest czy było naszą niepodległą III Rzeczpospolitą z jej wielkością, małostkami, kłamstwami, zdradami. (...) Kijowski jest świadom swoich duchowych korzeni, ale zarazem nie chce się dać zamknąć w przesądach i stereotypach swojej warstwy. Bywa prawicowcem, sympatyzuje z PiS, ale zawsze jest po prostu osobą wrażliwą na niesprawiedliwość i nietolerancję.

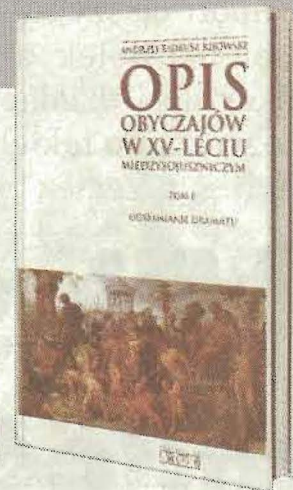
*Andrzej Tadeusz Kijowski Opis obyczajów w XV-leciu międzysojusznym, t. 1-4. Wydawnictwo AnTraKt, Warszawa 2010*

Rzeczpospolita



## Marcin Wolski > książka < PROPONUJE

>> Poruszając się sprawnie po kręgach krajowych i emigracyjnych, autor opowiada o transformacji jako procesie urządzania się ludzi przedsiębiorczych i pozbawionych skrupułów <<



# A w ogródkach nic się nie dzieje

Rzeczywistość można obserwować pod różnym kątem. Z perspektywy orla lub żaby. Niezwykle interesujący sposób widzenia przyjął w swojej pracy „Opis obyczajów w XV-leciu międzysojuszniczym” Andrzej Tadeusz Kijowski, syn pisarza Andrzeja Kijowskiego, doktor sztuki, animator, artysta. Oto w swoim czterotomowym dziele, wydanym – co dość istotne – własnym sump-tem, podjął się opisu pierwszego piętnastolecia Trzeciej Rzeczypospolitej, widzianego z perspektywy teatrzyków ogródkowych, które dzięki niemu rozkwitły w Lapidarium, Dolinie Szwajcarskiej i Ogrodach Frascati. Rozkwitwały, owocowały, aż zwiędły.

Teatr jako miejsce spotkań ludzi – mały wkład w wielkie dzie-

ło, jakim była budowa społeczeństwa obywatelskiego.

Jednak nie tylko o zmagania z urzędami przy zmieniających się koniunkturach tu chodzi. Książka Kijowskiego to opis ludzi, instytucji i wydarzeń, których trudno byłoby szukać gdzie indziej. To wnikliwe próby zrozumienia zjawisk społecznych, które nas dotknęły, a w szczególnym stopniu stały się udziałem polskiej inteligencji, wybitej, rozproszonej i zastąpionej przez klasę „wykształciuchów”, zdominowaną przez – jak określa to autor – Gminę.

Można powiedzieć, że w równym stopniu, w jakim jego ojciec Andrzej Kijowski (nazywany tu Senio-rem) był krytykiem szczy-rem do bólu w ocenie dzieł innych twórców (po ukazaniu się „Złego”

napisał: „Leopold Tyrmand jest wielkim pisarzem. Dla główniarzy!”), tak jego syn jest weredykiem wobec ludzi mu współczesnych. Pisze prawdę zarówno o przyjaciółach, jak i osobach ideowo mu dość dalekich, przy czym często o przyjaciółach wyraża się dosadniej. Ileż znajdziemy tam smaczków, ile ujawnionych działań zakulisowych, ile trudno dostępnych informacji z życia towarzyskiego. Są znakomite portrety Małgorzaty Bocheńskiej, w której salonie 101 powstawały i padały rządy III RP, Adamie Michniku (wraz z początkami „Gazety Wyborczej”), są nieznanne kulisy powstawania komercyjnych mediów, rywalizacji między Solorzem i Nicolo Grauso. Autor pisze o wzlotach i upadkach prawniczych ini-

cytatyw medialnych, wspomina zapomniane dziś postaci Andrzeja Gelberga czy Adama Kinaszewskiego. Miło wyraża się o Wildsteinie, nazywając go „góralem ze Wzgórz Golan”. Pojawiają się miniatury licznych postaci kreślonych mniej obszernie, ale za to smakowicie i bez taryfy ulgowej. Znajdzie się tam Jan Pietrzak, reżyser Janusz Kijowski, Michał Komar, bracia Kaczyńscy, Waldemar Dąbrowski czy Julia Pitera. Obrywa się Michałowi Boniemu i Stefanowi Bratkowskiemu, Jerzemu Kisielskiemu, a także Krystynie Mokrosińskiej, szefowej SDP, nazywanej „ciotką rewolucji”. Poruszając się sprawnie po kręgach krajowych i emigracyjnych, autor opowiada o transformacji jako procesie urządzania się przedsiębiorczych

i pozbawionych skrupułów. Prawdziwym twórcą polskiej pokojowej rewolucji niesie ona porażkę, a często niedostatek. Kijowski zna wszystkich, choć kiedy sam jest w potrzebie – nikt go nie zna. Nie jest też koniunkturalistą, a więc naraża się każdemu, i to w najmniej właściwych momentach. Autor daje śmiało i przekonująco opisy naszych czasów, dokumentuje pęknięcie pomiędzy pokoleniem Kolumbów a solidarnościowców, odcyfrowuje mechanizmy karier, Układu i drobniejszych układów. Nie oszczędza polityki zagranicznej. Próbuje opowiedzieć, dlaczego nam się nie udało i czy mogło się udać? Gorzka to opowieść. Gdyby nie fakt, że Kijowski wydał ją sam, na kredyt, i osobiście trudni się dystrybucją, ostrożność nakazała by podtytuł „Rzecz ukazuje się bez wiedzy i zgody autora”. <

**Opis obyczajów w 15-leciu międzysojuszniczym 1989–2004, tom I–IV**

ocena: ★★★★★

Autor: Andrzej Tadeusz Kijowski

Wydawnictwo: Antrakt 2010

**POLECAMY KSIĘGARNIE**

przy ul. Marszałkowskiej 7  
wejście od Zoli

czynną od pon. do pt. od 10 do 17;

prowadzimy sprzedaż wysyłkową

tel. (22) 405 66 30, 501 037 074

e-mail: ksiazkicomax@op.pl

W dzisiejszych czasach mało kto ma czas czytać, a żeby pisać to już w ogóle. Tym bardziej zaskakuje książka, którą mam przed sobą: Andrzej Tadeusz Kijowski „Opis obyczajów w XV-leciu międzysojuszniczym”. Cztery tomy. Kilka oddzielnych wstępów napisanych przez znanych autorów. Imponujący indeks nazwisk od Ajshylosa poczynając na Rafale Ziemkiewiczu kończąc. Dzieło to przedstawia nam piętnaście lat z życia autora, który walczy, zdobywa pozycje, traci je, znów walczy itd. itp. Na autora zresztą prawie wszyscy się obrażają: jedni za to jak zostali opisani, a inni bo ich nie opisano. Ale pytanie zasadnicze jest inne: co nas w gruncie rzeczy obchodzą dzieje Andrzeja Tadeusza Kijowskiego? Otóż, moi Mili, ta książka nabiera zupełnie innego znaczenia jeśli odezwiemy się od jej autora i potraktujemy go jako bohatera fabuły literackiej. Otrzymujemy wtedy historię współczesnego don Kichota.

Bohater opowieści, nazwijmy go Andrzej Tadeusz K. zdaje się być skazany na sukces. Pochodzi ze znakomitej rodziny – ojciec to słynny Andrzej Kijowski, do którego bohater opowieści jest zresztą fizycznie bardzo podobny. Jest dobrze wykształcony – doktor nauk humanistycznych. W dodatku ma energię, upór, inteligencję. Ma jednak dwie wady: woli realizować własne pomysły niż cudze i bezgranicznie wierzył w to, że po komunizmie nastanie nowy wspaniały świat.

Bohater nie dopuszcza myśli, że to co sobie wymarzył, może napotkać na trudności w realizacji. Gdy coś mu staje na przeszkodzie – walczy. Ale jest to typowa walka z wiatrakami bo jak mawiał Woland „ludzie są tylko ludźmi” i nie należy od nich wymagać zbyt wiele. Andrzej Tadeusz K. nie zauważa, że świat po komunizmie nie jest tym z naszych marzeń, przeciwnie przypomina nam coś, co aż za dobrze znamy.

Za naszym don Kichotem podąża gromada Sancho Pansów, do których niżej podpisany

też się zalicza. Powszechnie się uważa, że Sancho to kompletny idiota. Nie podzielam tej opinii. Wyobraźmy sobie, że Sancho nie wyruszyłby z don Kichotem? Co by na tym zyskał? Siedziałby w swojej wsi słuchając zrządzenia żony. A tak przeżył swoje pięć minut jako gubernator wyspy i w gruncie rzeczy on jeden dobrze na tym wyszedł.

My wszyscy robiący pod auspicjami Andrzeja Tadeusza Kijowskiego programy telewizyjne, spektakle teatralne, festiwale, przeglądy, imprezy literackie, zawiązujemy to wszystko jego energii i owej bezcennej i zgubnej zarazem odrobinie szaleństwa.

Natomiast Państwo, mam nadzieję przyszli czytelnicy „Opisu obyczajów w XV-leciu międzysojuszniczym”, będziecie mieli okazję przyjrzeć się jak idealizm zderza się z rzeczywistością, grzęźnie, przepada w małości ludzkiej. I podobnie jak w wypadku dzieła Cervantesa będzie to lektura gorzka, ale pouczająca.

MAREK ŁAWRYNOWICZ  
WWW.SZKIELKOIOKO.COM

08.04. - 14.04.2011

Popularny magazyn telewizyjny

# Tele

## Opis obyczajów... Andrzej Tadeusz Kijowski

### Obyczajowa

Trzeci tom historii opisującej przemiany społeczne i kulturalne w latach 1989-2004. To czas od wyjścia Pol-

ski z Układu Warszawskiego aż po przyjęcie do NATO i Unii Europejskiej. To także historia odrodzonego samorządu, prywatnych telewizji, radia i prasy.

**Antrakt**

ANDRZEJ TADEUSZ KIJOWSKI  
**OPIS**  
OBYCZAJÓW  
W XV-LECIU  
MIEDZYSOJUSZNICZYM

TOM III  
PLAKI I MEDIE SIEKULARNE  
CZĘŚĆ I  
PRZEMIANA W OBYCZAJACH



Według TT: ★ ★ ★

Jakub JAKUBOWSKI

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

## **Rekwizyt jako narzędzie komunikowania politycznego**

„Pieczołowicie wypracowany wizerunek sceniczny powinien on uznać za swą naturę. [...] Grać znaczy tyle, co stać się nim. Granica pomiędzy być i grać jest granicą pozorną”.

Niccolò Machiavelli, *Książę*

ma być wywieranie wpływu na ludzi i wywołanie określonych postaw. Jak twierdzi Andrzej Kijowski, rekwizyt to „element przedmiotowy, który niezależnie od związanej z właściwym mu systemem elementarnym funkcji ilustracyjnej, pełni jeszcze instrumentalną, swoistą dla niego rolę”<sup>15</sup>. Rekwizyty stanowią więc sprzęty niezbędne do wystawienia sztuki, także tej politycznej; są odpowiedzialne za kreowanie równoległej do świata realnego rzeczywistości, dookreślają właściwy odbiór sztuki i nadają jej klimat. Najistotniejsza z punktu widzenia podjętego tematu jest jednak pomoc rekwizytu w tworzeniu relacji aktor–widz. Każdy członek widowni jest wszakże obserwatorem, który tworzy w swoim umyśle wizerunek polityka znajdującego się na scenie. Można w tym sensie stwierdzić za Williamem Jamesem, iż aktor na politycznej scenie ma tyle społecznych „ja”, ile jest grup ludzi, na których mu zależy<sup>16</sup>. Już wspomniany N. Machiavelli postulował docenienie wizualnych elementów znajdujących się na politycznej scenie, aby zachować odpowiednią godność sprawowanego przez siebie urzędu – to jest – uwiarygodnienia swojej scenicznej maski. Stąd tak duże – według włoskiego pisarza – znaczenie majestatycznej dekoracji czy kostiumu.

Rekwizyt ma za zadanie udramatyzować akcję, nadać jej odpowiednią rangę. Poprzez wzbudzenie określonych skojarzeń i posługując się nierzadko symbolem, wywołuje on u publiczności określone reakcje i wprowadza pożądaną atmosferę na widowni. Dramatyczny kontekst działań związanych ze sferą polityczną zmusza coraz częściej aktora do docenienia roli scenariusza, inscenizacji kostiumów i rekwizytów<sup>17</sup>. „Każda sytuacja społeczna jest sytuacją o charakterze dramatycznym, a więc sytuacją, w której działanie ma symboliczny sens – coś przedstawia, wyraża, zostało zainscenizowane z myślą o przekazaniu pewnej wiadomości, o zademonstrowaniu określonej postawy, dzięki odpowiednio dobranym gestom, słowom, rekwizytom”<sup>18</sup>. Warto dodać, iż wraz ze wzrastającym rozchwianiem społecznym, wzrasta także poziom udramatyzowania danego wydarzenia scenicznego. Wraz z pojawieniem się emocji i załamaniem pewnego ładu, zmianom ulegają także nastroje nie

---

<sup>15</sup> A. T. Kijowski, *Chwył teatralny (zarys instrumentalnej teorii teatru)*, Kraków 1982, s. 34.

<sup>16</sup> W. James, *The Philosophy of William James*, New York 1925, za: M. Carlson, *Performans*, Warszawa 2007, s. 75.

<sup>17</sup> S. Filipowicz, op. cit., s. 218.

<sup>18</sup> Ibidem, s. 219.



## Jadwiga Jawor - Baranowska

# Teatr szkolny

## Rozdział IV

[...]

A. T. Kijowski (1982) – twórca instrumentalnej teorii teatru – tak definiuje ten fenomen: „Teatr powstaje wtedy, gdy dowolny element materialny zostanie poddany działaniu chwytu teatralnego. Istota chwytu sprowadza się do wyrwania z miejsca spotkania elementu, który skupi powszechną uwagę i jako instrument gry zogniskuje emocję zbiorową na ukonstytuowanej dla siebie specyficznej przestrzeni gry, ograniczonej przez strefę napięcia. Specyfika zdarzenia teatralnego sprowadza się zatem do realnego oddziaływania instrumentu gry na zgromadzenie obecne w jednym miejscu spotkania.”

### 1. Widz- odbiorca i współtwórca przedstawienia szkolnego

Widz był zawsze nieodzownym elementem sztuki teatralnej. W przypadku szkolnego teatru propozycji jest nie tylko odbiorcą, ale i współtwórcą przedstawienia. Staje się aktywnym uczestnikiem spotkania z aktorami, gdyż podczas dziejącego się przedstawienia jest w centrum przestrzeni gry, w której- tak samo jak aktor – odczuwa specyficzne napięcie. Aktorzy – żywi ludzie nawiązują bezpośrednią łączność z dużą grupą ludzi skupionych na sali, partnerzy widzą i słyszą się nawzajem. Dialog sceny i widowni ma charakter bezpośredni i niepowtarzalny – twierdzi R. Miller (1979), pisząc o odbiorze przedstawienia w teatrze zawodowym. Podobna sytuacja występuje w teatrze szkolnym.

R. Miller wyróżnia trzy fazy dialogu widza i aktora. Pierwszą fazę stanowi nastawienie, z jakim dzieci traktują rolę widza, charakter ich oczekiwań, spodziewanej satysfakcji, jaką ta rola może im sprawić. Druga faza to właściwa recepcja, która przebiega w trakcie oglądania spektaklu i rozwija się w czasie, równoległe do dynamiki widowiska. Trzecia faza odbywa się już poza źródłem nadawania i wiąże się z potrzebą ekspresji tego, co się przeżywało, potrzebą wymiany sądów, czasami potrzebą nowych form aktywności.

Poniżej zostaną omówione dwie fazy dialogu widza i aktora. Trzeciej fazie poświęcony zostanie następny rozdział niniejszej pracy.

O pozytywne nastawienie widza do przedstawienia należy zadbać jeszcze przed mającym się odbyć spektaklem. Kiedy przygotowania do przedstawienia dobiegają końca, grupa ocenia, czy wynikami swojej pracy zechce się podzielić z widzami. Zawsze liczy na widza aktywnego, który będzie współtwórcą spektaklu. Aby do tego doprowadzić, należy pomyśleć o nim jako o specyficznym twórcywie. Widz jest człowiekiem młodym, więc nie musi być teatralnie „wyrobiony”. Aby zrozumiał, co mu aktor chce przekazać, musi być przygotowany do odbioru przedstawienia szkolnego, które przecież będzie inne od typowego przedstawienia teatralnego, w którym przynajmniej kilkakrotnie uczestniczył razem ze swoją klasą.

Mowa już była o tworzywie teatralnym, które przetwarzane jest przez aktora, scenografa, reżysera, rówieśników, a zatem nie wchodzi w rachubę nieczytelność symboli czy niezrozumienie tematu. Widz musi być przygotowany na „inność”, z którą będzie miał do czynienia. Musi ona budzić zaciekawienie, czasem zainteresowanie, zaskoczenie. Tu właśnie mamy możliwość zastosowania wobec widza „chwytów teatralnych”, które umożliwią wspólne przeżycie, jakim jest przedstawienie i będą środkiem nawiązywania wspólnoty scenicznej. (A. T. Kijowski, 1982)

Jeśli aktorzy przygotowujący spektakl w szkole, o której jest mowa, zapraszają widzów spoza swojej grupy. Robią to za pomocą plakatów wykonanych przez siebie lub przygotowanych programów teatralnych. Czasem wiadomość o przedstawieniu pojawia się w gazetce szkolnej („Bez tytułu”) lub na korytarzu szkolnym. Istnieje też możliwość zaproszenia widzów za pomocą przygotowanych „biletów wstępu”, które są rozprowadzane wśród uczniów.

A zatem można powiedzieć, że dzięki chwytom teatralnym, czyli metodom, którymi muszą się posłużyć jednostki pragnące umożliwić doznanie grupie osób pewnych przeżyć, jeszcze przed spektaklem mamy do czynienia z widzem, który chce uczestniczyć w nim, wie, że może się spodziewać czegoś niezwykłego, szczególnego, ciekawego. Taką postawę zawdzięcza chwytom wykorzystującym element zaskoczenia, zainteresowania i zaproszenia.

Podczas trwania przedstawienia odbywa się właściwa jego recepcja. „Oddziaływanie aktorów, których perypetie śledzą widzowie cechuje się dużą siłą ekspresji i potrafi wywołać emocje odbiorców” – twierdzi R. Miller. „Włączanie się do reakcji zbiorowości sprawia im radość, daje poczucie wspólnoty z innymi” – dodaje autorka. To właśnie przeżycia zbiorowe, jak twierdzi z kolei A. T. Kijowski – są tworzywem teatralnym.

Aby widz mógł się znaleźć w „środku” świata fikcyjnego, wewnątrz przestrzeni gry i doznać przeżyć jako uczestnik (nie tylko świadek) wydarzeń, należy tę przestrzeń odpowiednio urządzić. Dlatego ważny jest wybór miejsca dla spektaklu teatru szkolnego a następnie taka organizacja przestrzeni, która spełni oczekiwania widza. W przedstawionej koncepcji teatru szkolnego ważną rolę odgrywają takie rozwiązania jak: rozmieszczenie akcji półkolem lub całkowita rezygnacja ze sceny, rozmieszczenie aktorów wśród widowni, bezpośrednie zwroty aktorów do widzów.

Przyzwyczajiliśmy się do sceny pudełkowej w tradycyjnym teatrze, którego teatr szkolny (o czym już mówiono) nie chce przypominać. A zatem odpowiednim miejscem dla spektaklu teatru szkolnego jest przestrzeń szkolna. Może to być większa klasa, hol czy korytarz szkolny. Niekoniecznie jest istnienie w tej przestrzeni sceny w postaci podwyższenia. Jej obecność utrudnia kontakt widzów z aktorami, gdyż między oglądającymi a oglądanymi pojawia się swoista zaporą dla kontaktów widz-aktor. Podobną funkcję pełni oświetlenie postaci aktorów, gdy widzowie znajdują się w ciemności, ukrycie aktorów za jakąś kotarą itp.

Często tego typu rozwiązania wynikają z konieczności chwilowego odsunięcia aktorów, którzy w tej chwili nie grają lub zmiany dekoracji. Ale przecież można „umówić się” z widownią, że ci aktorzy chwilowo stają się publicznością lub też pozostają na scenie np. odwróceni do widzów plecami, a dekoracje pozostają cały czas na scenie, lecz pełnią różne funkcje.

Rozmieszczona półkolem akcja nie wynika z braku miejsca, lecz podyktowana jest chęcią zbliżenia aktora do widza i zlikwidowania tzw. krawędzi kontaktu (wg A. T. Kijowskiego), która z jednej strony sprawia, że każdy element rzeczywistości, który znajdzie się w przestrzeni scenicznej, budzi duże zainteresowanie, ale też rodzi dystans – zaporę w kontaktach widz-aktor.

Rozmieszczenie aktorów wśród widzów to następny chwyt teatralny wykorzystujący element zaskoczenia, a służący „komunikacji nadawcy z odbiorcą”. [...]

# Widowisko - teatr - dramat

Podręcznik dla studentów kulturoznawstwa



WYDAWNICTWO  
UNIwersytetu Śląskiego  
KATOWICE 2014

# Widowisko — teatr — dramat

Podręcznik dla studentów kulturoznawstwa

Wydanie drugie, poprawione i uzupełnione

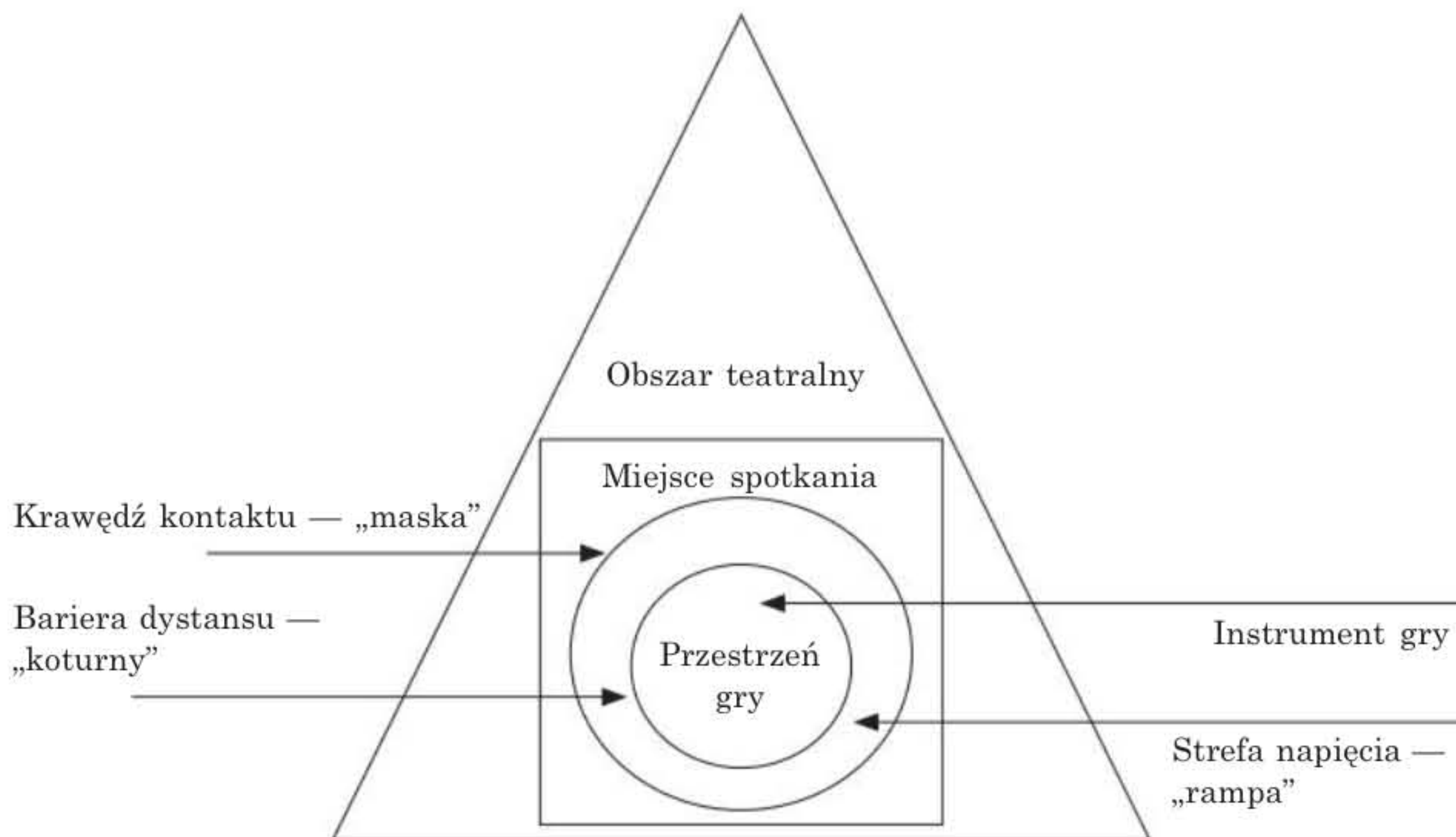
pod redakcją  
Ewy Wąchockiej

## Spis treści

Przedmowa ( <i>Ewa Wąchocka</i> ) . . . . .	7
Wyjaśnienie zastosowanych oznakowań . . . . .	10
I. Teatr wśród społecznych i artystycznych praktyk performatywnych . . . . .	11
1. Pojęcia: teatralność, performatywność i performans ( <i>Alina Sor-dyl</i> ) . . . . .	11
1.1. Teatralność . . . . .	11
1.2. Teatralność jako predestetyczny potencjał człowieka . . . . .	14
1.3. Performans . . . . .	16
1.4. Badanie kulturowej rzeczywistości performatywnej . . . . .	18
1.5. Teatr jako performans . . . . .	21
2. Teatr w świecie widowisk ( <i>Violetta Sajkiewicz</i> ) . . . . .	22
2.1. Typologia widowisk . . . . .	24
2.2. Sztuki widowiskowe w systemach estetycznych . . . . .	26
2.3. Kryteria wyodrębniania teatru spośród innych widowisk . . . . .	28
2.4. Typy widowisk teatralnych . . . . .	29
II. Antropologia widowisk — antropologia teatru ( <i>Ewa Dąbek-Derda</i> ) . . . . .	39
1. Antropologia jako praktyka teatralna . . . . .	40
2. Kategorie teatralne w naukach społecznych . . . . .	43
3. Rytuały i widowiska kulturowe . . . . .	45
4. Teatr i rytuał . . . . .	49
5. Antropologiczne badania nad sztuką aktorską . . . . .	53
III. Morfologia przedstawienia teatralnego ( <i>Ewa Wąchocka</i> ) . . . . .	57
1. Rzeczywistość przedstawiająca i rzeczywistość przedstawiona . . . . .	58
2. Tworzywa przedstawienia teatralnego . . . . .	62
3. Znaczenie i referencja . . . . .	68
4. Fikcja teatralna, iluzja, reprezentacja . . . . .	73
5. Postać teatralna . . . . .	77

IV. Wielopodmiotowość sztuki teatru ( <i>Beata Popczyk-Szczęsna</i> )	85
1. Relacja tekst teatralny — przedstawienie	86
2. Inscenizacja i reżyseria. Reżyserskie zasady kształtowania widowiska ( <i>Violetta Sajkiewicz</i> )	89
3. Organizacja przestrzeni teatralnej ( <i>Violetta Sajkiewicz</i> )	93
3.1. Funkcje i typologia przestrzeni teatralnej	93
3.2. Wizualne elementy przedstawienia	99
4. Muzyka i efekty dźwiękowe w teatrze ( <i>Violetta Sajkiewicz</i> )	101
5. Zagadnienia sztuki aktorskiej ( <i>Alina Sordyl</i> )	103
5.1. Aktor w teoriach strukturalistów i semiotyków	103
5.2. Miejsce aktora w przedstawieniu	105
5.3. Aktorstwo w perspektywie performatyki	107
5.4. Modele aktorstwa	109
5.5. Relacja aktor — widz jako konstytutywny element teatru	111
5.6. Maksimum antropologiczne	112
6. Komunikacja teatralna ( <i>Dorota Fox</i> )	113
V. Dramat ( <i>Beata Popczyk-Szczęsna</i> )	118
1. Słowo w dramacie	122
2. Elementy tekstu dramatycznego	126
3. Konflikt dramatyczny	135
4. Głos autora w dramacie	135
5. Dramat jako projekt widowiska	137
6. Gatunki dramatyczne	139
7. Lektura dramatu	143
VI. Elementy życia teatralnego ( <i>Aleksandra Czapla-Oslislo, Dorota Fox</i> )	146
1. Teatr jako instytucja i przedsiębiorstwo	146
2. Mecenat i jego formy	151
3. Teatr na wolnym rynku	152
4. Zaplecze instytucjonalne teatru	153
5. Geografia życia teatralnego	162
6. Krytyka teatralna ( <i>Dorota Fox</i> )	164
6.1. Funkcje krytyki	168
6.2. Warsztat krytyka	171
Bibliografia	179
Indeks osobowy ( <i>Magdalena Figzał, Magda Raczek</i> )	189
Noty o Autorkach	194

do głosu, nasilać się, jak też nawzajem wymieniać — to oscylacja między zbliżeniem i oddaleniem. Andrzej Tadeusz Kijowski określa to zjawisko jako grę między „krawędzią kontaktu” i „barierą dystansu” i pokazuje w postaci schematu, który przedstawia rysunek 2.

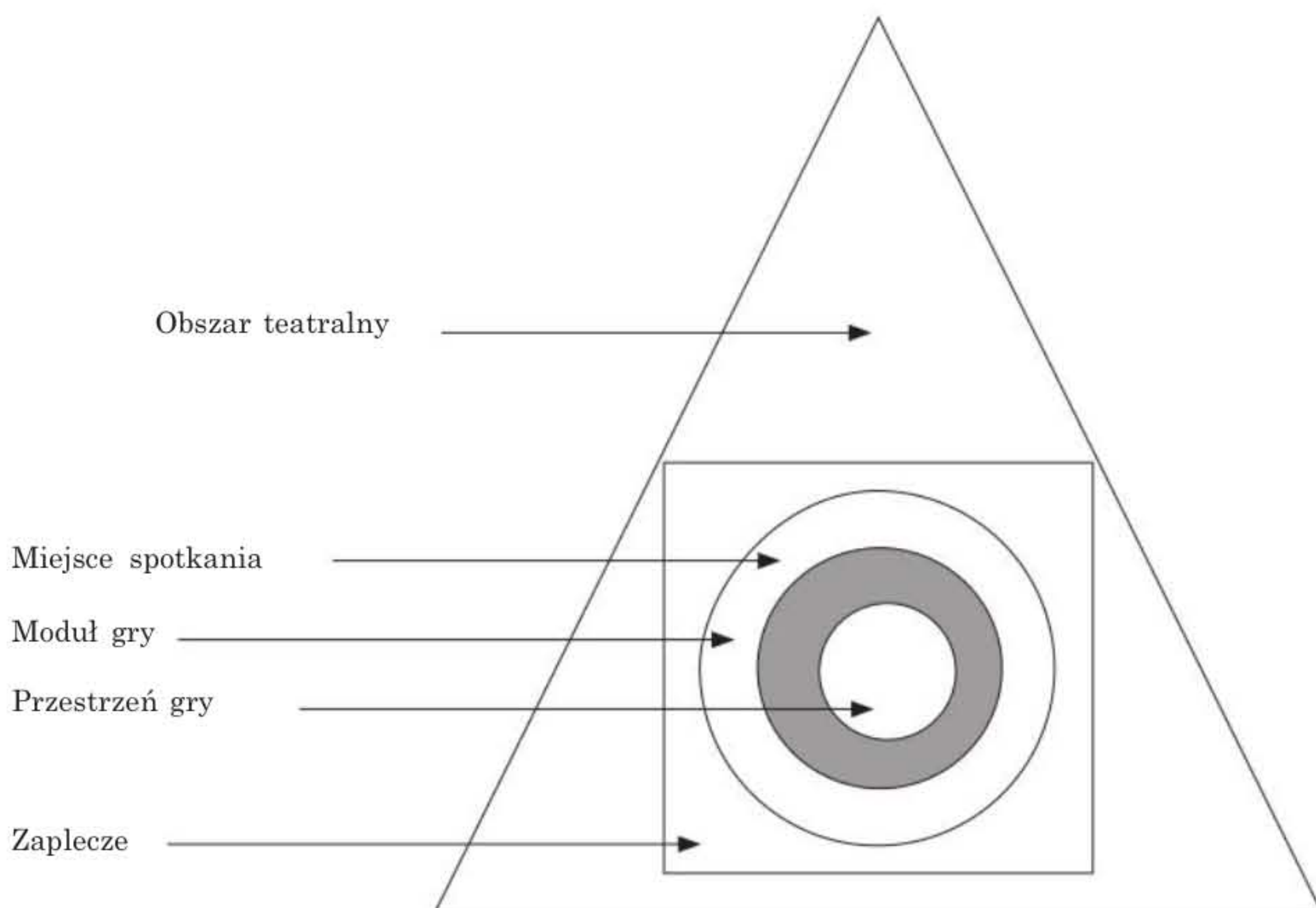


Rys. 2. Relacja przestrzeni gry i miejsca spotkania (KIJOWSKI 1982: 75)

We współczesnym teatrze, który chętnie porzuca tradycyjną scenę, konwencjonalne formy i ramy widowiska, poszukiwania tego rodzaju idą w parze z ekspansją realności. Wśród rozmaitych przejawów zbliżenia do rzeczywistości do najbardziej charakterystycznych dla dzisiejszej praktyki artystycznej należą: zagarnianie przestrzeni i miejsc nieteatralnych dla widowisk, związane zwykle z semiotyzacją obiektów naturalnych i ich funkcji rzeczowych (ZIOMEK 2003b); zacieranie granicy między sceną a widownią, zarówno poprzez odpowiednie rozwiązania przestrzenne czy plastyczne (np. inscenizacja sztuk klasycznych we współczesnych kostiumach), jak i grę aktorów; wciąganie widza do gry; uwydatnianie materialności przedmiotu scenicznego i autentyczności wykonawców; eksponowanie cielesności. Zabiegi te odkrywają czy też eksponują performatywny wymiar spektaklu teatralnego, tzn. istnienie w nim takich elementów, które nie mają charakteru znakowego, gdyż są pozbawione referencyjności, polegają natomiast na realizacji pewnych działań i przynoszącym widome skutki oddziaływaniu na widzów (→ *Teatr wśród społecznych i artystycznych praktyk performatywnych*). Zachodzi wówczas zjawisko desemantyzacji elementów przedstawienia, które przestają być znakami, a zwracają uwagę na własną materialność.

— **przestrzeń zmienna** (teatr environmentalny) — nietrwałe stosunki przestrzenne, w których widzowie mogą otaczać scenę albo odwrotnie, jak np. w teatrze ulicznym, być otoczeni przez miejsce gry.

Trzeba przy tym pamiętać, że modele te nie wykluczają się, często występując obok siebie, np. we współczesnych budynkach teatralnych o zmiennej przestrzeni. Relacje między sceną a widownią leżą także u podstaw wyodrębnienia przez Étienne'a Souriau dwóch modeli przestrzeni teatralnej: **przestrzeni sferycznej i kubicznej** — kuli i sześcianu (por. rys. 5 i 6). Prototypem pierwszej z nich jest amfiteatr na równych prawach czyniący z aktorów i widzów *dramatis personae*. Przestrzeń sferyczna, która ogarniając sobą świat sceny i widownię, teatralizuje rozciągającą się wokół rzeczywistość, utożsamia porządek świata realnego i fikcję scenicznej kreacji. Natomiast wzorcowym przykładem przestrzeni kubicznej jest konfrontująca ze sobą widzów i aktorów scena włoska, która „wycina” fragment świata rzeczywistego i nadaje mu znamię umowności (SOURIAU 1987).

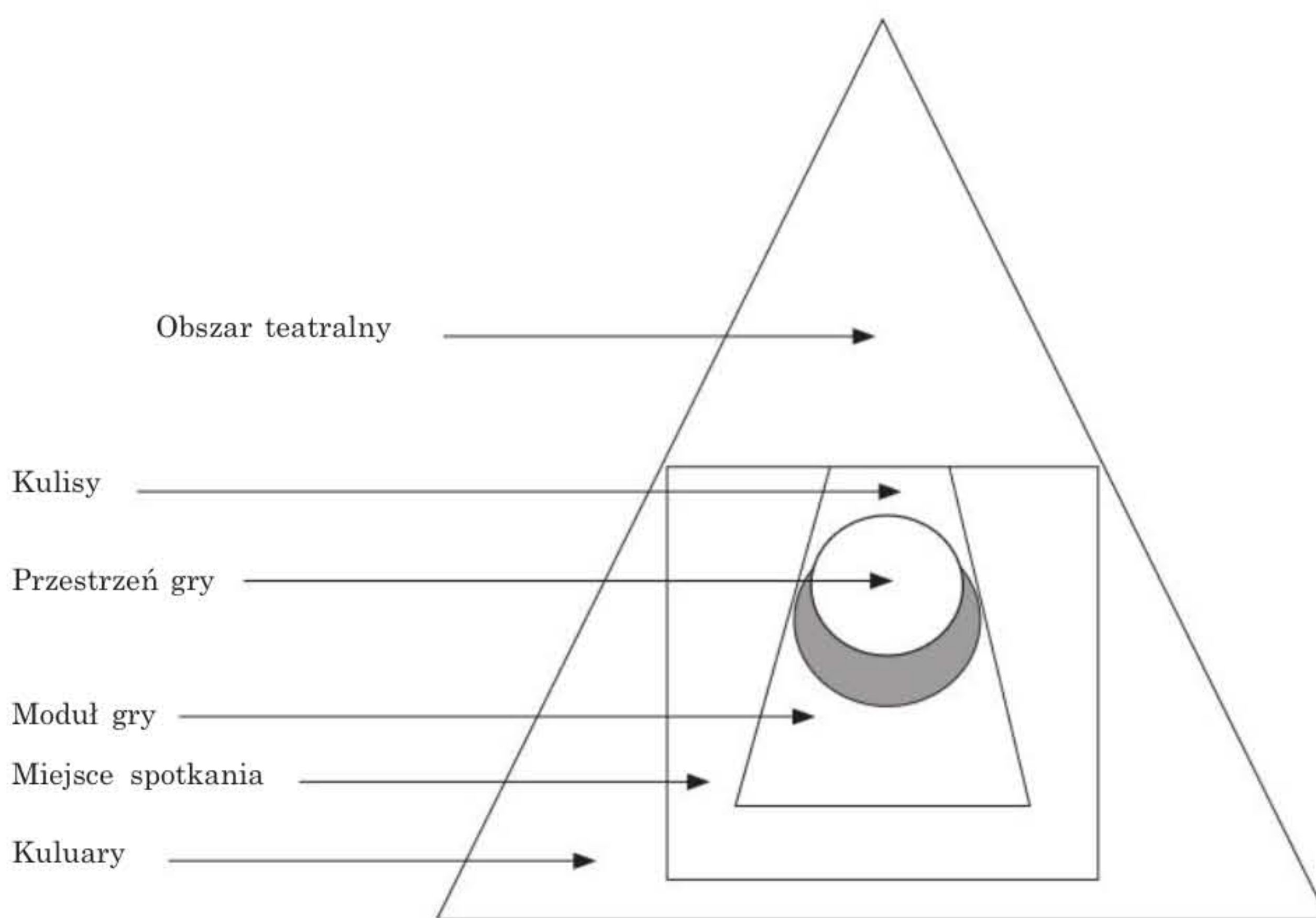


Rys. 5. Model teatru sferycznego (KŁJOWSKI 1982: 67)

David Wiles identyfikuje różnorodność relacji scena — widownia oraz historyczną zmienność porządków przestrzeni teatralnych przede wszystkim z charakterem praktyk społeczno-politycznych. Przestrzeń „jest zawsze wytwarzana społecznie” (WILES 2012), estetyka zaś to wypadkowa



warunków społeczno-politycznych, filozoficznych, relacji religii i władzy. Dostrzegając historyczną ciągłość widowiskowych praktyk performatywnych, angażujących wykonawców i widzów w różnych układach przestrzennych, Wiles konstruuje siedem równoległych mikrohistorii europejskich przestrzeni teatralnych. Wskazuje, jak relacje sceny i widowni, od antyku po współczesność, kształtują i są kształtowane przez przestrzeń świętą, przestrzeń procesji, przestrzeń publiczną, przestrzeń biesiadną, krąg kosmiczny i pustą przestrzeń; jednocześnie sugeruje możliwość kreślenia kolejnych mikro-historii w oparciu o różnorodność społecznych praktyk widowiskowych.



Rys. 6. Model teatru kubicznego (KIJOWSKI 1982: 67)

W obrębie przestrzeni teatralnej szczególne znaczenie przypisuje się **przestrzeni scenicznej** — umownej, fikcyjnej przestrzeni przedstawienia, oznaczającej miejsce gry aktorów łącznie ze scenografią. Przestrzeń sceniczna „przed spektaklem jest fragmentem przestrzeni rzeczywistej i dopiero od momentu udostępnienia jej odbiorcom zgromadzonym na widowni w ramach wspólnej sytuacji odbiorczej, na którą wyrazili oni zgodę — przestrzeń ta zaczyna oznaczać coś innego niż samą siebie” (ŚWIONTEK 2003a: 110). W jej obrębie można wyznaczyć dwa obszary: pole działania aktorów, określane też czasem jako strefa gry, i pole optyki widzów. Potocznie przestrzeń sceniczna nazywana bywa sceną. Słowo to wywodzi

- GOUHIER Henri, 1976: *Istota teatru*. Przeł. M. MAJEWSKA-KWIATKOWSKA. „Pamiętnik Literacki”, z. 2.
- GROTOWSKI Jerzy, 1990: *Teksty z lat 1965—1969*. Wybór i red. J. DEGLER, Z. OSIŃSKI. Wrocław.
- HAUSBRANDT Andrzej, 1990: *Elementy wiedzy o teatrze*. Warszawa.
- HAUSNER Jerzy, KARWIŃSKA Anna, PURCHLA Jacek, red., 2013: *Kultura a rozwój*. Warszawa.
- HÜBNER Zygmunt, 1982: *Sztuka reżyserii*. Warszawa.
- HUIZINGA Johan, 1985: *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*. Przeł. M. KURECKA, W. WIRPSZA. Warszawa.
- ILCZUK Dorota, 2012: *Ekonomia kultury*. Warszawa.
- INGARDEN Roman, 2003a: *O funkcjach mowy w widowisku teatralnym*. W: *Problemy teorii dramatu i teatru*. Red. J. DEGLER. T. 2. Wrocław.
- INGARDEN Roman, 2003b: *Sztuka teatralna*. W: *Problemy teorii dramatu i teatru*. Red. J. DEGLER. T. 2. Wrocław.
- JURKOWSKI Henryk, 1993: *Szkice z teorii teatru lalek*. Łódź.
- KALEMBA-KASPRZAK Elżbieta, 1991: *Teatr w gazecie. Społeczne role recenzji teatralnej. Przelom październikowy 1955—1957*. Wrocław.
- KIJOWSKI Andrzej Tadeusz, 1982: *Chwył teatralny. Zarys instrumentalnej teorii teatru*. Kraków.
- KOENIG Jerzy, 1979: *Rekolekcje teatralne*. Warszawa.
- KOLANKIEWICZ Leszek, 1991: *Teatr zarażony etnologią*. „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty”, nr 34.
- KOLANKIEWICZ Leszek, 1998: *Uwagi o antropologii teatru*. W: *Od dokumentacji do interpretacji, od interpretacji do teorii. Wybór materiałów z sesji Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk. Nieborów 1991*. Red. D. KUŹNICKA, H. SAMSONOWICZ. Warszawa.
- KOLANKIEWICZ Leszek, 1999: *Dziady. Teatr święta zmarłych*. Gdańsk.
- KOLANKIEWICZ Leszek, 2005: *Wstęp: Ku antropologii widowisk*. W: *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*. Red. L. KOLANKIEWICZ. Warszawa.
- KOLANKIEWICZ Leszek, red., 2005: *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*. Warszawa.
- KOMZA Małgorzata, 1995: *Żywe obrazy. Między sceną, obrazem i książką*. Wrocław.
- KOSIŃSKI Dariusz, 2006a: *Słownik teatru*. Kraków.
- KOSIŃSKI Dariusz, 2006b: *Teatr XXI wieku — ku nowym definicjom*. W: *Teatr — media — kultura*. Red. D. FOX, E. WĄCHOCKA. Katowice.
- KOSIŃSKI Dariusz, 2005: *Słownik wiedzy o teatrze*. Bielsko-Biała.
- KOSIŃSKI Dariusz, 2010: *Teatra polskie. Historie*. Warszawa.
- KOSIŃSKI Jan, 1984: *Kształt teatru*. Warszawa.
- KOWALEWICZ Kazimierz, 1993: *Teatr i odbiorca. Przygotowanie do odbioru przedstawienia teatralnego*. Łódź.
- KOWZAN Tadeusz, 1998: *Znak i teatr*. Warszawa.
- KOWZAN Tadeusz, 2003a: *O autonomiczności sztuki widowiskowej*. W: *Problemy teorii dramatu i teatru*. Red. J. DEGLER. T. 2. Wrocław.

- Kantor Tadeusz 28, 36, 37, 71, 142  
Kaprow Allan 36  
Karczewski Leszek 186  
Kerker Gustaw 34  
Kern Jerome 34  
Kienholz Edward 36  
Kijowski Andrzej Tadeusz 66, 96, 97, 182  
Kirby Michael 64, 107  
Klata Jan 163  
Kleczewska Maja 163  
Koenig Jerzy 157, 167, 176, 182, 187  
Kolankiewicz Leszek 7, 18, 19, 24, 40—43, 53, 56, 177, 180, 181, 182, 186, 188  
Komza Małgorzata 33, 182  
Kosiński Dariusz 13, 22, 31, 32, 100, 182  
Kosiński Jan 99, 179, 182  
Kossobudzki Leszek 179  
Kott Jan 166, 176, 177, 181  
Kowalewicz Kazimierz 182  
Kowzan Tadeusz 26—28, 64, 69, 101, 182, 183  
Kozmian Stanisław 90  
Krajewska Anna 120, 121, 125, 130, 142, 170, 183, 187  
Krakowska-Narozniak Joanna 183  
Krakowski Wojciech 99, 183  
Kraśński Edward 156, 162  
Krawczykowski Zbigniew 180  
Kresnik Johann 35  
Król Marcin 184  
Kubikowska Edyta 180, 181  
Kubikowski Tomasz 80—82, 87, 183  
Kuchtówna Lidia 162  
Kurecka Maria 182  
Kurz Iwona 179—181  
Kuźnicka Danuta 182
- L**aban Rudolf 35  
Labijak Danuta 180  
Lacan Jacques 14  
Lalo Charles 27  
Lebel Jean Jacques 37  
Lechoń Jan 166  
Lecocq Charles 34  
Lehár Ferenc 34  
Lehmann Hans-Thies 30, 32, 88, 89, 107, 110, 119, 142, 143, 183  
Lepage Robert 3
- Lessing Gotthold Ephraim 27  
Lévi-Strauss Claude 184  
Lewkowicz Irena 186  
Leyko Małgorzata 179  
Limon Jerzy 29, 38, 98, 102, 183  
Lincke Paul 34  
Linton Ralph 18, 44  
Lipiński Jacek 171  
Litwinowicz-Drozdziel Małgorzata 179  
Lotman Jurij 14, 63, 103, 104, 183  
Loxley James 183  
Ludawska Janina 187  
Lully Jean-Baptista 35  
Lupa Krystian 28, 142, 158
- Ł**omnicki Tadeusz 158
- M**acAloon John 18, 183  
Maeterlinck Maurice 124, 127, 141  
Majcherek Janusz 176  
Majchrowski Zbigniew 119, 142—144, 181, 183  
Marceau Marcel 32  
Markiewicz Henryk 129, 183  
Markowski Michał Paweł 141, 144, 183  
Marszałek Agnieszka 181  
Mauss Marcel 15, 16, 53, 184  
Mayen Józef 184  
Mazurek-Łopocińska Krystyna 152  
Mądzik Leszek 36, 71  
McAuley Gay 95  
Mead George Herbert 15, 18, 44  
Mencwel Andrzej 181  
Meyerhold Wsiewołod 109  
Męczyński Aleksander 186  
Michalik Jan 181  
Mickiewicz Adam 56, 144  
Mieszkowski Krzysztof 158  
Miłkowski Tomasz 161  
Misiólek Edmund 179, 186  
Mizera Michał 160  
Młodożeniec Jan 153  
Modrzejewska Helena 157  
Molier (właśc. Jean Baptiste Poquelin) 35, 112  
Monk Meredith 37  
Moreno Jacob Levy 32  
Mrozek Sławomir 157, 176  
Mukařovský Jan 79, 104, 105, 184  
Munro Thomas 27



**Monika Braun**

# GRY CODZIENNE I POZACODZIENNE

...o komunikacyjnych aspektach aktorstwa



nej ciekawości, jaką budzi tajemnica „międzyludzkiego kościoła”<sup>4</sup>. Rozpiętość możliwości penetrowania problemów komunikacyjnych oscyluje między zimnymi, naukowymi opisami a żarliwymi erupcjami artystycznego geniuszu. Lista przykładów jest właściwie nieskończona. Na dobrą sprawę, znakomita większość owoców ludzkiej myśli ma swoje źródło w impulsie płynącym z rozróżnienia *ja* i *ty* i wynikającej stąd konieczności wygenerowania odpowiedniej wzajemnej relacji. To ona właśnie staje się materią sztuki w działaniach scenicznych. Jak pisze Jerzy Adamski,

wartość teatru [...] polega na przeniesieniu na scenę rzeczywistego i najistotniejszego konfliktu ludzkiego: konfliktu „ja i inni”, „ja i świat”. Tkwi w tym konflikcie dramat człowieka zdecydowanego na bezlitosne zgłębianie swej natury, na rozrachunek ze światem bez względu na wszystko<sup>5</sup>.

Tak więc sztuka teatru w tym ujęciu zajmuje się poznaniem oraz komunikacją międzyludzką w sposób niejako bezpośredni, czyniąc z tej ostatniej nie tylko obiekt zainteresowania – teatr niewątpliwie na swój sposób bada sposoby porozumiewania się pomiędzy ludźmi – ale przede wszystkim stawiając znak równości pomiędzy sztuką a samą interakcją. Przytaczany Adamski pisze, że „przedstawienie teatralne to dwa dynamizmy i zachodząca między nimi interakcja”<sup>6</sup>. Andrzej T. Kijowski wyraża podobną myśl, stwierdzając, że z perspektywy badań teatrologicznych sztuka dramatyczna jest właśnie „rodzajem interakcji, aktem działalności międzyludzkiej” oraz że „wiąże się z rytuałami i mitotwórczymi skłonnościami człowieka. Określa się teatr jako rodzaj działalności znakowej. Używa się pojęć gry, rytuału, interakcji i sytuacji, znaku i kodu”<sup>7</sup>. Jerzy Grotowski mówi po prostu, że „istotą teatru jest spotkanie”<sup>8</sup>. Podobną myśl rozwija także Jean-Louis Barrault, pisząc, że „wpływ to spotkanie. [...] Trafniej jeszcze: to nie spotkanie, ale rozpozna-

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 223.

<sup>5</sup> J. Adamski, *Obrona teatru dramatycznego*, Kraków–Wrocław 1986, s. 123.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 32.

<sup>7</sup> A.T. Kijowski, *Chwył teatralny*, Kraków 1982, s. 13.

<sup>8</sup> J. Grotowski, *Ku teatrowi ubogiemu*, tłum. G. Ziółkowski, Wrocław 2007, s. 52.

nego staje się coraz większa, a tym samym zagrożenie utratą więzi społecznej jest równoznaczne z zagrożeniem śmiercią biologiczną<sup>51</sup>. Potrzeba przynależności jest elementarnym składnikiem wyposażenia istot ludzkich.

Ponieważ samo publiczne występowanie może być aktem więziotwórczym<sup>52</sup> i może służyć zbudowaniu porozumienia, a równocześnie potencjalnie grozi jego zerwaniem, każda tego typu sytuacja jest z definicji obciążona ryzykiem. I choć zwykle się sądzić, że dla wytrenowanych w swym zawodzie artystów sceny problem ten nie istnieje, to jednak

dla większości aktorów napięcie, zdenerwowanie, lęk sceniczny grozi zniszczeniem starannych przygotowań. Nawet doświadczeni aktorzy przeżywają trema w czasie spektaklu, czasem – skrajną. Strach przed publicznością, strach przed krytyką, strach przed odrzuceniem, strach przed zapomnieniem kwestii, strach przed wyjściem na głupca – są czynnikami blokującymi, których obecność aż do momentu przedstawienia może się wydawać błaha, kiedy jednak się pojawiają – mogą całkowicie pozbawić energii<sup>53</sup>.

Presja natrętnych, pesymistycznych wizji, których tematem jest publiczne „ja”, wywołuje w efekcie „fizyczne spięcie. Niejedna czynność staje się niewykonalna, kiedy człowiek napina mięśnie lub, co gorsza, cały się trzęsie z niepokoju, kiedy człowiek jest spięty, znacznie trudniej mu wykonać rzut wolny, grać na pianinie, śpiewać czy grać w golfa<sup>54</sup>. W istocie po prostu każda sytuacja, w której ktoś obserwuje nasze działania, może prowokować napięcie. Zwykle „patrzenie komuś na ręce” podczas wykonywania rysunku, potrawy czy też na przykład naprawiania jakiegoś urządzenia sprawia, że czujemy się „na cenzurowanym” i przeważnie działamy mniej sprawnie niż zazwyczaj. Gdy na dodatek „bycie ob-

---

<sup>51</sup> A. Kępiński, *Lęk*, *op. cit.*, s. 110.

<sup>52</sup> Zob. A.T. Kijowski, *op. cit.* Referując prace Georges Mounina, Kijowski pisze, że „relację jednokierunkową między widzem a aktorem” należy uznać za „sprzeczną w założeniu”. Należy określić ją jako „więź” (s. 131). Zob. także: L. Wilder, *7 Steps to Fearless Speaking*, New York 1999.

<sup>53</sup> R. Cohen, *Acting One*, Irvine 1984, s. 87 (tłum. moje).

<sup>54</sup> *Ibidem*, s. 213 (tłum. moje).

- stosowanie technik wyobrażeniowych;
- traktowanie wszystkich wystąpień publicznych jako dialogu, stałej wymiany myśli i emocji, angażującej głównie umiejętności interpersonalne, będącej procesem, nie zaś sytuacją raz na zawsze ustaloną, zamkniętą.

Wszystkie te elementy zespołu zachowań, stanowiącego aktor-  
ską technikę przekraczania bariery lęku w sytuacji komunikacyjnej,  
dotyczą konkretnych jednostek, ich niepowtarzalnych cech i sy-  
tuują się w „obszarze preekspresywności”, a zarazem są pewnym  
nadrzędnym systemem. Te „powracające i transkulturowe zasady”,  
definiowane przez antropologię teatru, odnoszą się, według Euge-  
nio Barby, do „trzech różnych aspektów odbijających trzy różne  
poziomy organizacji”. Są to, jego zdaniem:

- „Osobowość wykonawców – ich wrażliwość, zmysł artystyczny – persona społeczna, czyli wszystkie cechy charakterystyczne, które stanowią o ich wyjątkowości i jedyności.
- Szczególne cechy tradycji i kontekstów społeczno-kulturowych, w których objawia się jedyna w swoim rodzaju osobowość wykonawcy.
- Posłużenie się fizjologią w zgodzie z pozacodziennymi technikami ciała”<sup>70</sup>.

To trzypunktowe wyliczenie dotyczy konkretnego „materiału”, jaki w procesie teatralnego treningu musi zostać poddany „obróbce”. Jest nim istota ludzka, a rozwiązania problemów komunikacyjnych stosowane przez poszczególne osoby są zawsze czymś w znacznym stopniu niepowtarzalnym. Ten aspekt myślenia o teatrze akcentuje także Kijowski, pisząc, że „najbliższa jednak rzeczywistym sprawom teatru wydaje się psychologia społeczna. Teatr analizuje się tutaj w kategoriach wzorów osobowych, mitów, ekologicznych rytów, gry i naśladownictwa”<sup>71</sup>. A zatem punktem odniesienia byłby tu specyficzny alians tego, co jednostkowe i zbiorowe, pewien prawzór kreowania wzajemnych relacji, opartych również na instynkcie gry, wiecznej potrzebie teatralizowania, która, jak pisze Carlson, „jest bardziej podstawowa niż estetyka, a nawet porzą-

<sup>70</sup> E. Barba, N. Savarese, *op. cit.*, s. 5.

<sup>71</sup> A.T. Kijowski, *op. cit.*, s. 15.

nia, a zatem swoiste sprzężenie zwrotne występujące w teatrze między aktorem a widzem. „Widz” nie jest więc w teatrze tylko „odbiorcą”. Jest również „nadawcą”<sup>133</sup>.

Wydaje się, że obecność widowni staje się w całym procesie pracy aktora integralną częścią jego działań świadomych i jego podświadomości. Z perspektywy sceny żywa obecność odbiorcy jest nie tylko oczywista, ale i konieczna. Jego widzialne i niewidzialne sygnały są niezbywalnym elementem widowiska, niezależnie od tego, czy będą one jawne lub nawet gwałtowne, czy też mniej ekspresyjne, czyniące widza bardziej obserwatorem, uczestnikiem lub świadkiem. Jego żywe istnienie wydaje się immanentnym składnikiem twórczości scenicznej, a nie dodatkiem do niej, ozdobnikiem, zabiegiem reklamowym, formą socjotechniki czy publicznej terapii dla obu stron komunikacji. W kontakcie aktora z widzem, jak pisze Kijowski, „wyzwała się jakaś zbiorowa energia psychiczna, a doznanie komunii fatycznej jest specyficznej i właściwej dla teatru natury”<sup>134</sup>.

Dlatego, być może, podręczniki metod aktorskich nie zawierają jakichś szczególnych, osobnych ćwiczeń, uczących nawiązywania kontaktu z odbiorcą, którego istnienie w widowisku jest przecież oczywiste. Cała praca aktora związana z koncentrowaniem uwagi widza jest spojona nierozdzielnie z procesem budowania roli i kontaktem z partnerem. To dla widza aktor gra, po cóż by była jego praca bez ekscytującej obecności audytorium? U Stanisławskiego komunikat dociera od aktora do widza *via* partner.

Jeśli artyści pragną przykuć do siebie uwagę tysięcznego tłumu wypełniającego widownię, muszą troszczyć się o to, żeby ani na chwilę nie przerwał się proces dzielenia się ze swymi partnerami uczuciami, myślami, działaniami analogicznymi do uczuć, myśli, działań granych przez nich postaci. Oczywiście cała treść wewnętrzna tej wzajemnej wymiany powinna być interesująca, pociągająca dla słuchaczy i widzów. Wyjątkowe znaczenie kontaktu na scenie zmusza nas do zwrócenia szczególnej uwagi na to zagadnienie<sup>135</sup>.

<sup>133</sup> K. Braun, *Nowy teatr na świecie 1960–1970*, Warszawa 1975, s. 14.

<sup>134</sup> A.T. Kijowski, *op. cit.*, s. 134.

<sup>135</sup> K. Stanisławski, *Praca aktora nad sobą*, cz. I, *op. cit.*, s. 244.



lęku. W wystąpieniu publicznym proces przetwarzania strachu wywołwanego każdym spotkaniem dwóch ludzi jest w istocie zabiegiem niezbędnym dla tworzenia porozumienia. Odpowiedź na postawione na początku tego rozdziału pytanie o to, co wynika ze spotkania, brzmi: napięcie i niepewność. W każdym kontakcie pojawia się lęk. Możemy go jednak przetworzyć w energię potrzebną do porozumiewania się. Blokujące lub ograniczające ten proces napięcia można przekroczyć, koncentrując się na celu komunikacji. Kontrola napięć i operowanie oddechem pomaga w tym oraz sytuuje zadania komunikacyjne w przestrzeni konkretnych ludzkich doznań. Praca z ciałem, rozumiana jako technika panowania nad jego odruchami, jest następnym składnikiem całego procesu.

Czy jednak na pewno nadawany wedle tego paradygmatu komunikat jest tożsamy z obieranym jego znaczeniem? Czy zainicjowany w ten sposób proces komunikacyjny ma szansę doprowadzić do *autentycznego* porozumienia? „Odpowiedź nie jest prosta. Nastawiona na wywołwanie zbiorowych emocji kompozycja teatralna odsłania sens. Ale poza tym sensem ukryta jest irracjonalna tajemnica”<sup>142</sup>. Wspólne poszukiwanie znaczeń oraz ich metafizycznego wymiaru jest podstawowym czynnikiem widowiska teatralnego. Wydaje się także, że przekroczenie bariery lęku jest pierwszym i niezbędnym, choć na pewno nie jedynym – warunkiem tej komunikacji. Tylko na gruncie więzi wytworzonych na jej początkowym etapie, w poczuciu bezpieczeństwa – możemy rozumieć wzajemnie „*podświadomościowe*” *aspekty komunikacji*. Jednak, jak mówi Edward Hall, „nie wolno nam nigdy zakładać, że zdajemy sobie w pełni sprawę z tego, co komunikujemy innym”, ani co jest nam komunikowane.

W świecie współczesnym wypaczanie sensu tego, co ludzie usiłują sobie wzajemnie zakomunikować, przybrało ogromne rozmiary. Zrozumieć i wnikać w procesy myślowe innych jest znacznie trudniej, a sytuacja jest o wiele poważniejsza niż wielu z nas chciałoby uznać<sup>143</sup>.

---

<sup>142</sup> A.T. Kijowski, *op. cit.*, s. 58.

<sup>143</sup> E.T. Hall, *Bezgłośny język*, tłum. R. Zimand, A. Skarbińska, Warszawa 1987, s. 50.

wiekim coś robi”<sup>1</sup>. Być może właśnie nieustanne ścieranie się tych dwóch sfer jest źródłem szczególnej energii, nie tylko w sztuce teatru, ale także we wszelkich innych rodzajach występów publicznych.

Czy jednak to właśnie owo ścieranie się, ta paradoksalna dwoistość jest tak naprawdę obiektem badań międzyludzkiej komunikacji w zdarzeniu scenicznym? W ujęciu performatycznym rzeczywiście istotne jest „eksplorowanie napięć i sprzeczności nurtujących współczesny świat”<sup>2</sup>. Jednak samym obiektem badań performatyki jest zachowanie i zdarzenie. Jak zatem możemy je badać? Czemu powinniśmy się przyjrzeć, aby je zrozumieć i opisać? Perspektywa teatrologiczna powiada, że właściwie „nie sposób wskazać charakterystycznego tworzywa, w którym ‘pisze się teksty’ (reżyseruje przedstawienia) teatralne. Nie wiadomo, czy *differentiam specificam* teatru stanowi słowo, gest, kolor, dźwięk, czy też jakaś, a jeżeli – to jaka?, kombinacja tych elementów”. Na dodatek

nie ma jak utrwalić spektaklu teatralnego i trudno poddać go rzetelnej ocenie. W tej sytuacji zarówno próbujący opisywać dzieło teatralne historycy, jak i starający się odkryć *spiritum moventem* tego zjawiska teoretycy zdani są na marzycielstwo i hipostazy. Poza wrażeniami i nieścisłymi relacjami, poza fałszującymi perspektywę zdjęciami i wyrwanymi z kontekstu sytuacyjnego nagraniami, poza dokumentami filmowymi, które wydobywają z rzeczywistości to tylko, co odpowiada ich technicznym możliwościom rejestracji, nic konkretnego nie jest teatrologom dane<sup>3</sup>.

Równocześnie jednak „wiemy że teatr jest. Posługujemy się nazwą, która ma dla nas realne znaczenie”<sup>4</sup>, choć trudno precyzyjnie określić, co się za nią ukrywa. Rzeczywiście, badanie zjawiska tak efemerycznego i przemijalnego, jakim jest spektakl teatralny (a także każdego innego zdarzenia z zakresu żywej i bezpośredniej komunikacji publicznej), nastęrcza wielu kłopotów. Szczególnie obecnie, gdy granica pomiędzy dziełem scenicznym a innymi

---

<sup>1</sup> J. Kott, *Aloes*, Warszawa 1966, s. 165.

<sup>2</sup> R. Schechner, *op. cit.*, s. 18.

<sup>3</sup> A.T. Kijowski, *op. cit.*, s. 9.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 7.

[...] w jakiejś relacji ze znakami epoki, grupy czy całej kultury, gdyż tymi znakami będzie operował, wyrażał się przez nie właśnie”<sup>1</sup>. Jednak takie stwierdzenie może kierować nas ku uogólnieniom, nie przybliżając znacząco ku praktyce scenicznej. Ta ostatnia musi zawsze przełożyć teorię na empirię, abstrakcję na konkret, wizję artystyczną przeistoczyć w ciało. Jakież więc to znaki i co to za relacje? Zbigniew Osiński pisze, że znaki teatralne nie mogą być rozpatrywane w „oderwaniu od procesu [komunikacji – M.B.] i interpretowane tylko w swoich składnikach elementarnych”. Oddzielone od kontekstu rzeczywistości scenicznej, sprawiają „wrażenie rozdarcia i niejednorodności”<sup>2</sup>. Zarówno dla aktora, jak i widza tak wyrafinowana analiza jak na przykład *Uwagi o semantyce gestyki teatralnej*<sup>3</sup> pozostanie w większości zbiorem słów oderwanych od swych desygnatów, poza którymi tylko z najwyższym trudem można dojrzeć istotę ludzką z krwi i kości. „Zjawisko teatralne jest [bowiem – M.B.] adresowane do podsemantycznych receptorów człowieka. Wywiera wpływ na jego emocje i w efekcie narzuca mu instrumenty, których istotą jest ogniskowanie emocji zbiorowej, a wtórną cechą dopisywane im później znaczenia”<sup>4</sup>. Andrzej T. Kijowski dowodzi, że interpretacji znaczeniowej mogą być poddane wyłącznie przedmioty oraz podmioty związane z określoną treścią i obecne w powtarzających się rytuałach.

Naturalną zatem potrzebą tworzącego swój przekaz aktora oraz jego widza jest tworzenie znaków i budowanie relacji między innymi poprzez odczytanie specyficznego p o r z ą d k u związanego bezpośrednio z namacalnymi i widzialnymi elementami aktu komunikacji. Bowiem „doniosłość porządku występuje w kulturze nie tylko w sferze języka”<sup>5</sup>, ale również w wielu innych jej dziedzinach. Sposób, w jaki ułożone są części składowe dowolnej całości, czy to

<sup>1</sup> I. Sławińska, *op. cit.*, s. 146.

<sup>2</sup> Z. Osiński, *Interakcja sceny i widowni w teatrze współczesnym*, w: *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, t. III: *Widz, krytyk, badacz*, red. J. Degler, Wrocław 1978, s. 60.

<sup>3</sup> S. Skwarczyńska, *Uwagi o semantyce gestyki teatralnej*, w: *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, t. II: *O twórcywie i twórcach dzieła teatralnego*, red. J. Degler, Wrocław 1976, s. 301–327.

<sup>4</sup> A.T. Kijowski, *op. cit.*, s. 53.

<sup>5</sup> E.T. Hall, *Bezgłośny język*, *op. cit.*, s. 134.

w zakresie materii, czy zachowań lub myśli ludzkiej, jest znaczący i sam w sobie zawiera informacje niezbędne dla jej rozumienia. Potwierdzenie tego faktu uzyskujemy między innymi na gruncie badań nad ludzkimi zachowaniami – „porządek oznacza orientację w czasie i przestrzeni. [...] Poczucie bezpieczeństwa zyskujemy również, gdy możemy przewidzieć, co będą czynić inni”<sup>6</sup>, jak pisze Eibl-Eibesfeldt. Podobne przekonanie wyraża także Charles Berger w sformułowanej przez siebie *teorii redukowania niepewności*. Uważa on, że „podczas początkowych etapów związku interpersonalnego dominuje uczucie niepewności”<sup>7</sup>. Im bardziej jednak zyskujemy poczucie panowania nad otaczającą nas niejasną rzeczywistością, tym mniej się boimy. Orientacja w czasie i przestrzeni, stałość i powtarzalność pewnych elementów i sekwencji (niesiona między innymi przez rytm i strukturę), przewidywalność zachowań naszych bliźnich – czynią świat bardziej zrozumiałym i bezpiecznym.

Jakie są zatem owe znaki, dające się zbadać – elementy komunikacji? Co to są owe „przedmioty i podmioty”, o których pisze Kijowski? Czym jest interakcyjny konkret, o którym wiadomo, że „bardzo łatwo nasycy się uczuciem i znaczeniem – łatwiej być może niż jakakolwiek abstrakcyjna koncepcja. Łatwo [też – M.B.] staje się tym, co estetyczne, dramatyczne, komiczne albo symboliczne”<sup>8</sup>. W komunikacyjnej rzeczywistości tym konkretem są przede wszystkim żywi ludzie – nadawca i odbiorca. Kolejnym czynnikiem jest sama interakcja. Jak powiedzieliśmy wyżej, powstaje ona zawsze wtedy, gdy istota ludzka znajduje się w obecności innego człowieka. Nieodłącznymi składnikami spotkania żywych ludzi są także miejsce i pora. To oczywiście – czterema wymiarami rzeczywistości dostępnej naszym zmysłom są trójwymiarowa przestrzeń i czas. Związek człowieka z tymi dwiema kategoriami na gruncie teatralnym, nieco emfaticznie, ale wyraziście, określa Jean-Louis Barrault, pisząc, że „żadna żywa istota nie jest egzystencją odosobnioną, jakby zamkniętą pod szklanym kloszem, ale gorejącym ogniskiem, które tworzy jedną całość z otaczającymi je zarazem Przestrzenią i Cza-

---

<sup>6</sup> I. Eibl-Eibesfeldt, *op. cit.*, s. 215.

<sup>7</sup> Ch. Berger, cyt. za: E. Griffin, *op. cit.*, s. 164.

<sup>8</sup> O. Sacks, *op. cit.*, s. 216.

je lub upodobania kreowanej przez aktora postaci. Natężenie głosu, wzrok lub gest określają rozległość i temperaturę przestrzeni, a także samopoczucie poruszającego się w niej człowieka. Tylko tą drogą, to znaczy dzięki działaniu człowieka, przedmioty niejako „ożywają”, uzyskują swój właściwy sens, stają się znaczącymi składnikami teatralnej opowieści. Przedmiot w widowisku pełni nie tylko „funkcję ilustracyjną i potęguje napięcie sceniczne, lecz od pewnego momentu [sam – M.B.] staje się nośnikiem napięcia”<sup>118</sup>.

Dla Barraulta „ludzie i przedmioty grają razem: ludzie grają w przedmioty, a przedmioty grają w człowieka. Uczłowieczony przedmiot ‘wypowiada swoje słowo’ w akcji, aktor zaś, nie wychodząc poza interpretowaną postać, uosabia niekiedy żywioł”<sup>119</sup>. Takie ujęcie problemu zawiera w sobie także informacje o zasadzie spójności teatralnego komunikatu. Wszystkie jego elementy działają w łączności z twórcą – aktorem, człowiekiem „wyrażającym siebie za pomocą wszystkich dostępnych mu środków”<sup>120</sup>. A jednak przedmiot w performatywnej rzeczywistości nie jest już „tylko” przedmiotem, staje się podmiotem zdarzenia. W niektórych typach widowisk „maski i lalki stanowią osobne jestestwa, wchodzące w interakcje z aktorami-ludźmi. Te performatywne przedmioty przesycone są siłą żywotną, zdolną przemienić tych, którzy nimi poprzez nie grają”<sup>121</sup>. Tak więc znowu mamy tu sprzężenie zwrotne. To nie człowiek decyduje, w sposób arbitralny i wyłączny, o sposobie używania przedmiotów i nie on ustala ich miejsce w strukturze zdarzenia. One także udzielają mu swojej „wiedzy” o świecie i – poprzez swój szczególny charakter, cechy i funkcje, które człowiek odkrywa i odszukuje z uwagą, cierpliwością i pokorą – niejako same sobie pozyskują rolę w widowisku. Wszystkie te (dla performerów tylko pozornie martwe) obiekty służą nadrzędnemu celowi – wyrażają podstawową ideę komunikatu, realizują zadanie naczelne, artykułują przesłanie widowiska. Obecność rekwizytu jest uzasadniona tylko wtedy, gdy spełnia on te funkcje.

---

<sup>118</sup> A.T. Kijowski, *op. cit.*, s. 31.

<sup>119</sup> J.-L. Barrault, *op. cit.*, s. 292.

<sup>120</sup> *Ibidem*, s. 293.

<sup>121</sup> R. Schechner, *op. cit.*, s. 233.

rozwinęły się z ruchu postaci ludzkiej”<sup>144</sup>. Z kolei „muzyka jest natychmiastowym wyrazem naszych uczuć, w tym tkwi jej ukryte życie”<sup>145</sup>. Podobnie działa akcja w teatrze czy ruch w tańcu. Wszystkie one potrzebują „partytury”, aby ogólny wyraz i atmosferę wyrazić językiem konkretnego właściwego danej sztuce. W teatrze ową partyturą jest narracja, która zostaje przetworzona w działania, a także wyrażona poprzez przestrzeń, kostium czy rekwizyt. A zatem „aktor, podobnie jak muzyk, musi posiadać swoją partyturę. Partytura – to nuty. Teatr – to spotkanie. Partytura aktora – to elementy kontaktu międzyludzkiego: impulsy i reakcje – zdyscyplinowane, rzeczowe”<sup>146</sup>. Ten interakcyjny paradoks jest kolejnym źródłem dynamiki aktu komunikacyjnego.

A zatem, gdy zadajemy pytanie o to, co pozwala aktorowi formułować komunikat jasny i czytelny dla odbiorcy, a także co pozwala rozumieć sens widowiska teatralnego, musimy odwołać się do owej partytury. Jej całość to historia, zdarzenie, opowieść teatralna. W niej, dzięki obecności wyrażającego ją człowieka-aktora, widz dostrzega ciąg działań – pojedynczych i bardziej złożonych fragmentów akcji, tworzących wreszcie całe sekwencje. W wyniku tego podziału – istnienia części uporządkowanych w zrozumiałą zarówno dla nadawcy, jak i dla odbiorcy strukturę, odbiorca dostrzega sens wynikający z ich wzajemnego związku dzięki obecności fabuły i postaci osadzonych w kontekście miejsca i czasu lub, jak chce Fisher – dzięki istnieniu „historii, kultury i bohatera”<sup>147</sup>. Wyrazistość tych elementów zależy w znacznej mierze od sposobu ich ukazywania poprzez różnorodne rytmy: działania, dźwięku i przestrzeni. Wzajemne zależności i proporcje, zarówno podstawowych składników całej kompozycji widowiska, jak i jego części – zaznaczone, wyróżniane lub łączone za pomocą pauz, kontrastów, akcentów, zmian tempa czy intensywności – służą *ogniskowaniu zbiorowej emocji*, o której pisze Kijowski<sup>148</sup>.

---

<sup>144</sup> E.G. Craig, *op. cit.*, s. 61.

<sup>145</sup> A. Appia, *op. cit.*, s. 93.

<sup>146</sup> J. Grotowski, *Techniki aktorskie*, w: *Teksty...*, *op. cit.*, s. 57.

<sup>147</sup> Zob. E. Griffin, *op. cit.*, s. 325.

<sup>148</sup> Zob. A.T. Kijowski, *op. cit.*, s. 53.

niami oraz umożliwić mu pełne rozeznanie własnych trudności, a zarazem podać sposoby rozwiania nękających je problemów<sup>59</sup>.

Opowieść staje się w tym ujęciu narzędziem pozyskiwania wiedzy o świecie i o sobie samym, a zarazem sposobem tworzenia bogatych więzi z kosmosem oraz drogą budowania wieloaspektowych relacji z ludźmi.

## Budowanie więzi poprzez dialog

W ten sposób w każdym akcie komunikacyjnym wytwarza się trzecia, ponadjednostkowa jakość. Interakcja w tej perspektywie to nie *ja* i *on*, ale – *my*. W zdarzeniu scenicznym ten aspekt uwidacznia się ze szczególną mocą. Andrzej T. Kijowski mówi nawet, że właśnie stworzenie *wspólnoty scenicznej*, czyli „stanu bezsłownego, a w każdym razie nie tylko i nie przede wszystkim słownego porozumienia”, jest miarą jakości spektaklu i „wydaje się celem twórców i pragnieniem uczestników scenicznego zdarzenia”<sup>60</sup>. Dla Kijowskiego więź aktorów i widzów jest poza tym zjawiskiem raczej niejasnym i nieznanym poparcia w solidnych badaniach naukowych. Jednak przytoczone w tym rozdziale wyniki najnowszych poszukiwań z zakresu emocji i psychologii społecznej potwierdzają oczywistość występowania takich mechanizmów oraz ich głębokie źródła ewolucyjne.

Psychiczne i fizyczne doznania, towarzyszące owemu szczególnemu poczuciu jedności, są stałym elementem wspomnień aktorów i widzów. Niewidoczna, ale odczuwalna wymiana emocji i myśli wypełnia salę widowiskową. Stanisławski uważał, że „napięta atmosfera widowiska udziela się wszystkim. Widzowie ulegając wzajemnej hipnozie, potęgują siłę scenicznego oddziaływania”<sup>61</sup>. W innym natomiast miejscu pisał, że „widz stwarza [...] ducho-

---

<sup>59</sup> *Ibidem*, s. 42.

<sup>60</sup> A.T. Kijowski, *op. cit.*, s. 183.

<sup>61</sup> K. Stanisławski, *Artykuły, fragmenty, rozmowy, op. cit.*, s. 155.

pracy. Koncentracja jest także komunikacją *per se*. Tylko i wyłącznie bowiem skupione i pełne uwagi działania aktora mają właściwość przykuwania uwagi widza. Skoncentrowana twarz mówi: „patrz na mnie”, a uważne, skoncentrowane spojrzenie jest zdolne poprowadzić oczy widza ku temu, na co patrzy aktor. Subtelny ruch dłoni, nieznaczna zmiana tonu czy maleńka zmiana napięcia barków oddanego bez reszty swemu zadaniu nadawcy potrafi zatrzymać oddech odbiorcy lub wywołać oklaski, które wybuchają nie tylko jako rytualny element finału, ale przede wszystkim wtedy, „gdy poruszone zostają atawistyczne lęki i metafizyczne nadzieje tłumu, który wypromieniowuje w stronę instrumentu gry swoją energię psychiczną”<sup>38</sup>. Koncentracja, całkowite oddanie aktualnie działającemu się zdarzeniu stymuluje wytwarzanie się więzi pomiędzy aktorem a widzem, skupienie nadawcy wskazuje odbiorcom, że oto właśnie dzieje się coś bardzo ważnego. I odwrotnie – dla aktora wszelkie fluktuacje stopnia koncentracji odbiorcy są bezcennymi sygnałami, zgodnie z którymi kształtuje on swój komunikat, a wyczuwalne narastanie uwagi widowni intensyfikuje także jego skupienie.

## Znaczenie treningu w pracy aktora

Czy koncentracja jest naprawdę czymś, czego można się nauczyć? W jakim stopniu w ogóle aktorstwo jest wynikiem wrodzonych talentów i dyspozycji, a w jakim skutkiem pracy? Brook pisze jasno, „że sztuka aktorska jest pod pewnymi względami najbardziej wymagająca ze wszystkich; dlatego bez systematycznego szkolenia aktor musi się zatrzymać w pół drogi”<sup>39</sup>. A jednak kształt, przebieg i charakter teatralnego treningu nie są równie jasne i oczywiste jak powyższe zdanie Brooka. Wprawdzie od zarania dziejów człowiek występujący publicznie w ramach zorganizowanego widowiska był do swej aktywności przygotowywany, choć nie zawsze odbywało się to na drodze wyraziście skonstruowanego systemu

---

<sup>38</sup> A.T. Kijowski, *op. cit.*, s. 188.

<sup>39</sup> P. Brook, *Pusta przestrzeń*, *op. cit.*, s. 46.



- Goleman Daniel, *Inteligencja społeczna*, tłum. A. Jankowski, Poznań 2007.
- Gombrowicz Witold, *Ślub*, w: *Dzieła*, t. VI, Kraków 1986.
- Griffin Em, *Podstawy komunikacji społecznej*, tłum. O. i W. Kubińscy, M. Kacmajor, Gdańsk 2003.
- Gruszczyński Piotr, *Ojcobójcy*, Warszawa 2003.
- Grzymała-Siedlecki Adam, *Świat aktorski moich czasów*, Warszawa 1957.
- Grzymała-Siedlecki Adam, *Tadeusz Pawlikowski i jego krakowscy aktorzy*, Kraków 1971.
- Grzymała-Siedlecki Adam, *Z teatrów warszawskich 1926–1939*, Warszawa 1972.
- Grotowski Jerzy, *Ku teatrowi ubogiemu*, tłum. G. Ziółkowski, Wrocław 2007.
- Grotowski Jerzy, *Teksty z lat 1965–1969*, Wrocław 1990.
- Hagen Uta, *Respect for the Acting*, New York 1973.
- Hall Edward T., *Bezgłośny język*, tłum. R. Zimand, A. Skarbińska, Warszawa 1987.
- Hall Edward T., *Poza kulturą*, tłum. E. Goździak, Warszawa 2001.
- Hall Edward T., *Ukryty wymiar*, tłum. T. Hołówka, Warszawa 1978.
- Huizinga Johan, *Homo Ludens: zabawa jako źródło kultury*, tłum. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1985.
- Hulton Dorinda, *Joseph Chaikin i aspekty kształcenia aktora*, tłum. J. Golińska, „Dialog” 2002, nr 12.
- Jacobi Jolande, *Psychologia C.G. Junga*, tłum. S. Łypacewicz, Warszawa 2001.
- Jäger Willigis, *Fala jest morzem. Rozmowy o duchowości*, tłum. Z. Mazurczak, Warszawa 2001.
- Jotterand Franck, *Nowy teatr amerykański*, tłum. Z. i K. Braunowie, Warszawa 1976.
- Kamel Tomasz, Krool Robert, Kraśko Piotr, *Dyskretny urok występień publicznych*, Warszawa 2002.
- Kępiński Antoni, *Lęk*, Kraków 2002.
- Kępiński Antoni, *Schizofrenia*, Warszawa 1974.
- Kijowski Andrzej Tadeusz, *Chwył teatralny*, Kraków 1982.
- Kmita Jerzy, Banaszak Grzegorz, *Społeczno-regulacyjna koncepcja kultury*, Warszawa 1994.
- Kolankiewicz Leszek, *Wielki mały wóz*, Gdańsk 2001.
- Komunikacja międzykulturowa, zbliżenia i impresje*, red. A. Kapciak, L. Korporowicz, A. Tyszka, Warszawa 1995.

- Fisher Walter 161, 206, 218  
 Fontaine, aktor 184  
 Fredro Aleksander 146  
 Fromm Erich 93, 104  
 Frycz Karol 188, 189  
  
 Gardner Howard 217  
 Genet Jean 240  
 Gennep Arnold van 177  
 Goethe Johann Wolfgang von 146  
 Goffman Erving 13, 15, 19, 22, 30, 31, 39, 40, 60, 213  
 Goleman Daniel 39, 41, 42, 65, 67, 73, 77, 79, 80, 103, 105, 124, 148, 167, 217, 219, 223, 224, 253, 256, 268, 273  
 Golińska Justyna 194  
 Gombrowicz Witold 31, 38, 226, 240  
 Goździak Elżbieta 18  
 Grabarczyk-Ryszka Elżbieta 308  
 Griffin Em 79, 80, 106, 155, 161, 206, 218, 220, 229, 242, 313  
 Grotowski Jerzy 32, 41, 49, 50, 52, 53, 62, 64, 69, 72, 81, 99, 101, 111, 115, 119, 123, 134, 141, 143, 169, 178, 206, 211, 230, 246, 249, 259, 262, 279, 323  
 Gruszczyński Piotr 186, 194, 199, 280  
 Grzymała-Siedlecki Adam 185, 186, 197, 236, 237, 285  
 Guderian-Czaplińska Ewa 212  
  
 Hagen Uta 107, 180, 312  
 Hall Edward T. 18, 87, 112, 116, 125, 148, 151, 154, 156, 158, 159, 187, 188, 192, 193, 202, 215, 218, 224, 225, 269  
 Halprin Anna 225  
  
 Hastrup Kirsten 27  
 Hera Janina 93  
 Hethmon Robert H. 45, 293  
 Hitler Adolf 138  
 Holoubek Gustaw 86  
 Hołówka Teresa 125, 147  
 Huizinga Johan 14, 157  
 Hurst Catherine 283  
  
 Izard Carrol 136  
 Izdebski Paweł 201  
  
 Jackson Adrian 308  
 Jäger Willigis 152  
 James William 94, 240  
 Jankowski Andrzej 36, 39, 42, 77, 256  
 Janowska Katarzyna 86  
 Jaracz Stefan 285  
 Jasińska-Kania Aleksandra 17  
 Jewreinow Mikołaj 14  
 Jotterand Franck 235  
 Jouvét Louis 140, 186, 196, 233  
 Junosza-Stępowski Kazimierz 236  
  
 Kacmajor Anna 15  
 Kacmajor Magdalena 15, 79  
 Kalinowski Witold 49  
 Karpiński Maciej 25, 67  
 Kępiński Antoni 14, 36, 42, 48, 59, 60, 70, 76, 77, 113, 218  
 Kijowski Andrzej Tadeusz 32, 48, 56, 84, 87, 90, 154, 195, 206, 232, 261  
 Kłós Radosław 186  
 Koenig Jerzy 172  
 Kosobudzki Leszek 93  
 Kotarbiński Józef 49  
 Kott Jan 89, 90, 138  
 Krasner David 194

## II. Wywiady i omówienia prac A.T. Kijowskiego

1. Król bez ziemi., dyskusja „Tygodnik Solidarność” 1991 nr 7
2. Ruszyć skamielinę., dyskusja „Antena” 1991 27
3. Życzenia dla teatru w dniu jego święta, „Goniec Teatralny” 1992 nr 13
4. Ratujmy stolicę, not. WO. „Express Wieczorny” XLVI 133(13573)
5. Lapidarium - nie koniec na tym., rozmawiała JUSTYNA CSATÓ, „Życie Codzienne” 28-08-1992.
6. Słowo nie koncesjonowane, rozm. MAREK CHĄDZYŃSKI „Rzeczpospolita” (TELE nr 12) 1994 22-07-94.
7. Teatr jak lusterko w kieszeni, rozm. ANNA KOWALSKA, „Warszawski Informator Kulturalny” 1997
8. Mała, piękna tradycja, rozm. IZA NATASZA CZAPSKA, "Życie Warszawy", Przewodnik 24-30-08.2001;
9. Paradoks o ogródkach, om. ROMAN PAWŁOWSKI, „Gazeta Wyborcza” 2001, str. 13
10. Codziennie w ogródku, rozm. ANETA PRYMAKA, "Gazeta Stołeczna" nr 148, 2001/06/27;
11. Jawne jest wszystko, co nie jest tajne, rozm. BEATA KALINOWSKA, „Wspólnota” 202, nr 5
12. Wspólne śpiewanie w Lapidarium, rozm. MATEUSZ ZIELIŃSKI, "Gazeta Stołeczna" nr 174, 2002/07/28;
13. Liczę na widzów, rozm. MAGDA KAWCZYŃSKA, "Gazeta Stołeczna", 2003/07/5-6;
14. Powrót do rzeki Szekspira i Moliера, rozm. KATARZYNA WERESZCZYŃSKA, "Życie Warszawy" 01-09-1999.
15. Pamiętajcie o ogrodach, rozm. DOROTA OLSZEWSKA, "Gazeta Stołeczna", 2005/09/7;
16. Czekam na 200 tysięcy widzów, rozm. KATARZYNA KAZIMIEROWSKA "Echo Miasta" 2006/05/8;
17. Piwne Ogrody Frascati, om. PAWEŁ SZTARBOWSKI

12



Tygodnik Solidarność 7 (126) 15 lutego 1991

Prezentujemy obszernie fragmenty dyskusji na temat kompetencji i finansów samorządów terytorialnych, jaka odbyła się 8 stycznia tego roku w redakcji „TS”. W dyskusji wzięli udział: GRZEGORZ BUCZEK — radny i były burmistrz warszawskiej Ochoty; GRZEGORZ GRZELAK — radny z Gdańska, marszałek wojewódzkiego sejmiku samorządowego, sekretarz stanu w Urzędzie Prezydenta RP; BOHDAN JASTRZĘBSKI — radny Żoliborza, wojewoda warszawski; ANDRZEJ TADEUSZ KIJOWSKI — radny warszawskiego Śródmieścia, wicemarszałek wojewódzkiego sejmiku samorządowego; MICHAŁ KULESZA — główny projektant ustawy o samorządzie terytorialnym, wydawca czasopism samorządowych, prodziekan wydziału prawa UW; GRZEGORZ WALENDZIK — radny i prezydent Starachowic; **w imieniu redakcji „TS”**: WALDEMAR SIEMIŃSKI — radny Mokotowa i WITOLD KALINOWSKI — organizator i wykładowca szkoleń samorządowych.

# Król bez ziemi

Pierwsze pytanie skierowaliśmy do docenta Kuleszy:

— *W październiku 1990 — a więc po niemal półrocznym okresie działania nowych samorządów terytorialnych — powiedział pan w sejmie, że z dwu głównych filarów samorządności tylko jeden jako tako stoi, drugi natomiast kompletnie leży. Czy mógłby pan teraz rozwinąć tę metaforę? Czy nadal jest ona aktualna?*

**M. KULESZA:** Rzeczywiście tak powiedziałem i nadal tak myślę. Pierwszy z tych filarów to filar polityczny: wolne wybory samorządowe i zespół wolności politycznych, stworzony m.in. dzięki ustawie o samorządzie terytorialnym; układ, który jest wykorzystywany w praktyce, na skalę naszych możliwości — można więc powiedzieć, że ten filar stoi. Natomiast ten drugi, który leży — to majątek, pieniądze. Pieniądze gminom miały być zapewnione dzięki aktom prawnym, uzupełniającym ustawę samorządową. I rzeczywiście, po 8 marca ruszyła wielka fala legislacyjna. Niestety, zabrakło wśród prawodawców ludzi, którzy rozumieliby samorząd terytorialny i doceniali jego rolę w całym porządku publicznym nowoczesnego państwa. Ustawa samorządowa utonęła jak kamień w bagnie prawodawstwa: prawo, któremu podlegają gminy, nadal niezgodne jest z filozofią samorządu terytorialnego. Tę filozofię wyrażają poprawki do konstytucji z marca ubiegłego roku. Konstytucja gwarantuje udział samorządu w sprawowaniu władzy i mówi, że zaspokajanie zbiorowych potrzeb społeczności lokalnej należy do gminy. Ale uchwalone później prawa i rozporządzenia stanowią, że **co najmniej połowa typowo lokalnych potrzeb ma być zaspokajana przez administrację rządową**, a z drugiej połowy kompetencji komunalnych — trzy czwarte gmina wykonuje na zasadzie zadań zleconych, a nie własnych. Wszystko to sprawia wrażenie, jakby w rządzie i w sejmie przez cały czas przeważały siły pragnące zdyskredytować reformę samorządową, a nawet samą ideę samorządu.

W rezultacie **cała ta samorządność jest ponurą fikcją**. Gminy dostają bardzo mało pieniędzy, więc protestują, krzyczą, domagają się więcej, ale właściwie minister finansów wcale nie musi — a nawet nie może — dawać więcej, skoro taki jest rozdział kompetencji, skoro większość zadań z zakresu użyteczności publicznej przypadła administracji rządowej, a gminy nie podejmują prawie żadnych samodzielnych decyzji gospodarczych i finansowych. Dzisiaj, właśnie w tej chwili odbywa się w sejmie posiedzenie komisji, decydujące o subwencjach i dotacjach budżetowych dla gmin, i panowie pewnie dziwią się, dlaczego ja, sejmowy ekspert od tych spraw, nie jestem w tej chwili w sejmie, nie walczę o te subwencje. Ale tam nie ma, w świetle prawa, nic do wywalczenia — mógłbym co najwyżej wykonać jakiś rejtanowski gest.

**G. WALENDZIK:** Chyba jednak można coś wywalczyć, właśnie teraz, przy uchwalaniu ustawy o finansach gmin. W Starachowicach próbowaliśmy wstępnie policzyć założenia budżetowe. Okazało się, że nasz budżet powinien być rzędu 80 mld. Na podstawie projektu ustawy wyliczyliśmy, że dochody będziemy mieli rzędu 17 mld, w tym 4 mld z udziału w podatkach stanowiących dochód budżetu państwa, plus subwencje. Według nowej wersji projektu, po podwyższeniu wskaźników udziału gmin w niektórych podatkach uzyskalibyśmy dwadzieścia parę miliardów. To już lepiej, ale wciąż jeszcze potrzebna jest, do zrównoważenia budżetu, subwencja rzędu 40 miliardów. Tymczasem okazuje się, że według tej samej, najnowszej wersji projektu, możemy liczyć tylko na 3,7 mld subwencji. Oczywiście, jakąś część w tych niezbędnych wydatkach stanowią zadania zlecone. Ale przecież my do dziś nie wiemy, jakie sumy kryją się za zadaniami zleconymi i skąd się te pieniądze wezmą. Dlatego myślę, że **nadal można i trzeba walczyć o subwencje, o jasny sposób ich obliczania**, uczciwy w stosunku do gmin, do zadań wykonywanych przez gminy.

**G. GRZELAK:** Tak, to jest wręcz skandaliczne, że gminy otrzymały dotychczas tylko suche liczby, np. Gdańsk: 61 miliar-

dów — a skąd to się wzięło i dlaczego, nie wiadomo. Co gorsza, z projektów Ministerstwa Finansów wynika, że **tylko znikoma część subwencji będzie trafiać do gmin bezpośrednio**, na podstawie obiektywnych kryteriów. Znakomitą większość, np. **niemal całość subwencji na inwestycje, będą dzielić między gminy wojewodowie**. A więc wojewoda będzie *de facto* dysponentem, to on będzie decydował, kto i ile dostanie. Gminy czułyby się jednak pewniej i rzeczywiście byłyby samodzielniejsze, gdyby nie musiały aż tak liczyć na subwencje, gdyby miały duże dochody własne. Tymczasem jednak deflacyjna polityka Balcerowicza w pierwszej połowie 1990 roku bardzo ograniczyła dochody własne gmin, podcięła np. działalność rzemiosła, prywatnego handlu, a to miało stanowić bardzo istotny element wpływów podatkowych do kas gminnych. Pozostało więc liczenie na subwencje z budżetu, ze skarbu państwa. **Ustawa o dochodach gmin**, która określa sposób obliczania subwencji, choć na pewno dużo lepsza od wstępnych projektów, **ciągle jest daleka od doskonałości**. Ale myślę, że nie można skonstruować dobrej ustawy finansowej bez zasadniczych, ustawowych zmian w dziedzinie kompetencji samorządów gminnych.

Działacze sejmików samorządowych bardzo liczyli na tzw. „komisję Regulskiego”, która zajmuje się przeglądem kompetencji. Sądziliśmy, że komisja poskromi apetyty kompetencyjne wojewodów i urzędów rejonowych, że będzie dążyć do przekształcenia



niektórych przynajmniej zadań zleconych w zadania własne i do wzmocnienia w ten sposób samorządu gminnego. Jednakże dokonania komisji Regulskiego są do tej pory nadzwyczaj skromne. Odbyło się jedno posiedzenie, na którym dyskutowano, czy gminy wywiązują się ze swoich zadań własnych, czy są zdolne wywiązać się z zadań, jakie mają obecnie, i czy nie należy im raczej czegoś z tych zadań i kompetencji zabrać!!!

**G. WALENDZIK:** Głównym źródłem naszych kłopotów są defekty dotychczasowej legislacji samorządowej. Tu przede wszystkim zabrakło komplementarnego widzenia spraw. Na przykład, gmina ma dbać o swój rozwój gospodarczy, i powinna to robić przez stymulowanie działań gospodarczych obywateli, przez tworzenie warunków dla gospodarki rynkowej na swoim terenie. Tymczasem **nie ma jednak aktów prawnych, które dawałyby gminie swobodę poczynania w tym zakresie, które pozwalałyby rzeczywiście stymulować przedsiębiorczość w różnych sektorach.**

**G. BUCZEK:** Defekty legislacji dotyczą nie tylko ustaw samorządowych, tzn. tych, które mają samorząd w nazwie. Jest wiele innych ustaw, które dotychczas albo nie zostały zmienione, albo nowelizowano je bez zrozumienia zmian, jakie nastąpiły po 27 maja. Na przykład **ustawa o planowaniu przestrzennym jest niemal w całości sprzeczna z ustawą o samorządzie terytorialnym i uniemożliwia jakąkolwiek racjonalną działalność gmin w tej dziedzinie. Już w sierpniu**

1989 roku profesor Regulski mówił, że ta ustawa powinna być jak najszybciej uchylona. I co? Minęło półtora roku i nic z tą ustawą nie zrobiono.

Ale i w bloku ustaw samorządowych są zasadnicze sprzeczności. Właściwie wcale nie zburzono starej, sowieckiej struktury rad narodowych, tej ich podwójnej zależności — od wyborców i od władz centralnych. Różnica jest tylko taka, że przedtem było to oficjalnie zapisane, a teraz wprowadzone jest tylną furtką: przez tzw. zadania zlecone. Tych zadań zleconych jest bardzo dużo, więcej niż własnych. W rezultacie **rada gminy**, tak samo jak przedtem rada narodowa, **podlega w praktyce administracji państwowej**.

**A.T. KIJOWSKI:** Nasze ustawy, zwłaszcza ustawa kompetencyjna, stworzyły dziwną, dwoistą wizję ustrojową, przeciwstawiającą władzę samorządową władzy rządowej — na każdym poziomie i w każdej sprawie. Podobno jest to wzorowane na modelu francuskim, ale francuscy radni, których spotykałem, w ogóle nie rozumieją tego problemu. Oni mają po prostu jasno wydzielony zakres spraw, nad którymi mają pełną władzę. I ja, radny ze Starówki, też bym chciał jasno wiedzieć, co do mnie i tylko do mnie należy z mocy prawa. To wcale nie musi być prawo rezydowania na Zamku, choć i Zamek leży na terenie mojej gminy. Niech to będzie władztwo skromne, malutkie, dotyczące ptasiego łajna — ale niech będzie powiedziane, że o jego sprzątnięciu decyduje ja i że nikt mi nie może tej kompetencji odebrać.

**G. WALENDZIK:** Kiedy nas wybierano, byliśmy przekonani, że będziemy gruntownie zmieniać, przebudowywać Polskę od dołu. Wierzyliśmy, że będziemy mieli odpowiednie możliwości prawne, żeby to robić — i dlatego z czystym sumieniem obiecywaliśmy to naszym wyborcom. Teraz okazuje się, że nasze możliwości, nasze kompetencje są znikome. Ale ludzie nie chcą o tym słyszeć, i właściwie mają rację. Oni w maju wybrali po raz pierwszy rzeczywiście swoją, lokalną władzę, spodziewali się, że ta władza załatwi im wszystko, a okazuje się, że ta władza niewiele może. Z wieloma sprawami, nawet bardzo prostymi, ludzie muszą po staremu wędrować albo do wojewody, albo do rejonu. Administracja rządowa dostaje na załatwianie tych spraw bardzo dużo pieniędzy, ale w gruncie rzeczy robi niewiele. Bo te zadania znowu do nas wracają, jako zlecone lub powierzone. To znaczy: **wracają zadania, ale nie wracają pieniądze na ich wykonanie**. A ja na przykład dowiaduję się, że i ostatnio, podobnie jak za rządów komunistycznych, administracja dostała pod koniec roku ogromne pieniądze, które wydano na byle co — na wykładziny w urzędach, na nowe samochody, na niepotrzebne komputery; bo trzeba to było zrobić przed 1 stycznia.

**B. JASTRZĘBSKI:** Grzechy legislacji, o których panowie mówią, niewątpliwie bardzo pogmatwały sprawę kompetencji. Ucierpiały na tym nie tylko samorzady, ale i wojewodowie. Mówię to nie dlatego, że sam jestem wojewodą — bo jestem nim dopiero od trzech miesięcy i wywodzę się ze środowiska samorządowego. Ale **to nie jest po prostu tak, że zabrano kompetencje i pieniądze gminom, a oddano je wojewodom.** Wojewodowie są też w dużej mierze ubezwłasnowolnieni. **Powstały** — za sprawą ustawy kompetencyjnej, ale może również z innych powodów — **takie obszary, na których ani samorząd, ani wojewoda nie mogą nic zdziałać.** Wojewoda często nie może nawet pomóc samorządom, nie może ich w pewnych niezbędnych sprawach zastąpić czy wyręczyć, bo nie ma takich uprawnień, a jak nawet ma uprawnienia, to nie ma środków. To oczywiste, że wojewoda powinien zapewnić gminom pieniądze na wszystkie zadania zlecone i powierzone. Ale ja, przynajmniej na razie, mam pieniądze na zaledwie 1/4 tych zleceń. Jeżeli nie dokona się natychmiast pewnych korekt legislacyjnych, to nie wiem, kto i za jakie pieniądze te zadania wykona.

**G. BUCZEK:** Wojewoda nie miałby tak wielkich problemów, gdyby mniej było zadań zleconych, a więcej zadań własnych gminy. Ale to nie znaczy, że problem by zniknął, tyle że przestałby być problemem wojewody. Bo **żeby gminy mogły dobrze wykonywać swoje zadania, muszą najpierw**

być rzeczywiście uwłaszczone, muszą dysponować swoim mieniem. Tego nie załatwiła i nie mogła załatwić sama tylko ustawa. Ustawę trzeba jeszcze zrealizować, trzeba gminom to mienie faktycznie przekazać. Ostatnio w telewizji poseł Jan Król powiedział publicznie, że gminy dostały mienie i mogą z nim robić, co chcą. To jest tworzenie nieporozumień i ogłupianie szerokiej publiczności, bo ludzie myślą, że gminy dużo mają i dużo mogą. A w rzeczywistości przekazywanie mienia gminom idzie bardzo wolno, i nawet to, co już jest zinwentaryzowane, nie może być swobodnie wykorzystane przez gminę. Nie chodzi tu nawet o sprzedaż ziemi, ale o możliwość dzierżawy, zawiązywania spółek czy zawierania umów. Bo tylko w ten sposób można tworzyć warunki do działalności gospodarczej różnych podmiotów — a to właśnie jest zadanie i rola gminy.

**W. SIEMIŃSKI:** Kiedy zaczynaliśmy grę o samorząd, nie przewidzieliśmy, że procesy petryfikacyjne będą znacznie szybsze niż potencjał reformy. To, co tutaj napiętnowano jako ułomności i wady prawa samorządowego, okazało się jednak wygodne dla pewnych ludzi i pewnych instytucji. To dotyczy i radnych, i administracji rządowej. Radni przyzwyczaili się do swojego zasobu władzy: nie mówi się już o ewentualnym dzieleniu dużych gmin (typowy przykład to dzielnice Warszawy), choć ustawy otwierały taką możliwość; nie rozwija się systemu pomocniczych jednostek samorządu terytorialnego — sołectw, osiedli, kolonii — bo i to jest zapisane w ustawie wyłącznie jako możliwość; gminy myślą za to coraz poważniej o czymś, na co ustawa też pozwala, co jednak mija się z naczelnym powołaniem gmin — o prowadzeniu własnych przedsiębiorstw nastawionych na zysk. Natomiast **administracja rządowa wykorzystwała wieloznaczność ustaw, przechwytyjąc wiele kompetencji i rozbudowując urzędy rejonowe, które próbują podporządkować sobie gminy.** Ostatnio lansowana jest koncepcja, aby przekształcić rejon w drugi szczebel samorządu; może to i dobry pomysł, ale trzeba wystrzegać się starego błędu: złego podziału kompetencji między rejon i gminy.

— *Ponarzekaliśmy sobie, teraz jednak spróbujmy się zastanowić, w jaki sposób można tę niewesołą sytuację zmienić. Co może i powinien w tej dziedzinie zrobić rząd, co parlament, jak powinny postępować gminy?*

**B. JASTRZĘBSKI:** Rząd może i powinien pomóc w przyspieszeniu tych procedur prawnych, które już są w toku. Mam na myśli przede wszystkim inwentaryzację mienia komunalnego, która idzie nam strasznie wolno. A wiadomo: tyle władzy, ile majątku. Albo, używając innej metafory: trudno być królem bez ziemi. Wielu problemów, o których mówimy, w ogóle by nie było, gdyby ten majątek był już rzeczywiście w dyspozycji gmin.

**A.T. KIJOWSKI:** A ja myślę, że rząd nie tyle powinien pomagać, ile nie szkodzić. A więc: zaprzestać ręcznego sterowania gminami, zlikwidować biuro pełnomocnika ds. reformy samorządu terytorialnego, to „ministerstwo samorządów”, a przynajmniej jego delegatury terenowe. Taki delegat często staje się drugim ni to wojewodą, ni to marszałkiem sejmiku. Korzystając ze swojej często bardziej fachowej wiedzy, a także ze środków znajdujących się w gestii władzy, ma możliwość oddziaływania na sprawy, które powinny pozostawać w wyłącznej kompetencji samorządu. Ta rozbudowana ministerialna struktura zajmuje się przygotowywaniem i wdrażaniem kolejnych aktów prawnych, a także dystrybucją środków, napływających dla samorządów z zagranicy. Ale przecież i tę dystrybucję, i prace związane z legislacją, mogłyby równie dobrze, może nawet lepiej, a na pewno taniej, wykonywać własne instytucje samorządu. Nie byłem miłośnikiem idei sejmiku krajowego, ale wydaje mi się, że właśnie **krajowy sejmik samorządowy mógłby** znakomicie przejąć te funkcje i le-

piej reprezentować interesy gmin wobec państwa.

**W. KALINOWSKI:** Jest jednak pewna funkcja tego „ministerstwa”, w której, moim zdaniem, nikt nie może go zastąpić. To funkcja informacyjna, zapewnienie przepływu wszystkich niezbędnych informacji z gminy do instytucji centralnych, i odwrotnie. Chodzi mi zwłaszcza o rzecz następującą. Prawo samorządowe jest w wielu miejscach wieloznaczne, nieprecyzyjne, otwarte; w wielu miejscach wymaga jakiejś interpretacji czy wykładni. **Ktoś musi dostarczyć gminom wiedzy, jak interpretować prawo z korzyścią dla siebie, jakie są możliwości takiej korzystnej interpretacji.** Inaczej gminy będą skazane na wykładnię dostarczaną przez inne agendy rządowe, bynajmniej nie sprzyjające duchowi samorządu, przeciwnie, reprezentujące interesy urzędniczej centrali. Do tej pory — trzeba to z ubolewaniem stwierdzić — biuro ds. samorządu terytoria-

lnego szczególnie spełniało tę rolę informacyjną. Ale może ją spełniać i mam nadzieję, że wreszcie zacznie ją spełniać. Bo tylko to biuro ma po temu odpowiednie środki, odpowiednią rangę, odpowiednie umocowanie prawne. **A delegatury wojewódzkie mogłyby się stać punktami konsultacyjnymi dla gmin, ośrodkami wymiany informacji samorządowej** — bo chyba o to od samego początku chodziło.

**M. KULESZA:** Właściwa polityka informacyjna rządu to rzecz niezmiernie ważna — bo rzeczywiście, jeśli ja nawet ogłoszę we „Wspólnocie” wyjaśnienie ministra na temat jakiejś ustawy czy rozporządzenia, to nie do wszystkich dotrze to w porę; do jednych za wcześnie, do innych za późno, w każdym razie nie wtedy, kiedy problem stanął przed konkretną gminą i trzeba go wyjaśnić: dziś, tu i teraz. Ale z tą funkcją informacyjną trzeba być ostrożnym; ta rola też ma swoje granice, i taką granicą jest autonomia gminy. Prawo nie przypadkiem jest w wielu punktach otwarte, elastyczne; jest tak skonstruowane specjalnie po to, żeby gmina miała

jakaś możność wyboru, jakaś swobodę interpretacji i decyzji politycznej. Chodzi o swobodę w ramach prawa; w razie wątpliwości prawnych spory winien rozstrzygać sąd. **Dostarczanie gminom, choćby z najlepszymi intencjami, jednej ministerialnej interpretacji, jednej wykładni, oznaczałoby powrót do systemu rad narodowych**, gdzie minister łaskawie informował naczelników gmin, jak mają postępować. Także dzisiaj dla niejednego wójta byłoby to nawet wygodne, ale pozbawiłoby gminę zdolności samodzielnego myślenia politycznego.

**W. SIEMIŃSKI:** Nie zgadzam się z panem Kijowskim, że jedyna rzecz, jaką rząd może zrobić dla samorządów, to przestać się nimi zajmować. Ale nie kładłbym też takiego nacisku na funkcję informacyjną. Polityka informacyjna jest ważna i niezbędna, to oczywiste. Każdy normalny, nowoczesny rząd musi o tym po prostu pamiętać, bo wiem, że bez informacji nie istnieje, nie



rządzi. Dla mnie **najważniejsza rzecz, jaką rząd ma w tej chwili do zrobienia, to budowanie albo raczej pomoc w budowaniu ponadgminnych struktur samorządowych.** Ustawy nie zobowiązują nas do tworzenia takich struktur, umożliwiają jednak tworzenie różnych stowarzyszeń i związków, aż po związek krajowy czy sejmik krajowy. Trzeba te struktury budować, bo to jest element siły całego systemu samorządowego. I liczę na to, że nowy rząd będzie stymulował i popierał budowanie tych struktur.

**M. KULESZA:** Ja też zupełnie nie zgadzam się z poglądem, że należy zlikwidować „ministerstwo samorządów”. Nie tylko dlatego, że rząd ma tu konkretne zadania, o których panowie mówili: projekty legislacyjne, informacja, budowa struktur ponadgminnych, większe lub mniejsze wsparcie finansowe, i inne. Także, a może przede wszystkim dlatego, że efekty pracy rządu mierzy się głównie efektami pracy gmin, ich sukcesami. Oczywiście, rząd zajmuje się także polityką zagraniczną, obronnością, wymiarem sprawiedliwości — ale przeciętny obywatel oce-

nia pracę rządu na podstawie tego, jak poprawiają się bezpośrednio, codzienne warunki jego życia. Jeżeli minęło pół roku i w moim mieście, na głównej ulicy, są ciągle tak samo dziurawe jezdnie, jeżeli stężenie chemii w powietrzu jest takie, jakie było, bo nadal nie wybudowano obwodnicy i samochody jeżdżą przez centrum, jeżeli podwórko jest śmierdzące, bo nie wywożą śmieci — to ja mam pretensje nie tylko do swoich władz lokalnych, ale również do rządu. Przeciwny człowiek mówi: ten nowy rząd znów nic dla mnie nie zrobił, rząd się nie sprawdził. I ma rację. Więc **jeśli rząd chce zyskać uznanie obywatela, musi zajmować się gminami, musi tworzyć dla nich takie warunki, żeby one z kolei mogły skutecznie dbać o poprawę zbiorowego bytu mieszkańców.** Rząd musi uznać — a tego właśnie poprzedni rząd uznać nie chciał — że gminy są czynnikiem państwowotwórczym.

**G. BUCZEK:** Rząd musi zwiększyć aktywność legislacyjną na rzecz samorządu. Nie wystarczy wyprodukować projekty ustaw. Wiem o istnieniu wielu ciekawych projektów, robionych zresztą w różnych resortach, które ugrzęzły gdzieś po drodze: albo w Urzędzie Rady Ministrów, albo w sejmie. Dlatego uważam, że pełnomocnik i jego ludzie powinni znacznie energiczniej niż dotychczas podsuwać te projekty komisjom sejmowym...

**M. KULESZA:** O ile te projekty rzeczywiście istnieją. Sam pan przecież mówił o braku nowej ustawy o planowaniu przestrzennym; ministerstwo budownictwa nie spieszy się z projektami. To samo można powiedzieć o ministerstwie pracy, o ministerstwie ochrony środowiska, o ministerstwie zdrowia. A finanse? Co najmniej pół roku za długo sejm czekał na projekty ustawy o dochodach gmin.

— *Skoro już mówimy o sejmie — błyskawiczna sonda na zakończenie. Czym, w dziedzinie kompetencji i finansów gmin, powinien w pierwszej kolejności zająć się parlament?*

**G. GRZELAK:** Uporządkować i uprościć ustawę kompetencyjną, i dopiero na tej podstawie budować nowe prawo finansowe dla gmin.

**G. WALENDZIK:** W ustawie o dochodach gmin powiązać te dochody z aktywnością gospodarczą na terenie gminy.

**W. SIEMIŃSKI:** Ale jednocześnie odebrać gminom prawo działalności nastawionej na zysk. To coraz częściej odwraca ich uwagę od zadań podstawowych, zadań publicznych.

**B. JASTRZĘBSKI:** Przyspieszyć prace nad przekształceniem rejonu w drugi szczebel samorządu terytorialnego. Może wtedy wreszcie skończą się swary między gminą a administracją rządową.

**G. GRZELAK:** Lista takich „absolutnie priorytetowych” zadań dla sejmu jest długa, i chyba nie warto spierać się o kolejność. Myślę, że ważniejsze jest coś innego: musi nastąpić przełom w świadomości elit politycznych, zwłaszcza sejmu, na rzecz samorządności. Ci ludzie muszą wreszcie zrozumieć, że ustawy samorządowe mają szczególny sens i szczególną rangę; że to są ustawy ustrojowe, określające kształt państwa i jego filozofię.

**M. KULESZA:** Muszą zrozumieć, że gmina — gmina samodzielna — to jest część państwa, element polityki i strategii państwa; że to jest partner do realizacji wspólnych celów, a nie konkurent do władzy czy chłopak na posyłki; że cele państwa to nie są jakieś wzniosłe abstrakcje, ale szosa, żłobek, wodociąg, latarnie uliczne w konkretnej gminie — w tysiącach polskich gmin.

— *Czy ten sejm, w którym, przeważają siły niechętne gminie, siły pragnące zdyskredytować całą reformę samorządową — jest zdolny do takiej przemiany świadomości, do takiego przełomu?*

**G. GRZELAK:** Nie tylko tak sędzę, ale wręcz nie biorę pod uwagę innej możliwości. Bez tego nie zrobimy ani kroku do przodu.

opracowali: **WITOLD KALINOWSKI**  
**WALDEMAR SIEMIŃSKI**

## LIST DO PREZYDENTA I PREMIERA

Przedstawiciele kilkunastu gmin podwarszawskich, z troską wypaczeniem idei samorządności i degradacją ledwo powstałych samorządów, zwracamy się z poczuciem obowiązku i wiary o jak najszybsze podjęcie inicjatyw zabezpieczających los samorządów i przyszłość terytorialnej demokracji.

Ustawa o samorządzie terytorialnym i przeprowadzone demokratycznie wybory do samorządów lokalnych obudziły w całym narodzie nadzieję, że konstytucyjne prawo do decydowania o własnych sprawach będzie respektowane. Tymczasem sejm i senat obecnej kadencji wraz z poprzednim rządem nie tylko nie usunęły sprzecznych z ideą samorządności komunistycznych zasad prawnych i ustaw stanu wojennego, które umożliwiły byłym władcom rozgrabienie majątku narodowego, ale na rumowisku prawnym, bez konsultacji z samorządami wprowadza nowe, ograniczające samorządność ustawy.

- o terenowych organach rządowej administracji ogólnej (czyli o rejonach),

- o podziale zadań i kompetencji (czyli o faktycznym podporządkowaniu gmin wojewodom),

- o pracownikach samorządowych (czyli o bezpieczeństwie i finansowym uposażeniu nomenklatury gminnej),

- o zwrocie korzyści uzyskanych niesłusznie kosztem skarbu państwa (czyli o ostatecznym uwłaszczeniu byłych właścicieli PRL),

- o dochodach gmin (czyli o metodzie pełnego zubożenia gminy).

To ustawowe ubezwłasnowolnienie gmin dodatkowo wzmocniono ustawami o pomocy

społecznej, strażach pożarnych itp., nakładając na gminy obciążenia finansowe bez dania im kompetencji i środków. „Pełnią szczęścia” dla samorządów lokalnych ma być samodzielne finansowanie oświaty, kultury, służby zdrowia oraz zasadnicze uzależnienie gmin od administracji państwowej mętnym systemem dotacji i subwencji. Wszystkie gminy w Polsce uznano za upadłe. Rząd miał przedstawić mechanizmy uzdrowienia tej sytuacji do 15 listopada 1990 r., natomiast w zamian otrzymaliśmy ustawę o dochodach gmin, która stanowi dalszy ciąg ograniczania naszych praw.

Zastrzeżenia budzi również przewlekły proces komunalizacji mienia, brak szans odzyskania majątku przekazanego spółkom nomenklaturowym, a wskutek tego brak warunków realizacji inicjatyw gospodarczych. Przy oficjalnie i publicznie uznanym fakcie przedłużenia lub ubóstwa gmin oznacza to beznadziejną walkę rad i zarządów o przetrwanie oraz rezygnację z inwestycji budowy mieszkań komunalnych, usuwania zagrożeń ekologicznych i zapewnienia bezpieczeństwa publicznego.

Gminy nie mają realnych możliwości przedstawiania swoich problemów na zewnątrz, sejmik warszawski nie spełnia oczekiwań gmin, tym bardziej, że skuteczność jego inicjatyw ustawodawczych jest co najmniej wątpliwa.

Ponadto obserwujemy z niepokojem powstawanie coraz to nowych pozaustawowych reprezentacji gmin, przez nikogo nie powołanych, nie mających pełnomocnictw formalnych.

**Przedstawiciele Gmin (burmistrzowie, wójtowie lub ich zastępcy):  
Blonie, Brwinów, Kampinos, Leszno, Michałowice, Milanówek, Ożarów,  
Piastów, Pruszków, Sulejówek, Wołomin, Ząbki**

---

***Nie zburzono starej, sowieckiej struktury rad narodowych,  
ich podwójnej zależności — od wyborców i od władz centralnych***

---



MAREK POPLAWSKI

Antena

**PROGRAMY 29 VI – 5 VII 1991**

**PISMO  
WIDZÓW  
I SŁUCHACZY**

**27**

**CENA 1500 ZŁ**



# RUSZYĆ SKAMIELINĘ

**Statystyki OBOP alarmują: oceny programu telewizyjnego znacznie się w ostatnich miesiącach obniżyły. „Antena” zaprosiła znanych publicystów – ANDRZEJA J. KIJOWSKIEGO („Tygodnik Solidarność”), MARKA ARPADA KOWALSKIEGO („Przegląd Tygodniowy”), ANTONIEGO PAWLAKA („Gazeta Wyborcza”), MACIEJA PAWLICKIEGO („Film”), by wspólnie zastanowić się nad dniem dzisiejszym telewizji i jej najbliższą przyszłością. Obecni byli: JACEK SZYMANDERSKI, poseł na Sejm, dyrektor Ośrodka Badań Opinii Publicznej i WALDEMAR CHOŁODOWSKI, publicysta, doradca prezesa Radiokomitetu. Spotkanie prowadził OSKAR SOBANSKI, redaktor naczelny „Anteny”.**

**JACEK SZYMANDERSKI:** Nie sądzę, by jakiegokolwiek standardowe badania socjologiczne na temat odbioru telewizji przyniosły nam wiele bez dyskusji z wami. Można przewidzieć z góry, że ujawnią, iż zaufanie do telewizji zależy od zaufania do rządu, a idąc dalej — od zadowolenia z ogólnej sytuacji. Dyskusję chciałbym rozpocząć od pytania: Jakie najpoważniejsze braki dostrzegacie w telewizyjnej rozrywce, teatrze, filmie?

**ANDRZEJ J. KIJOWSKI:** To są bardzo ważne pytania, ale mnie nie interesuje pytanie „Jaka telewizja?” lecz

## JAKA USTAWA O TELEWIZJI?

A także — co rozumiemy pod pojęciem „telewizja”. Telewizja ma być wolna, powszechna, konkurencyjna i jeśli uzależniona — to, od wielu mecenasów. Im więcej anten satelitarnych pojawia się na dachach, tym bardziej spada zaufanie do telewizji państwowej. Z

drugiej strony — coraz bardziej potrzebne stają się telewizje lokalne.

**ANDRZEJ J. KIJOWSKI:** Ale my mówimy o bardzo dużych pieniądzach i naprawdę nie chodzi o to, by coś ulepszyć, tylko jak poszerzać zakres wolności.

**ANTONI PAWLAK:** Rozmowa o ustawie, niestety, nie ma sensu. Zastanowiłbym się raczej, dlaczego opinia o telewizji idzie w dół. Co się stało z teatrem, najlepszym w Europie w latach 60. i 70.? Może powód tkwi w tym, że kiedyś telewizja opierała się na osobowościach: Jerzy Gruz, Jacek Fedorowicz, Kabaret Starszych Panów, Irena Dziedzic, Eugeniusz Pach. Dziś prawie nikt nie dostrzega „Pegaza”, a był to jeden z najlepszych programów autorskich.

**ANDRZEJ J. KIJOWSKI:** Kiedyś nie było wyboru. Jeden program i jedna telewizja. W latach 60. i 70. to był ersatz życia. Przynam się, że kiedyś coraz mniej oglądam te-

lewizję, coraz bardziej mi się podoba... Ale za siedem lat będę starszym panem i być może znów zaczęę oglądać telewizję non-stop. Dlatego z myślą o sobie samym staram się coś zrobić, coś poprawić. Jeśli nie można inaczej — lamny prawo. Rozdzielmy tych kilka bloków na Woronicza i stwórzmy wiele niezależnych telewizji. Trzeba ludziom coś dać, bo jeśli nie, to będzie się pojawiało coraz więcej talerzy anten satelitarnych, a polskiemu widzowi wyrośnie dziób kaczoza Donalda (...)

**MACIEJ PAWLICKI:** Państwo ma rozdzielić coś, co jest jednością. Trzeba maksymalnie sprywatyzować telewizję, zanim istotnie stanie się prywatna.

**MAREK A. KOWALSKI:** Założmy, że pan Kijowski i ja jesteśmy bogaci i kupujemy: ja — studio nr 5, pan nr 6. Robimy konkurencyjne programy, startujemy w konkursach, ale też zależy nam od tej samej techniki i skaczemy sobie do oczu z powodu czasu emisji. Bo nie wolno nam nadać naszych filmów czy kabaretów o tej samej porze, nie wolno konkurować.

**ANDRZEJ J. KIJOWSKI:** Chyba że pan Szymanderski da czas temu, kto zapłaci więcej.

**JACEK SZYMANDERSKI:** Zapewne pozostanie jednak część telewizji publicznej i tu nie będą decydowały względy komercyjne. Rada Telewizji będzie wybierać i może brać pod uwagę także względy pozamaterialne (...)

**MACIEJ PAWLICKI:** Proponuję rozmowę o konkretnych. Kiedy w Polsce zakłada się skwer, to architekci zaczynają pracę od rysowania wspinających projektów, które są zaraz wcielane w życie. W Holandii orze się plac i zostawia na dwa miesiące: ludzie sami wydeptują ścieżki. I to są późniejsze alejki parkowe...

**ANDRZEJ J. KIJOWSKI:** Telewizji publicznej nie można zadekretować. Dotychczas takiej telewizji nie było, była socjalistyczna. Jeśli nie możemy dziś mówić o ustawie, to zastanówmy się, jak na nowo urządzić ten „ogród”, o którym mówił Pawlicki. Potrzebny jest wewnętrzny statut telewizji. I ten statut powinien prze-

zostać wypracowany. W wyniku konkursu pojawia się na ekranie program autorski, który musi uzyskać akceptację widzów i jest nadawany tak długo, dopóki ma określoną widownię. Po drugie — nie może być żadnego dekretowania czy forowania programów.

**MAREK A. KOWALSKI:** Obowiązkiem szefów Telewizji musi być ochrona osobowości przed zarzutami; dziś szarpanych z rozmaitych stron, przez każdego, któremu coś tam się nie podoba.

# RUSZYĆ SKAMIELINĘ

**ANDRZEJ J. KIJOWSKI:** Istnieją trzy rodzaje programów telewizyjnych, opierających się na:

- określonej wyrażnie formule (np. „Pegaz”, „Kobra”);
- udziale publiczności („Otwarte studio”);
- osobowości prowadzących autorków: „Telewizja nocą” nie może istnieć bez Aleksandra Małachowskiego i Haliny Miroszowej, a „Rozmowy intymne” bez Halszki Wasilewskiej.

**WALDEMAR CHOŁODOWSKI:** Telewizja okresu przejściowego musi przestrzegać podstawowej zasady:

## NIE JĄTRZYĆ!

Jeśli obecny parlament nie uchwali nowej ustawy, wówczas o kształcie telewizji będziemy mogli rozmawiać mniej więcej za trzy lata...

**JACEK SZYMANDERSKI:** Ma pan rację. Ustawa ukonstytuuje Radę Telewizji, która będzie dysponować czasem antenowym. Ale od uchwalenia ustawy, do jej sensownej realizacji musi upłynąć trochę czasu. Wobec tego

## POMYŚLMY O NAJBLIŻSZYCH TRZECH LATACH

**WALDEMAR CHOŁODOWSKI:** 60 procent budżetu telewizji pochłaniają koszty nadawania, podczas gdy BBC płaci za to najwyższe 5 procent. Tego haraczu wielu potencjalnych właścicieli prywatnych rozgłośni nie zniesie, co jeszcze bardziej wydłuży czas oczekiwania na nowy ład w eterze.

**MACIEJ PAWLICKI:** Te straszne liczby, trzy lata, siedem lat, dziesięć lat! Wolne państwo zastało potwor-



filmy kryminalne. Jest to irracjonalne, ale... miliony widzów mają to zakodowane w podświadomości. Słowem

## CZY TELEWIZJA MUSI TRZYMAĆ SIĘ UTARTYCH SCHEMATÓW?

**ANDRZEJ J. KIJOWSKI:** Musi. W sześć dni Pan Bóg stworzył świat, siódmego odpoczywał. Tak mam zapisaną w genach i nie wolno tego ruszać! Każda telewizja na świecie ma sztywną ramówkę, bez niej nie da się planować programów. Nie wolno łamać przyzwyczajeń widzów.

**MAREK A. KOWALSKI:** Ale spójrzmy z innej strony na problem przyzwyczajeń, często jest to tylko siła inercji. Na przykład Polska Kronika Filmowa, kiedyś była atrakcją, ale dziś jej rolę spełniają telewizyjne dzienniki i publicystyka. Ludzie żyją chwilą bieżącą i coś, co wydarzyło się przed trzema dniami nie jest już dla nich ważne...

**JACEK SZYMANDERSKI:** Czyli wraca pytanie stawiane od zawsze: Czy ma być wyważona, utwierdzająca widzów w sądach, czy wątpliwa. Czy ma prezentować poglądy będące wypadkową opinii autorytetów, czy też wprost opinie tych autorytetów?

**ANDRZEJ J. KIJOWSKI:** Muszą to być opinie dobrych fachowych dziennikarzy, którzy mają własne poglądy. Telewizja ma być i wyważona, i wątpliwa.

Notowała: EWA SERAFIN

Wypowiedzi nie autoryzowane.

na skamielinę i musi przez jakiś czas z nią żyć. Kierownictwo Telewizji powinno być tylko administracją. Sama zaś telewizja — nieustannym konkursem wolnych producentów, konkurencją indywidualności. Toteż

## NIE TRZEBA SZUKAĆ USTAW ALE LUDZI

**ANDRZEJ J. KIJOWSKI:** Jak sprywatyzować tego molocha? Poprzez konkursy. Dlaczego Teatr TV ma prowadzić jeden pan Koenig? Prezes Terlecki powinien być pewien tylko jednego: że w poniedziałek o 20.05 pojawi się na antenie spektakl teatralny. Ale kto go zrealizuje, czy ośrodek państwowy, czy producent prywatny — to już ustalili konkurs ofert.

**OSKAR SOBAŃSKI:** Telewizja jest uwikłana w zdumiewające zależności; dotyczy to przede wszystkim tzw. ramówki. Teatr Telewizji emitowany jest w poniedziałek, bo kiedy przed laty realizowano go na żywo, tylko tego dnia aktorzy mieli wolny czas. „Kobry” zawsze były w czwartki wieczorem, wobec tego raz na zawsze mamy w czwartki oglądać

**Życzenia dla Teatru w dniu jego Świąta!**

**Goniec  
Teatralny**

**5**

**Nr 13(83) Rok III Indeks 359807 — 30 marca 1992 roku**

**sta**

Andrzej T. Kijowski:

Życzę teatrowi publiczności. Tej publiczności wielu świąt. Oczywiście obchodzonych w teatrze. Świętom – by były tradycyjne. Tradycji – by się nowego nie bała. Nowemu – by występowało pod uczciwymi maskami. Maskom – by były teatralne i oczywiście jak najlepsze. Słowem: wszystkiego najlepszego.

Express

Wieczorny

Nr 133

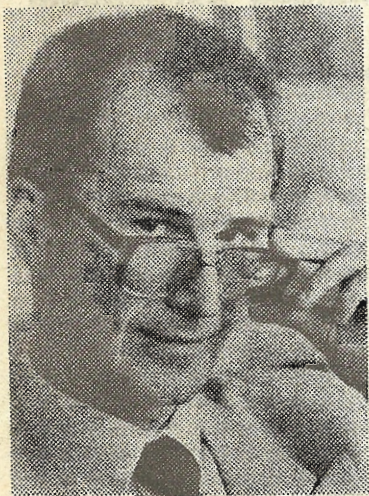
Czwartek, 9 lipca 1992 r.

**Kto przegrywa w Warszawie**

**ten Polskę traci**

# Ratujmy stolicę

**Do tworzenia Ruchu Naprawy  
Miasta wzywa A. T. Kijowski**



Warszawiacy domagają się zmian w sposobie kierowania miastem. Coraz ostrzej krytykują otwarty konflikt między Ratuszem a warszawskimi gminami. Mówią o konieczności zmiany niedopracowanej Ustawy Warszawskiej.  
**(Dokończenie na str. 11)**

**Kto przegrywa w Warszawie, ten Polskę traci**

---

# **Ratujmy stolicę**

**Do tworzenia Ruchu Naprawy Miasta wzywa Andrzej Tadeusz Kijowski**



(Dokończenie ze str. 1)

Pojawiają się nawet głosy domagające się wprowadzenia w stolicy zarządu komisarycznego.

— Przypuszczam, że posunięcie takie mogłoby się spotkać z poparciem znacznej części mieszkańców — mówi dr Andrzej Tadeusz Kijowski, radny ze Śródmieścia, wicemarszałek Wojewódzkiego Sejmiku Samorządowego. — Choćby dlatego, że przeciętny, a nawet wykształcony mieszkaniec, nic z ustroju stolicy nie rozumie.

— Jest sobie Śródmieście, a w nim ulica. Na niej nieczystości lub dziu-

ra. Po tej ulicy jeździ autobus. Ulica jest wojewódzka i jej remont należy do wojewody, czyli przedstawiciela rządu. A radny, rada dzielnicy i jej zarząd — nic nie mogą zrobić dla swoich wyborców. Albo inny przypadek. Na rogu zlikwidowano przystanek. Tamtejszy radny nic na to nie poradzi. Bo komunikacja miejska leży w gestii Zarządu Obligatoryjnego Związku Gmin, czyli Rady Warszawy. Dlatego jako radny odpowiadam: — pisz pan do wojewody, pisz do prezydenta, pisz na... Berdyczów — mówi A. T. Kijowski.

— Władza lokalna oderwana jest od mieszkańców. Dlaczego?

— Powodów jest z tysiąc — odpowiada A. T. Kijowski. — Nieskuteczność zarządu stolicy wynika głównie z faktu dwustopniowych wyborów od organu uchwałodawczego miasta, czyli Rady Warszawy. Ustawa warszawska nie przewidywała trybu odwołania tej rady. Nieodwoływalny jest też w praktyce prezydent stolicy. Wybrany został przez blisko 350 radnych z siedmiu dzielnic, tzw. zgromadzenie elektorów. Jednak jedynym organem do powtórnego zwołania takiego zgromadzenia jest, od

nikogo poza prezydentem nie uzależniona, Rada Warszawy.

— Skąd to uzależnienie?

— Stąd, że prezydent miasta, choć sam nie jest radnym, musi opierać się na zespole złożonym z radnych Rady Warszawy. W rezultacie znaczna część członków tego organu pozostaje w stosunku do prezydenta w zależności służbowej. Natomiast w swych ogólnomiejskich decyzjach nie są oni rozliczani przez jakąkolwiek reprezentację własnego elektoratu — wyjaśnia dr Kijowski.

— Jakie proponuje Pan wyjście?

— Kto chce bronić samorządności w mieście musi zacząć działać. Wszędzie, dosłownie wszędzie można się porozumiewać, łączyć — miast dzielić budżety samorządowe, rządowe, specjalne. Łączyć je po to, by administracja nie miała tu władzy. By istotnie służyła wyłącznie do przekazywania środków.

— Czy to naprawdę realne?

— Ten kto uzdrowi stolicę pomoże państwu, a kto przegrywa w Warszawie, ten Polskę traci. Dlatego sądzę, że najwyższy czas powołać u nas ruch. Kto chce, niech go nazywa Ruchem Naprawy Miasta. Musi się nań złożyć działanie fundacji, towarzystw, instytucji, którym leży na sercu los bibliotek, wygląd szpitali, funkcjonowanie komunikacji i poziom szkół. Musi się on opierać na tej obywatelskiej formacji, która wysłała nas do rad nie po to, byśmy politykowali czy urzędowali, lecz coś konkretnego zrobili. Gdyż dziś, nie łamiąc prawa, ale także nie pytając co wolno, a czego nie zadekretowano, trzeba znaleźć sposób na skuteczne dokończenie dzieła Naprawy Rzeczypospolitej.

(wo)

# Tramwaje czekają na lepsze tory

Do tworzenia Ruchu Naprawy  
Miasta wzywa A. T. Kijowski



Na świecie średnia życia torów tramwajowych nie przekracza 15 lat. W Warszawie znamy światowe standardy, lecz ich nie przestrzegamy. W niektórych punktach stolicy torów nie wymieniało od 30 do 40 lat! Nie dziwnego, że każdy dzień bez kata-  
(Dokończenie na str. 11)

Kto przegrywa w Warszawie

---

ten Polskę traci

---

## Ratujmy stolicę

Warszawiacy domagają się zmian w sposobie kierowania miastem. Coraz ostrzej krytykują otwarty konflikt między Ratuszem a warszawskimi gminami. Mówią o konieczności zmiany niedopracowanej Ustawy Warszawskiej.

(Dokończenie na str. 11)

WYDZIAŁ  
KRAJOWA  
2

28 SIERPNIA 1992 R. ŻYCIE CODZIENNE

# Przegląd teatrów ogródkowych

---

Lapidarium — nie koniec na tym



Nosiły pięknie brzmiące nazwy — „Eldorado”, „Alhambra”, „Tivoli”, ale także „Pod Lipką” czy „Pod Mostem”. Teatrzyki ogródkowe były w drugiej połowie XIX wieku i w pierwszych latach naszego stulecia niezmiernie w Warszawie popularne, zdarzało się, że z powodzeniem konkurowały z dostojnymi teatrami rządowymi. Potem znikły z pejzażu teatralnego Warszawy. A teraz właśnie trwa w Warszawie przegląd spektakli teatrów ogródkowych. Odbywa się on w kawiarni „Lapidarium” przy ulicy Nowomiejskiej 6, tuż przy Rynku Starego Miasta.

Rozmawiamy z kierownikiem artystycznym tego przeglądu i jednocześnie przewodniczącym Komisji Kultury i Oświaty Rady Dzielnicy Warszawa-Śródmieście, **Andrzejem Tadeuszem Kijowskim**.

— **Czy organizując spektakle teatrów ogródkowych chciał pan powrócić do starej warszawskiej tradycji?**

— Przyznam się, że o tym nie myślałem. Chodziło mi raczej o stworzenie nowego, innego miejsca, gdzie aktor mógłby spotkać się z publicznością. I — powiedzmy to bez fałszywego wstydu — gdzie mógłby zarobić, co przy niskich płacach w teatrach nie jest bez znaczenia. Aktorzy, biorący udział w przeglądzie zarabiają tyle, ile przynosi im kasa — to znaczy, że dochód ze sprzedanych biletów dzielą między siebie. Mimo to, przyznam się pani, że kiedy początkowo rozmawiałem o tym pomysle z zawodowymi aktorami, wyczułem, że są nieco urażeni propozycją grania dla ludzi, którzy popijają piwo czy jedzą kiełbaski...

— A przecież w dawnych teatrach ogródkowych grywali i wielki Trapszo, i młody Solski, Brydziński, nawet Adwentowicz.

— Cóż, inne były wówczas obyczaje... Aby nobilitować ten przegląd, nadaliśmy mu formę konkursu, w którego jury zasiadają m.in. Izabella Cywińska, Jacek Sieradzki, Wanda Zwinogrodzka.

— A kto bierze udział w przeglądzie?

— Jury, tworząc regulamin, ustaliło, że obok zespołów aktorów zawodowych mogą brać w nim udział zespoły, których członkowie nie są dyplomowanymi aktorami. Repertuar jest również bardzo różnorodny. Ale oczywiście nie oznacza to, że występować mogą wszyscy i ze wszystkim. Zespoły poddawane są kwalifikacji. Mogą się zgłaszać nadal, przegląd bowiem trwa do końca września.

— Konkurs ten jest właściwie trwającym trzy miesiące festiwalem. Jak udało się panu zorganizować taką imprezę w czasach, kiedy wszyscy wciąż powtarzają, że w kulturze nie da się nic zrobić?

— Zaczęło się od spotkania z Jackiem Kilińskim, plastykiem, człowiekiem pełnym energii, inwencji i chcącym zrobić coś dla miasta. Pomyśleliśmy o nie wykorzystanym lapidarium Muzeum Historycznego. Kiliński urządził tam kawiarnię, przy czym od początku wiadomo było, że służyć ona będzie m.in. występom teatralnym. Pomysł zorganizowania przeglądu spotkał się z życzliwym przyjęciem Rady Dzielnicy Śród-

mieście i burmistrza Jana Rutkiewicza. Potraktowano tę ideę poważnie, przy czym kwota, którą trzeba było wyasygnować nie okazała się zbyt duża, tym bardziej jeśli zważy się, jak często finanse samorządowe, przeznaczone na kulturę, roztapiają się w okazjonalnych dotacjach.

— Czy tworząc ten przegląd myślał pan również o ożywieniu życia teatralnego miasta, w którym w lecie nie gra żaden teatr, albo o zmianie obrazu Starówki, gdzie królują głównie kawiarnie i stoiska z pamiątkami?

— To jest oczywistość. Myślałem przede wszystkim o stworzeniu pewnej wzorcowej propozycji na uruchomienie instytucji kulturalnej, którą budować się zaczyna nie od wielkich gmachów i biurokratycznej maszyny. Mam nadzieję, że właśnie tego typu działalność będzie się rozwijać i że na tym się nie skończy.

Rozmawiała  
JUSTYNA CSATO

12 Tele



O NICH SIĘ MÓWI

ANDRZEJ T. KIJOWSKI

## Słowo nie koncesjonowane

- Kiedy 14 lat temu opisywałem w książce „Chwył teatralny” swoje wyobrażenia o telewizji i jej oddziaływaniu na społeczeństwo, przez myśl mi nie przeszło, że będę pracował w jakiejś „dzikiej”, komercyjnej stacji tv i prowadziłem w niej program, którego audytorium jest większe niż np. przeciętny nakład „Dialogu” - mówi Andrzej Tadeusz Kijowski, publicysta Nowej Telewizji Warszawa, należącej do sieci Polonia i Nicol Grau-80.

Miał być aktorem albo reżyserem. Ukończył polonistykę i zrobił doktorat z estetyki teatru. W latach 80. związał się z „Solidarnością”. Pisywał wtedy recenzje filmowe i teatralne; także polityczne teksty do paryskiego „Kontaktu”. Pracował w kilku instytucjach naukowych i pedagogicznych, m.in. w Instytucie Filozofii i Socjologii PAN. Wykładał w warszawskiej PWST. W 1990 r. został kierownikiem działu kulturalnego „Tygodnika Solidarność” i zaangażował się w tworzenie pisma „Nowy Świat”. Jako krytyk teatralny i filmowy współpracował m.in. z „Filmem” i „Dialogiem”. Od 1992 r. związany z NTW:



### Z rodziną

- Praca tam ma jedną, podstawową zaletę: jestem wolny - aż do bólu. Nie ma jakiegokolwiek kontroli merytorycznej mojego programu. Zapraszam kogo chcę i rozmawiam z nim na dowolnie wybrany przez siebie temat.

Jest autorem kilku cykli programów. Nagral ich przeszło 200. Pierwszym była „Debaty warszawska” - program dyskusyjny poruszający problemy lokalnej, warszawskiej społeczności. Później były „Rozmowy o sztuce”, relacje z Festiwalu Teatrów Ogrodkowych, który sam zorganizował w warszawskim Lapidarium. Obecnie, w towarzystwie żony Renaty, realizuje dwie audycje: „Kto pyta, niech przyjdzie” (otwarte studio) i, od maja '93 r., „A teraz konkretnie...” (w skrócie A. T. K. jak: Andrzej Tadeusz Kijowski - rozmowy z różnymi osobistościami z telefonicznym udziałem widzów. Twierdzi, że najbardziej lubi konwersować z politykami. Sam siebie określa jako dziennikarza bezpartyjnego. Sympatyzuje z obozem postsolidarnościowym:

- Lewa kolumna mojego serca bije dla Unii Wolności aż po Unię Pracy. Prawa - dla konserwalistów po pewnie krógi PC. Tych, co kolaborowali z sowieckim okupantem nienawidzę „organicznie”. Rozumiem jednak podpowiada, że wśród tzw. byłych komunistów jest wielu prawych i wykształconych ludzi.

Najchętniej pracowałby legalnie. Ale...

- Czy w Polsce wiadomo już, gdzie kończy się legalizm, a zaczyna uzależnienie? Czy skończył się już bój o niezależność mediów? Czy wolność słowa może być dobrem koncesjonowanym?

MAREK CHADZYŃSKI

## Teatr jak lustro w kieszeni

rozmowa z Andrzejem Tadeuszem Kijowskim,  
dyrektorem Konkursu Teatrów Ogródkowych

– VI Konkurs Teatrów Ogródkowych zbliża się do końca – i co dalej?

– Jeszcze 2 spektakle, potem werdykt, finał, no i oczywiście VII przełomowe KTO za rok.

– Przełomowe?

– Przecież wiadomo, że wszystkie cykle są siedmioletnie.

– I co dalej?

– Zdobycie miejsca, rozpostarcie dachu, wzbogacenie repertuaru. Przed nami wskrzeszenie warszawskiego kulturalnego ducha i realizacja moich marzeń: wiosennego kiermaszu książki, letniego teatru ogródkowego w Dolinie Szwajcarskiej, koncertu jesienią, a ślizgawki zimą.

– Ślizgawka w dobie tyżorolki?

– Tak jak estrada w dobie telewizji.

– Za nami 16 spektakli tegorocznego KTO, relacje Warszawskiego Ośrodka Telewizyjnego i radiowe. To była telewizja czy estrada?

– Moja firma, która dzięki hojności Urzędu Dzielnicy Śródmieście może realizować Konkurs Teatrów Ogródkowych, nazwałem Media ATaK, gdyż sądzę, że teatr jest dziś przede wszystkim miejscem spotkań. A najprostszego spotkania nie zrobisz dziś bez wsparcia mediów. W społeczeństwie informatycznym wszystko co ważne, musi być medialne.

– Okres największej medialności KTO ma za sobą, nie ma już relacji TV na żywo, w Polsce 1...

– Nie mam poczucia cofania się. Przeciwnie, czuję, że udało się stworzyć coś chyba ciut więcej niż imprezę. Tworzymy pewien ruch. Teatr ogródkowy ma już swoją publiczność, swoich oddanych widzów, mam coraz więcej pomocników. Wspierała nas też patronatem prasowym Gazeta Wyborcza. Miałem poparcie tak wspaniałych i utalentowanych osób jak Izabella Cywińska, Marciej Wojtyzsko, Wojtek Malajkat, Jacek Sieradzi czy Paweł Konic. Była atmosfera i chęć obcowania ze sztuką, tylko tej sztuki było niewiele. Miniony sezon dowiódł chyba, że nastąpiła jakościowa przemiana. Nie mnie oceniać, ale sądzę, że tych dwadzieścia z górą przedstawień, które pokazaliśmy w lecie, prezentowało poważny poziom. Przybycie Teatru 3/4 Krzysztofa Raua, obecność takich gwiazd jak **Jolanta Fraszyńska**, **Miroslaw Konarowski** czy **Jerzy Bińczycki**, wspaniałe występy Teatru Koraz z Chorzowa, **Ludowego** z Nowej Huty i Teatru Wybrzeże czyniły już chyba z Teatru Ogródkowego miejsce prawdziwie artystyczne.

– No właśnie, czemu więc ogródek? Czy udało się wskrzesić tę konwencję? Czy występujące teatry mają cokolwiek z ogródkiem wspólnego?

– Ogródek to dla mnie powietrze. Teatr jest z gruntu obcy dusznej teatralnej sali, w której zamknął go wiek XIX i tylko ten. Cały wielki teatr: Antyczny, Średniowieczny, Elzbietański, Commedia dell'Arte, Moliere – to wszystko było pisane na wolne powietrze. Dla publiczności, która nie musiała czekać na przerwę, by uraczyć się piwem. Dla publiczności, która nie musiała przed teatrem klęczeć. W tym sensie cała tradycja teatralna jest „ogródkowa”, i taką chęć otworzyć. Marzy mi się teatr, który się nie puszy. Nie nudzi, nie udaje świątyni, którą nie jest. Teatr, który zawsze służy, a czasem nawet wzrusza.

– I to ma być w Dolinie Szwajcarskiej?

– Nie spotkałem jeszcze osoby, która mój pomysł uznałaby za zły. Tak, marzę o utworzeniu w Warszawie, przy wsparciu samorządowym, a także prywatnych sponsorów – teatru prywatnego, który pewnie będzie po trosze i kawiarnią i wrotkarnią i telewizyjnym studium. Teatru, który nie będzie placówką kultury lamentującą nad swym ciężkim losem, lecz miejscem spotkań ludzi pragnących pogadać o interesach, pogitować politycznie, po-flirtować, ale także czasem spojrzeć na siebie z oddalenia i zadurzać się nad swym losem. Teatru, który nie jest zbędny jak cudze otarże, lecz konieczny jak lustro w kieszeni.



Koncert Fliegego w Dolinie Szwajcarskiej, 1877

Z Anarjem Tadeuszem Kłowskiem, dyrektorem Konkursu Teatrów Ogródkowych, rozmawia Iza Natasza Czapska

• Kończy się Konkurs Teatrów Ogródkowych w Dolinie Szwajcarskiej, jedna z największych imprez teatralnych tego lata. Czas podsumować to przedsięwzięcie.

Przez dziesięć lat w ramach KTO widzowie obejrżeli ok. 200 spektakli (z czego 70 przedstawień w tym roku). Udało mi się doprowadzić do tego, że Konkurs Teatrów Ogródkowych stał się instytucją, działającą przez dwa miesiące bez przerwy. Przegląd tego typu teatrów to nie był tylko mój pomysł — rodził się wśród ludzi, którzy tu występowali, opowiadali, jak to wygląda np. w Awinionie, i ze skromnego projektu, kiedy to teatry ogródkowe występowały tylko jeden dzień w tygodniu, zrodziła się stała impreza. Zależało mi przede wszystkim na tym, aby stworzyć kulturalne miejsce dla określonego typu ludzi, lubiących się spotkać w sympatycznej atmosferze. Jeśli przy okazji zdarzy się dobre przedstawienie, to świetnie.

• Wydaje się, że szczególnie dba Pan o klimat, w jakim przebiegają te spotkania.

Jestem z pochodzenia krakusem i staram się przenieść nastrój Krakowa na grunt warszawski. Świadomie wskrzeszam i kreuję miejsce o pięknej tradycji. W zeszłym roku graliśmy tylko w poniedziałki w takich bazarowych namiotach, które były podmuch wiatru powalał. Teraz mamy stałą scenę pod dużym namiotem i kawiarenkę oddającą klimat krakowsko-wiedeński. Tworzymy enklawę dla 4-5 tys. warszawiaków. Należy im się określony rodzaj lodów, wieczoru, rozrywki, i na bazie tej rozrywki rodząca się sztuka. Jesteśmy społeczeństwem coraz zamożniejszym, społeczeństwem o zróżnicowanych gustach, więc należą nam się miejsca, gdzie możemy się spotkać wśród podobnych sobie.

• Czy tego typu przedsięwzięcie przynosi komercyjny sukces?

O sukcesach nie może na razie być mowy, ale pracujemy nad tym. Jestem dumny z kredytu, który dali mi Emilian Kamiński, Staszek Górka czy Rosjanie — w 90 proc. nie płaciłem artystom honorarium. Akorzy zgodzili się grać za wpływy z biletów. Kawiarenka powstała także po to, by zmniejszyć stratę związaną z pilnowaniem terenu, na którym odbywa się nasz konkurs. I spełniła swą rolę.

• W przypadku imprez pod gołym niebem dużego znaczenia nabiera pogoda.

Dziękuję bogom za wsparcie — Eolowi za to, że wstrzymywał wiatry, by nie hasały po Dolinie, Zeusowi, że choć biły gromy, to mojej scenki nie zmiotły z powierzchni ziemi. Niech podziękowaniem za przychylność niebie będzie finałowy (27 sier-



nia) recital Emiliana Kamińskiego na rzecz powodzi. Pamiętam przecież także o tych, dla których to lato nie było tak łatwe, lekkie i przyjemne, jak dla nas tu, w Warszawie.

• Co uważa Pan za największy sukces tegorocznego przeglądu?

Jestem bardzo zadowolony, że udało mi się namówić do współpracy Stanisława Górke, znanego widzom serialu „Plebanią”, wykładawcę szkoły teatralnej, twórcę antreprizy „Pod Górke”. Zgodził się on oceniać zespoły przyjeżdżające na konkurs, a także pokazywać, jak się robi dobry teatr ogródkowy. Jego spektakle „Hemar mniej znany” i „Ten drogi Lwów” pokazywaliśmy dwanaście razy i choć to nie Wrocław czy Kraków, gdzie mit Lwowa wciąż żyje, odniosło to przedstawienie frekwencyjny sukces. Nie byłoby więc KTO, gdyby nie Staszek Górka, a także Hankiewiczowie (Teatr Tradycyjny) z Krakowa i Jacek Pacocha z zespołem Atlantis. W ostatnie dwa wieczory zobaczymy prześmieszny spektakl tego teatru — „Biblia w nieco skróconej wersji”. Mam nadzieję, że widzowie nie poczują się dotknięci humorystycznym podejściem do tematu wiary i religii. Spektakl tego samego zespołu (występującego pod nazwą Polish Shakespeare Company) „Szekspir w nieco skróconej wersji”, pokazywany u nas w lipcu, został nagrodzony

na VII KTO, zdobył sobie ogromną przychylność widowni. Największą radość sprawia mi fakt, że ostatnią niedzielę (26 sierpnia) tegorocznego przeglądu uświetni koncert Krystyny Jandy — „Piosenki z teatru”. Będzie to montaż trzech spektakli z udziałem tej wybitnej aktorki, wyreżyserowanych przez Magdę Umer — „Marlena”, „Kobieta zawiedziona” i „Biała bluzka”. W przedstawieniu przeplatają się piosenki i rozmowy z publicznością. Wielu wspaniałych artystów przewinęło się przez naszą scenę, występowali tu m.in. Jan Machulski, Jerzy Bińczycki, Jolanta Fraszyńska, Ewa Dałkowska. Nazwisko Krystyny Jandy dodaje jednak szczególnego prestiżu naszej imprezie. Będzie to warszawska premiera i jak na razie jedyny pokaz tego spektaklu.

• Czy Dolina Szwajcarska opustoszeje wraz z końcem przeglądu teatrów ogródkowych?

Chciałbym zimą stworzyć tu sliżgawkę. Taką z „Love Story” — kameralną przestrzeń, gdzie przy muzyce Beatlesów i Straussa bawić się będą dzieci, starszaki i zakochani. Niech nadal będzie to kulturalne miejsce dla kulturalnych ludzi. Zobowiązuje do tego także otoczenie. Tu przeciwieć mieszkał Słonimski, Kroczyński, Galczyński. W naszej kawiarence widnieje hasło: „Gdyby pan Antoni Słonimski żył, toby w AnTraKcie herbatę pił”.

© DOMINIUS BRZYZGOSZ

Dzień w Warszawie final 10. Jubileuszowego Konkursu Teatrów Ogródkowych

# Paradoks o ogródkach

Z estetyka stał się dziennikarzem. Z dziennikarza – dyrektorem sezonowego teatru.  
W Dolinie Szwajcarskiej chce stworzyć kulturalny salon Warszawy

Mówiłem, że ma grać Staus, a nie jakies radio – Andrzej Tadeusz Kijowski, szef konkursu teatrów ogródkowych jest wyraźnie poirytowany dyskotekową muzyką z głośników. Na chwilę znika w kulisach zaimprovizowanej sceny i wkrótce w Dolinie Szwajcarskiej wypelnia się łagodnymi dźwiękami wala.

Ten publicysta i dziennikarz telewizyjny od przeszło dziesięciu lat próbuje wskrzesić tradycję teatrów grających niegdyś w ogródkach przy warszawskich kawiarniach i restauracjach. Alhambra, Tivoli, Eldorado, Arkadia...

W początkach lat 90. Kijowski wyminił i zorganizował w Warszawie konkurs teatrów ogródkowych. Małe zespoły z całej Polski występowały latem na dziedzińcach warszawskich kawiarni Lapidarium i Gwiazdeczka, później w Starej Dziekaniec i na Mariensztacie. Jury składające się z aktorów, reżyserów i krytyków przyznawało nagrody, których nazwy brzmiały jak tytuły wyszyców konych: Wielka Ogródkowa, Duża Ogródkowa i Mała Ogródkowa. Dopiero w 1999 r. Kijowskiemu udało się konkurs zorganizować tam, gdzie naprawdę przed wojną stały teatry ogródkowe – w Dolinie Szwajcarskiej.

— Gdzieś tutaj Adolfina Zimajer tańczyła sto lat temu kankana – mówi Kijowski. W dolinie polonez niedaleko Alei Ujazdowskich odbywały się w XIX wieku koncerty, w teatrze Odeon występowała tancerka Anastazja Trapsy, latem chodziło się do cyrku i w wrotkarne, zimą – na najpopularniejsza w War-

szawie szluzgawkę. Dziś Kijowski chce przywrócić świetność temu miejscu.

— Nie interesuje mnie teatr-instytucja – wyznaje szef i dyrektor artystyczny konkursu i cytuje z pamięci „List o widowiskach” Jana Jakuba Rousseau: „Nie gótnijmy się na ekskluzywne widowiska przeznaczone dla garstki ludzi, którzy zamknięci są stępnie w ciemnej spulchnie i trwają zamknięci i nieruchomi w ciszy i bezczynności...”.

W opublikowanej blisko dwadzieścia lat temu książce „Chwył teatralny” Kijowski dowodził, że sztuka nie jest zawodem, ale cudem, który może zdarzyć się wszędzie. W kościele. Na ulicy. Albo tutaj, na trawie, w otoczeniu kawiarnianych stolików. — Przez dziesięć lat trwania konkursu kilka takich cudów się zdarzyło – mówi autor „Chwytu teatralnego”.

Pierwszy cud: kiedy aktorki z Teatru Miejskiego w Gdyni zagrały mamotraniej ulowej swój spektakl „Nie przerywajcie zabawy”. Drugi cud: gdy Bronisław Wrocławski zachwycił publiczność monodramem według „Tutani” Sheaffera.

Trzeci cud: chwila, kiedy za widownią na trawie położył się lump z butelką piwa, aby obczaić przedstawienie teatralne.

— W 1989 r. uświadomiliśmy sobie, że nie ma powodu nadal żyć w niszy, jaką była szkoła teatralna, w której wykładałem. Już nie miałem wytłumaczenia przed żoną i dziećmi, dlaczego nie zarabiam pieniędzy.

Estetyk stał się dziennikarzem. Z gazet przewinęło się ponad sto grup z całej Polski. W ogródkach występowało wielu wybitnych aktorów: Ewa Dąkowska. Jerzy



Andrzej Tadeusz Kijowski przed spektaklem w Dolinie Szwajcarskiej

skiego. W 1992 r. Kijowski razem z szefem staromiejskiej kawiarni Lapidarium Jackiem Kilińskim organizuje za pieniądze samorządu pierwszy konkurs teatrów ogródkowych. Na dziedzińcu, otoczony dziłkim winem walą tłumy. Z radnego i dziennikarza Kijowski staje się dyrektorem sezonowego teatru. Znajomość świata mediów pomaga w reklamie imprezy. Wszystkim zajmuje się sam. Żeby zbudować stronę konkursu w Internecie, uczy się komputerowego języka HTML. Kiedy trzeba, sam staje za barem i sprzedaje wino.

W ciągu dziesięciu lat przez konkurs przewinęło się ponad sto grup z całej Polski. W ogródkach występowało wielu wybitnych aktorów: Ewa Dąkowska. Jerzy

Bińczycki, Mirosław Konarowski, Marta Bizoń, Jolanta Fruszyńska. Tu debiutowała Edyta Olszówka, a Bronisław Wrocławski zachwycił swoimi monodramami.

Konkurs wyprymował całą grupę niezależnych teatrów, które stały się symbolem przemian na polskiej scenie lat 90. Przyjeżdżali tu twórcy, którzy jak Kijowski podjęli ryzyko pracy poza instytucjami, na własną rękę. Na swoich internetowych stronach Kijowski przedstawia idee konkursu jako poszukiwania nowej formuły instytucjonalnej dla teatru. „Teatr ogródkowy to teatr impresaryjny i samorządowy. Wyzbity siedzi. Będący z pewnością jakąś formą demonstracji, manifestu artystycznego pokolenia lat 90.”.

W 1998 r. Kijowski został dyrektorem Warszawskiego Ośrodka Kultury. Zapowiadał, że dom kultury przemieni w kulturalny salon Warszawy. Po roku zrezygnował.

— Nie mogłem kierować instytucją, która żywi się sama sobą.

Pomyśl warszawskiego salonu chce teraz zrealizować w Dolinie Szwajcarskiej.

Marzy mu się rekonstrukcja drewnianego teatru, który stał tu w XIX wieku i międzynarodowy letni festiwal, w którym Północ spotykałaby się z Południem, a Wschód z Zachodem. — Taki Awinion Wschodu – mówi.

Na razie w „przyszłym Awinionie Wschodu są problemy z trawą wydeptaną przez widzów. Na porządku podległe nie starczyło pieniędzy i część dolinki świeci wydeptaną ziemią.

— Mówi pan, że gryś byłby dobry? No, nareszcie rozmawiamy o konkretach. To ile kosztuje ten gryś?

ROMAN PAWŁOWSKI

O Festiwalu Teatrów Ogródkowych  
czytaj też w „Gazecie Stołecznej”

## Śmierć piosenkarki

22-letnia amerykańska piosenkarka i aktorka Aaliyah zginęła w sobotę wieczorem w wypadku samolotowym na Bahama. Zadebiutowała w 1994 r. albumem „Age Ain't Nothing but a Number”. Aaliyah występowała filmach „Dr Dolittle” i „Romeo musi umrzeć”, była też przewidziana w obsadzie filmu „Matrix 2”.

AFP, MO



## ROZMAWIAŁA ANETA PRYMAKA

Codziennie w ogródku

Rozmowa z Andrzejem T. Kijowskim

Przez dwa miesiące teatromani codziennie będą mogli obejrzyć ciekawy spektakl. Wszystko w ramach rozpoczynającego się w niedzielę 1 lipca **Konkursu Teatrów Ogródkowych**.

### **Aneta Prymaka: Dziesięć lat temu po raz pierwszy zorganizował Pan Konkurs Teatrów Ogródkowych. Czemu miał on służyć?**

Andrzej Tadeusz Kijowski, dyrektor naczelny i artystyczny KTO: Wymyśliłem tę imprezę jako dziennikarz - latem w Warszawie niewiele się dzieje. My potrzebujemy kulturalnego newsa, warszawiacy - wydarzenia. Siedziałem w Lapidarium i poczułem, że tu jest taka atmosfera, że tylko grać spektakle. Bo jak w dawnych czasach grano Szekspira czy Moliera? Nie w dusznej sali. Prawie wszystkie sztuki do końca XVIII wieku pisane były do grania na powietrzu. XIX wiek chciał zamknąć teatr w ciemnej sali, ale na szczęście mu się to nie udało.

Pierwsze KTO odbywały się w Lapidarium, potem w Starej Dziekance i w Dolinie Szwajcarskiej. W tym roku w niedzielę będziemy występować w Lapidarium, w pozostałe dni tygodnia - w Dolinie Szwajcarskiej.

**W poprzednich latach przedstawienia odbywały się raz w tygodniu. W tym roku - codziennie. W poniedziałki będą to spektakle konkursowe, w pozostałe dni tzw. antrakty. Ambitne przedsięwzięcie.**

- Tak, to skok na głęboką wodę. Wykorzystałem tu tzw. metodę awiniońską - na tamtejszym festiwalu każdy przyjeżdżający na konkurs zespół gra swoje przedstawienie kilka razy. Zaprosiliśmy też laureatów z poprzednich lat. Daliśmy szansę występu tym, którzy nie zakwalifikowali się do konkursu. I zaprosiliśmy gwiazdy. 26 sierpnia z piosenkami z czterech swoich przedstawień teatralnych wystąpi Krystyna Janda. 11 sierpnia - Emilian Kamiński.

### **Jakiego repertuaru możemy się spodziewać?**

- Różnorodnego, ale nie będzie on tylko lekki i przyjemny, jak się niektórym kojarzy teatr ogródkowy. Sporo będzie piosenki aktorskiej. Pojawią się sztuki Szekspira, ale i □nieogródkowych□ twórców XIX-wiecznych: jedyny zagraniczny gość KTO - teatr Ptak z Rosji pokaże sztukę Czechowa.

Jestem przerażony tegorocznym rozmachem. Ale wierzę, że słowo ma moc sprawczą. Już raz powiedziałem: niech stanie się teatr. I stał się.



Rozmowa z Andrzejem Tadeuszem Kijowskim - szefem Centrum Monitoringu Wolności Prasy

# Jawne jest wystkto, co nie jest tae

polkie sądy, że egzekwowanie tej ustawy jest co najmniej uciążliwe, żeby nie powiedzieć nierealne?

Fakt, że sądy w Polsce nie funkcjonują jak należy, jest złem zasadniczym. Niesprawność trzeciej władzy to podstawowe kalectwo polskiej demokracji, które osłabia naszą pozycję jako obywatele we wszystkim. Odpowiedź może być tylko jedna - trzeba usprawnić sądownictwo. Ale zanim to nastąpi, pozostaje czwarta władza - nacisk poprzez media, o czym wspominałem.

• Nie powołano rzecznika prawa do informacji, co proponował projekt przygotowany przez Centrum Monitoringu Wolności Prasy. Być może taki organ ochrony prawa do informacji pomógłby tym, którym odmówiono odpowiedzi?

• Panie dyrektorze, czy po wejściu w życie ustawy o dostępie do informacji publicznej do Centrum Monitoringu Wolności Prasy napływają skargi, że jest ona lamana?

Mamy kilkanaście zgłoszeń m.in. o odmowie wglądu do akt przetargowych czy udostępnienia informacji na temat zatrudnienia dyrektorów szkół z pominięciem procedury konkursowej, ale nie jest to w zasadzie więcej niż przedtem.

• I co pan radzi zgłaszającym te skargi? Dziennikarzom radzę, żeby raczej nie kierowali pismami do burmistrza, bo wtedy dowiedzą się, że ma on siedem, czternaście albo trzydzieści dni na udzielenie odpowiedzi i wszystko będzie się tylko odzwlekać. Jeśli sprawa jest naprawdę istotna, burmistrz powinien skierować pytającego do kompetentnej osoby w urzędzie gminy, która udzieli takiej informacji. Jeśli tego nie robi, to nie raz wystarczy, że dziennikarz napisze, iż burmistrz odmówił odpowiedzi lub komentarza. Wiadomość o odmowie informacji też jest informacją. A mówienie wszystkiego, co zgodne z prawdą, to siła, jaką dysponują dziennikarze.

• A co pan radzi zwykłemu obywatelom, którzy postanowili skorzystać z dobrodziejstwa ustawy i spotkali z urzędniczą odmową?

Powinni informować o tym media, a te są w stanie nagłaśniać takie sprawy. W ten sposób tworzy się antybiurokratyczny lobbng czy grupę nacisku. Centrum Monitoringu Wolności Prasy chce tu służyć pomocą wszystkim obywatelom, nie ograniczamy naszej misji tylko do dziennikarzy.

• Ustawa w przypadku odmowy przewiduje tylko jedno: drogę sądową. Nie sądzi pan, zważywszy na to, jak działają

A być może rozrósłby się administracyjnie i próbował wypełnić lukę po zlikwidowanym urzędzie kontroli prasy, publikacji i widowisk!? W czasach terrorizmu lepperizmu mogłoby to trafić na podatny grunt. Na pewno źle się stało, że w naszym środowisku lansowano różne projekty, zamiast skoncentrować się na przekazaniu posłów, aby bardziej dbali o demokratyczny ład w mediach niż o ideologiczne „okienka” dla swoich partii w publikatorach.

• A podpisane przez premiera Buzka rozporządzenie dotyczące ustanowienia pełnomocnika rządu ds. organizacji systemu zarządzania informacją publiczną? Obecny rząd stwierdził, że taka osoba nie jest potrzebna. Zgadza się pan z takim stanowiskiem?

W gruncie rzeczy informowanie nie wymaga organizacji. Organizować można najwyższą selekcjonowanie dostępu do niej. Jeśli zgodzimy się, że wolności jest tym więcej, im mniej państwa, to niech zostanie sprawą rządu, jak będzie realizować swoje zadania informacyjne. Ważne, aby nie rozbudowywał przy tym biurokracji, realizował ustawowe nakazy, a nade wszystko nie próbował manipulować informacją.

• Pełnomocnik miał przygotować urzędników do stosowania ustawy. Jak wiadomo, największym problemem jest zmiana urzędniczej mentalności. Już kilka miesięcy temu prof. Michał Kulesza przestrzegał, że personel administracyjny, zwłaszcza niższego szczebla, jest z innego świata. A ta ustawa jest tak rewolucyjna, jak wprowadzenie samorządów. Jeśli się uda, te przepisy przeorają polską administrację, jak nic do tej pory. Kiedy, pana zdaniem, się uda?

Nie pozostaje mi nic innego, jak zacytować III część Działów: „Wieleż lat czekać trzeba nim się przedmiot świeży jak figa ucukruje, jak tytuł uleży?/ Nie ma wyraźnych regul./ Ze sto lat/ To mało./ Tysiąc, parę tysięcy./ A mnie by się zdało, że to wcale nie szkodzi, że przedmiot jest nowy.”. Moim zdaniem, jest to kwestia co najmniej jednego pokolenia urzędników.

• Jakie, pana zdaniem, ta ustawa ma mankamenty?

Ogólnie mogę powiedzieć, że jest dobra. Problem polega na tym, że została uchwalona jako następna w kolejności po ustawach: o tajemnicy państwowej, o ochronie informacji niejawniej i o ochronie danych osobowych. Moim zdaniem, powinna obowiązywać zasada „wszystko, co nie jest tajne – jest jawne”. Tymczasem w tamtych ustawach dość niejasno określono zakres spraw tajnych lub niejawnych i teraz osoby, które chcą się wykryć od obowiązku udzielenia informacji, powołują się na tamte uregulowania.

• Mógłby pan podać jakieś przykłady? Mógłby pan przykład w ostatnim czasie to wyrok NSA z 5 grudnia 2001 r. stanowiący, że akta indywidualnych spraw administracyj-

nym nie mogą być udostępniane dziennikarzom, ponieważ zawierają prywatne dane osobowe. Dziennikarze mogą jedynie domagać się kończących je decyzji. Chodziło o sprawę dotyczącą funkcjonariuszy publicznych i w związku z wykonywaniem przez nich zadań. W imieniu CMWP i Stowarzyszenia Dziennikarzy Polskich skierowaliśmy w tej sprawie skargę do rzecznika praw obywatelskich - prof. Andrzeja Zolla oraz generalnego inspektora danych osobowych - dr Ewy Kuleszy, wzywając I prezesa Sądu Najwyższego do wniesienia rewizji nadzwyczajnej tego wyroku. Naszym zdaniem, wyrok ten narusza wolność mediów i uniemożliwia realizację zasady jawności życia publicznego.

• Z prasowych komentarzy wiadomo, że dr Ewa Kulesza pochwaliła wyrok, więc chyba ten protest nie znajdzie u niej zrozumienia...

To byłoby smutne. Ale wierzę w znany rozsądek pani minister Kuleszy. Mam już także sygnały, że zarówno rzecznik praw obywa-

nym parawanem, za którym próbuje się ukrywać indolencja, a nawet złą wolę.

• Na początku lat 90. był pan, przez czterdzieści lat, wicemarszałkiem sejmiku warszawskiego. Zna pan więc grzechy administracji samorządowej w zakresie nieudzielenia informacji?

Sądzę, że w tamtych heroicznych latach, gdy „wyrwaliśmy murom zęby krat”, było pod tym względem lepiej. To dopiero ostatnimi czasami samorządy, co stwierdzam ze smutkiem, zaczęły coraz bardziej kostnieć. Wiem jednak z doświadczenia, że urzędnik nawet mapę kraju potrafi opatrzyć etykietką „tajne” lub „poufne”. Dlatego dobrze, że ustawa o dostępie do informacji publicznej weszła w życie.

■ Rozmawiała BEATA KALINOWSKA

## Jak to robią inni

Dzięki uchwaleniu ustawy o dostępie do informacji publicznej, Polska dołączyła do coraz liczniejszego grona państw demokratycznych, które nie tylko deklarują zasadę powszechnego dostępu wszystkim zainteresowanym do dokumentów i innych źródeł informacji publicznej, ale także dysponują instrumentami, które to umożliwiają.

Liderem pod tym względem jest Szwecja, gdzie dostęp do dokumentów publicznych uznano za prawo obywatelskie już w XVIII wieku. Warto wspomnieć, że Szwedzi wymyślili także instytucję ombudsmana – rzecznika praw obywatelskich.

Dostęp do informacji publicznej związał się historycznie (Szwecja) z wolnością prasy. Media ze swej istoty są bowiem ważnym pośrednikiem między obywatelami a organami władzy publicznej. Regulacja taka jest jednak tak samo ważna dla poszczególnych obywateli, jak i dla społeczeństwa obywatelskiego jako całości.

W innych krajach europejskich, ale również w takich, jak: Stany Zjednoczone (po aferze Watergate), Kanada (1983 r.), czy Australia i Nowa Zelandia (1982 r.) takie ustawy pojawiły się dopiero w ostatnich dziesięcioleciach lat.

Wśród dużych państw Europy Zachodniej jedynie Niemcy nie mają ogólnego ustawodawstwa o dostępie do informacji publicznej, choć w trzech krajach związkowych wydano odpowiednie ustawy. Rolę tę spełniają tam zapisy konstytucji rozwinięte w orzecznictwie Trybunału Konstytucyjnego oraz przepisy innych ustaw.

W niektórych państwach, jak Irlandia (1997 r.), Bułgaria (2000 r.) czy Polska (2001 r.) zadowolono się jedną ustawą. W innych wydano serię ustaw (np. we Francji – pięć, a w Szwecji – trzy).

Ustawy poszczególnych państw różnią się zakresem podmiotowym i przedmiotowym, jak również powołaniem, lub nie, specjalnych urzędów do czuwania nad dostępem do informacji. Polska ustawa tego nie przewiduje. Odpowiednie uprawnienia przekazano organom sądowym – w zależności od charakteru dóbr, na których ochronę powołano się w odmowie udzielenia informacji – Naczelnemu Sądowi Administracyjnemu oraz sądom powszechnym.

■ BK

To dopiero ostatnimi czasami samorządy, co stwierdzam ze smutkiem, zaczęły coraz bardziej kostnieć.

R E K L A M A



Instytut Geodezji i Kartografii  
ogłasza nabór na  
PODYPLOMOWE STUDIUM KATASTRU

**CEL:** upowszechnienie wiedzy i umiejętności w dziedzinie współczesnego, ujmowanego interdyscyplinarnie katastru – w środowisku osób prowadzących kataster oraz wśród jego użytkowników

**PROGRAM:**

- ▶ 164 godz. wykładów profesorów geodezji, prawa i ekonomii oraz wybitnych specjalistów praktyków w dziedzinie geodezji, informatyki i administracji zajmujących się katastrum
- ▶ 56 godz. warsztatów katastralnych (ćwiczenia i seminaria)
- ▶ bloki tematyczne przedmiotów:
  - aspekty prawne katastru i jego funkcja w państwie
  - rozwój i metodologia katastru
  - typowe prace geodezyjno-kartograficzne związane z katastrum
  - nowoczesne technologie stosowane przy tworzeniu i prowadzeniu katastru
  - rynkowe i społeczne uwarunkowania katastru

**WYMAGANE DOKUMENTY:**

- podanie
- kwestionariusz osobowy
- dyplom ukończenia studiów wyższych
- przebieg pracy zawodowej
- ewentualne skierowanie zakładu pracy

**ORGANIZACJA:** studium trwa 2 semestry (1-szy sem.: marzec – czerwiec, 2-gi sem.: wrzesień – grudzień), zajęcia w dniach weekendowych, termin przyjmowania zapisów: do 10 lutego 2002 r., nabór wg kolejności zgłoszeń

Informacje szczegółowe:

Instytut Geodezji i Kartografii  
ul. Jasna 2/4, 00-950 Warszawa, tel. 0(22) 266 8280-128  
e-mail: chelstowski@igik.edu.pl www.igik.edu.pl

Z 1531

zukunft

całości


[Kontakt >>](#) [Reklama >>](#) [Prenumerata >>](#)
[Orzecznictwo w Sprawach](#)
[Wspólnota Mieszkańców](#)

Wspólnota - Pismo Samorządu Terytorialnego

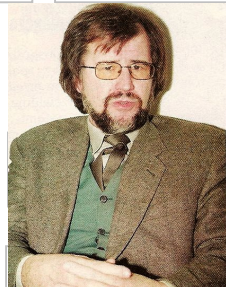
07-LUT-02

5/2002

## Jawne jest wszystko, co nie jest tajne

Beata Kalinowska

Rozmowa z Andrzejem Tadeuszem Kijowskim - szefem Centrum Monitoringu Wolności Prasy



**- Panie dyrektorze, czy po wejściu w życie ustawy o dostępie do informacji publicznej do Centrum Monitoringu Wolności Prasy napływają skargi, że jest ona łamana?**

Mamy kilkanaście zgłoszeń m.in. o odmowie wglądu do akt przetargowych czy udostępnienia informacji na temat zatrudnienia dyrektorów szkół z pominięciem procedury konkursowej, ale nie jest to w zasadzie więcej niż przedtem.

**- I co pan radzi zgłaszającym te skargi?**

Dziennikarzom radzę, żeby raczej nie kierowali pisma do burmistrza, bo wtedy dowiedzą się, że ma on siedem, czternaście albo trzydzieści dni na udzielenie odpowiedzi i wszystko będzie się tylko odwlekać. Jeśli sprawa jest naprawdę istotna, burmistrz powinien skierować pytającego do kompetentnej osoby w urzędzie gminy, która udzieli takiej informacji. Jeśli tego nie zrobi, to nieraz wystarczy, że dziennikarz napisze, iż burmistrz odmówił odpowiedzi lub komentarza. Wiadomość o odmowie informacji też jest informacją. A mówienie wszystkiego, co zgodne z prawdą, to siła, jaką dysponują dziennikarze.

**- A co pan radzi zwykłemu obywatelom, którzy postanowili skorzystać z dobrodziejstw ustawy i spotkali z urzędniczą odmową?**

Powinni informować o tym media, a te są w stanie nagłaśniać takie sprawy. W ten sposób tworzy się antybiurokratyczny lobbing czy grupę nacisku. Centrum Monitoringu Wolności Prasy chce tu służyć pomocą wszystkim obywatelom, nie ograniczamy naszej misji tylko do dziennikarzy.

**- Ustawa w przypadku odmowy przewiduje tylko jedno: drogę sądową. Nie sądzi pan, zważywszy na to, jak działają polskie sądy, że egzekwowanie tej ustawy jest co najmniej uciążliwe, żeby nie powiedzieć nierealne?**

Fakt, że sądy w Polsce nie funkcjonują jak należy, jest złem zasadniczym. Niesprawność trzeciej władzy to podstawowe kalectwo polskiej demokracji, które osłabia naszą pozycję, jako obywateli we wszystkim. Odpowiedź może być tylko jedna - trzeba usprawnić sądownictwo. Ale zanim to nastąpi, pozostaje czwarta władza - nacisk poprzez media, o czym wspominałem.

**- Nie powołano rzecznika prawa do informacji, co proponował projekt przygotowany przez Centrum Monitoringu Wolności Prasy. Być może taki organ ochrony prawa do informacji pomógłby tym, którym odmówiono odpowiedzi?**

A być może rozrósłby się administracyjnie i próbował wypełnić lukę po zlikwidowanym urzędzie kontroli prasy, publikacji i widowisk!? W czasach terroryzmu i lepperizmu mogłoby to trafić na podatny grunt. Na pewno źle się stało, że w naszym środowisku lansowano różne projekty, zamiast skoncentrować się na przekonaniu posłów, aby bardziej dbali o demokratyczny ład w mediach niż o ideologiczne "okienka" dla swoich partii w publikatorach.

**- A podpisane przez premiera Buzka rozporządzenie dotyczące ustanowienia pełnomocnika rządu ds. organizacji systemu**

e-mail:

[Redakcja Wspólnoty](#)

**zarządzania informacją publiczną? Obecny rząd stwierdził, że taka osoba nie jest potrzebna. Zgadza się pan z takim stanowiskiem?**

W gruncie rzeczy informowanie nie wymaga organizacji. Organizować można najwyżej selekcjonowanie dostępu do niej. Jeśli zgodzimy się, że wolności jest tym więcej, im mniej państwa, to niech pozostanie sprawą rządu, jak będzie realizować swoje zadania informacyjne. Ważne, aby nie rozbudowywał przy tym biurokracji, realizował ustawowe nakazy, a nade wszystko nie próbował manipulować informacją.

**- Pełnomocnik miał przygotować urzędników do stosowania ustawy. Jak wiadomo, największym problemem jest zmiana urzędniczej mentalności. Już kilka miesięcy temu prof. Michał Kulesza przestrzegał, że personel administracyjny, zwłaszcza niższego szczebla, jest z innego świata. A ta ustawa jest tak rewolucyjna, jak wprowadzenie samorządów. Jeśli się uda, te przepisy przeorają polską administrację, jak nic do tej pory. Kiedy, pana zdaniem, się uda?**

Nie pozostaje mi nic innego, jak zacytować III część Dziadów: "Wieleż lat czekać trzeba nim się przedmiot świeży jak figa ucukruje, jak tytuń uleży?/ Nie ma wyraźnych reguł/. Ze sto lat / To mało./ Tysiąc, parę tysięcy./ A mnie by się zdało, że to wcale nie szkodzi, że przedmiot jest nowy."

Moim zdaniem, jest to kwestia co najmniej jednego pokolenia urzędników.

**- Jakie, pana zdaniem, ta ustawa ma mankamenty?**

Ogólnie mogę powiedzieć, że jest dobra. Problem polega na tym, że została uchwalona jako następna w kolejności po ustawach: o tajemnicy państwowej, o ochronie informacji niejawnej i o ochronie danych osobowych. Moim zdaniem, powinna obowiązywać zasada "wszystko, co nie jest tajne - jest jawne". Tymczasem w tamtych ustawach dość niejasno określono zakres spraw tajnych lub niejawnych i teraz osoby, które chcą się wykręcić od obowiązku udzielenia informacji, powołują się na tamte uregulowania.

**- Mógłby pan podać jakieś przykłady?**

Najlepszy przykład w ostatnim czasie to wyrok NSA z 5 grudnia 2001 r. stanowiący, że akta indywidualnych spraw administracyjnych nie mogą być udostępniane dziennikarzom, ponieważ zawierają prywatne dane osobowe. Dziennikarze mogą jedynie domagać się kończących je decyzji. Chodziło o sprawę dotyczącą funkcjonariuszy publicznych i w związku z wykonywaniem przez nich zadań. W imieniu CMWP i Stowarzyszenia Dziennikarzy Polskich skierowaliśmy w tej sprawie skargę do rzecznika praw obywatelskich - prof. Andrzeja Zolla oraz generalnego inspektora danych osobowych - dr Ewy Kuleszy, wzywając I prezesa Sądu Najwyższego do wniesienia rewizji nadzwyczajnej tego wyroku. Naszym zdaniem, wyrok ten narusza wolność mediów i uniemożliwia realizację zasady jawności życia publicznego.

**- Z prasowych komentarzy wiadomo, że dr Ewa Kulesza pochwaliła wyrok, więc chyba ten protest nie znajdzie u niej zrozumienia...**

To byłoby smutne. Ale wierzę w znany rozsądek pani minister Kuleszy. Mam już także sygnały, że zarówno rzecznik praw obywatelskich, jak i prezes Sądu Najwyższego wnikliwie badają ten wyrok. Zresztą podczas spotkania w radiu rzeczniczka prasowa pani minister Kuleszy poparła moją tezę, iż ustawa o ochronie danych osobowych staje się w Polsce wygodnym parawanem, za którym próbuje się ukrywać indolencję, a nawet złą wolę.

**- Na początku lat 90. był pan, przez cztery lata, wicemarszałkiem sejmiku warszawskiego. Zna pan więc grzechy administracji samorządowej w zakresie nieudzielania informacji?**

Sądzę, że w tamtych heroicznych latach, gdy "wyrwaliśmy murom zęby krat", było pod tym względem lepiej. To dopiero ostatnimi czasy samorządy, co stwierdzam ze smutkiem, zaczęły coraz bardziej kostnieć. Wiem jednak z doświadczenia, że urzędnik nawet mapę kraju potrafi opatrzyć etykietką "tajne" lub "poufne". Dlatego dobrze, że ustawa o dostępie do informacji publicznej weszła w życie.

## Wspólne śpiewanie w Lapidarium

**Rozmawiał Mateusz Zieliński**

**Przyjdź w niedzielę (28.07) do Lapidarium i zaśpiewaj piosenkę!**

Co niedziela w Lapidarium widzowie oglądają i wybierają ulubione przedstawienia konkursu. Ale od jutra do tych zadań dojdzie kolejne: na pół godziny przed spektaklem będą wspólnie śpiewać piosenkę.

**Mateusz Zieliński: Skąd pomysł śpiewania wspólnie z warszawską publicznością?**

Andrzej Tadeusz Kijowski, dyrektor XI Konkursu Teatrów Ogródkowych: Jakiś czas temu założyłem się o 100 zł ze Stanisławem Górką o to, że Polacy to nie bawarska publiczność i nie zaśpiewają chórem wesołej piosenki. Staszek z kolei uważa, że jest to jak najbardziej możliwe i bardzo chce publiczność rozruszać. Próbował już trzy razy i jak dotąd jest mi winien 300 zł. Nic dziwnego, że trochę się zdenerwował i na tę niedzielę ściągnął Zbigniewa Rymarza, znakomitego akompaniatora. Liczy, że z jego pomocą wreszcie zakład wygra.

**- Naprawdę do tej pory nikt nie chciał głośno śpiewać?**

- Jakież pojedyncze osoby. A śpiewać ma cały chór, przynajmniej podczas refrenu. Żeby pomóc widzom, nagraliśmy nawet piosenki na płycie kompaktowej, którą można kupić w Lapidarium. Są tam podkłady muzyczne, więc można przy nich potrenować. I ja także, mimo że działam przeciwko własnemu interesowi, pomagam Staszce z całych sił. Też bym chciał, żeby ludzie radośnie zaśpiewali. Niestety, to po prostu nie jest w naturze Polaków.

**- Tak szczerze, to wolałby Pan chyba ten zakład wygrać?**

- Ależ skąd! Ja bardzo chciałbym go nareszcie przegrać! Wiem, że moje pieniądze pójdą w dobre ręce i z pewnością są warte tego, żeby publiczność wreszcie zaśpiewała. W niedzielę zrobię wszystko, żeby przegrać. Ale wątpię, czy to mi się uda.

Lapidarium, Nowomiejska 6/8, niedziela 28 lipca: od godz. 18.30 wspólne śpiewanie pod kierunkiem Zbigniewa Rymarza, od godz. 19 spektakl "Kaczo, byczo, indyczo" w reżyserii Edwarda Żentary

### "Piosenka o teatrach ogródkowych"

(słowa: Andrzej Tadeusz Kijowski, na melodię "Spotkamy się na Nowym Świecie")

Tego nie pokażą w telewizji  
Nie ma na to wizji, ani misji  
Po to trzeba jechać do Warszawy  
Na Starówkę do teatru wpaść.

Refren:

Czy pada deszcz, czy szumią wiatry  
Aktorzy mkną ze wszystkich stron  
i w Lapidarium czujesz Tatry  
a w Schweizertalu słychać gong  
Tu niepotrzebny abonament  
kablówka, cyfra ani WAP  
tu zaraz widać, kto ma talent,  
a kto po prostu niewiele wart.

# Liczę na widzów

Znów jak co roku widzowie zebrani w Lapidarium będą oglądać i oceniać spektakle Konkursu Teatrów Ogródkowych. I jak co roku dyrektor konkursu będzie ich namawiał do śpiewania. Pierwsze wrażenia w niedzielę

**MARTA KAWCZYŃSKA: W poprzednich latach przedstawienia odbywały się raz w tygodniu. Czy w tym roku będzie podobnie?**



ROBERT KOWALEWSKI

**ANDRZEJ TADEUSZ KIJOWSKI, DYREKTOR NACZELNY I ARTYSTYCZNY KTO:** Tak. Gramy przez osiem wakacyjnych niedziel od 6 lipca do 24 sierpnia. Najpierw spektakle obejrzą i ocenią widzowie. Po każdym przedstawieniu oddadzą kupon, na którym zaznaczą „brawo”

lub „klapa”. Wybrane przez nich przedstawienia pokażemy ponownie w ostatnim tygodniu sierpnia w Dolinie Szwajcarskiej. Wtedy oceni je profesjonalne jury. Arbitrem nagrody publiczności na razie jestem ja. Liczę jednak na widzów. Trzy chętne osoby dostaną karnety wstępu na cały konkurs i będą oceniać, czy głosowanie przebiega prawidłowo. Jeśli zgłosi się więcej chętnych, zrobimy losowanie.

**Rok temu namawiał Pan ludzi do śpiewania. Czy teraz też?**

– Co prawda nie wchodzi się dwa razy do tej samej rzeki, ale w tym roku też będziemy śpiewać. Mamy płytę, nagrania są zrobione, na pewno będziemy śpiewać w trakcie głosowania. Ja pewnie będę namawiać do zaśpiewania piosenki mojego autorstwa „Czas na oklaski, czas na widzów sąd” i będę ją podśpiewywał, czy się to komuś podoba czy nie. Będę szczęśliwy, jeśli inni chętni się dołączą.

**Na co jury będzie zwracać uwagę podczas oceny spektakli?**

– Na adaptację zdarzenia teatralnego do specyficznej przestrzeni teatru ogródkowego. Tu nie gra się do kotleta, ale towarzyszy ludziom przy spotkaniu, próbuje się ich zainteresować tym, co się wystawia. I na to jury zwróci uwagę.

Rozmawiała MARTA KAWCZYŃSKA

Lapidarium, Nowomiejska 6/8: „Ferdynand”  
Gombrowicza w wykonaniu Studia Test z Warszawy,  
niedziela 6 lipca, godz. 19

TEATR. ROZMOWA Z ANDRZEJEM TADEUSZEM KIJOWSKIM

# Powrót do rzeki Szekspira i Moliera

**W poniedziałek zakończył się w Dolinie Szwajcarskiej VIII Konkurs Teatrów Ogródkowych. Ta wakacyjna impreza jest wymyślona i prowadzona przez Andrzeja Tadeusza Kijowskiego.**

Teatr Ogródkowy ma w Warszawie osmioletnią tradycję. Ale kolejne konkursy wyglądają od jakiegoś czasu bardzo podobnie. Czy nie sądzi pan, że w pewnym momencie przestał się on rozwijać?

Każdy cykl jest siedmioletni. Po latach tłustych przychodzi chude. Myślę, że mione lata, były bardzo chude, ale dobre. Tak jest zawsze, kiedy coś spełnia się nagle, niczym narodzin dziecka. Jeszcze go nie było, już jest niemowlęciem, płaskiem — jeszcze nie wiadomo jaki ptak z niego wyrósł. Mówię tak, bo Teatr Ogródkowy narodził się osiem lat temu, razem z wolnością i moimi córeczkami, które wtedy były w powijakach, a dziś — po przostryznach — biegają po scenie w kapeluszach na głowie. Teatr Ogródkowy dorasta, zmienia się. Co raz bardziej odczuwam przeskok między formułą zupełnie improwizowaną, niemal studencką, jaką miał przed laty, a bardziej profesjonalną, którą ma teraz.

Na początku tworzyliśmy go właściwie bez pieniędzy. Zachylił się odzyskaną wolnością, pracowaliśmy dzięki pomocy wielu ludzi. Ówczesny burmistrz Rutkiewicz i Jacek Kiliński z La pidarium, ówczesna minister Cywilna i młodzi dziennikarze prasy i telewizji — wszyscy ten teatrzyk lansowali. Ale okazało się, że już tak dalej nie można, że nieostanowienie są już programy odłbite na ksero, że średnioletnie nagłośnienie nie pasuje do znakomitego artysty. Nie można zaprzestować rozwijać zwiększając jej budżet o 40 czy 50 procent. Trzeba zwiększyć go czterokrotnie. Jestem pewny, że kierunek ogródka jest słuszny. Podpisuję się oburącz pod tym, co pisał Rousseau w słynnym „Lisicie o widowiskach”. „Nie gódźmy się na ekskluzywnie widowiska przeznaczone dla garstki ludzi, którzy zamykają się smutnie w ciemnej spełnieniu i trwają załkaniem i nienucho- mi w ciszy i beczymności (...) Nie ludy szczęśliwie, nie dla was takie zabawy! Na polnym powietrzu, pod gołym nie-

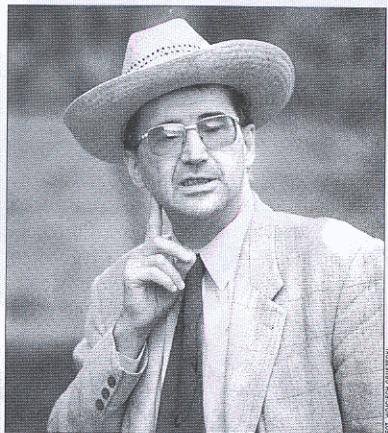
bem powinniście się gromadzić i rozkoszować poczuciem własnego szczęścia”.

Co chce pan osiągnąć w Teatrze Ogródkowym?

Poszukuję ludycznej formy kultury: teatru rozumianego jako miejsce spotkania. To wymaga środków, sponsora, pomocy, którą mamy, ale także — akceptacji mieszkańców. Ogromnie cieszy mnie skarga mieszkanki z ulicy Chopina, która napisała, że ktoś niepotrzebnie wjechał na teren Doliny Szwajcarskiej, narażając na zniszczenie schodki. Zgadzałem się z nią całkowicie. I zgadzam się z tym, co napisała poza tym: że impreza jest sympatyczna i nie przeszkadza mieszkańcom. Zależy mi, żeby to zorganizować tak, by można było wprowadzić na ten teren ciężki sprzęt, ale nie daj Boże dewastować. Bawić się tutaj swobodnie i inteligentnie zarazem. Z poczuciem form i świadomością miejsca.

Jakie są pana marzenia jeśli chodzi o Dolinę Szwajcarską. Rozumiem, że ma to być stale miejsce na te imprezy?

Istnieje ikonografia Galińskiego z lat 1905-1935, pokazująca jak wyglądały teatry ogródkowe przed laty. Opracowano już decyzje prezydenta miasta o warunkach zabudowy terenu Doliny Szwajcarskiej. W jej końcu południowo-wschodnim, u podnóża Sądu Apelacyjnego mogły zostać zbudowane ażurowy teatr „o lekkiej, rozbiieralnej i maksymalnie przeszklonej konstruk-



Andrzej Tadeusz Kijowski

cji”. Jedną z alejek trzeba będzie przebudować, na co zarówno generalny konserwator zabytków jak architektki krajobrazu wyrażają zgodę. Gdzieś w podziemi ustrójmy zaplecze gospodarza i zbudujemy coś na kształt lekkiej, ażurowej konstrukcji, latem spełniającej funkcję kawiarni, teatru ogródkowego, a zimą przestawiającej się w kameralną sliżgawkę.

Czy Teatr Ogródkowy jest lepszy od stacjonarnego, bliższy ludziom?

Teatr Ogródkowy wyraża istotę całego teatru. Nawigując do niesmiertelnej tradycji odróżniającej go od tego co jest wspomnieniem ostatnich 150 lat. Nawigując do elfowego muru scenicznej

go realizowanego od Ajschylosa, po Gotzkiego. Przez dwa tysiące lat (do IV w. p. Ch. po koniec XVII stulecia) cały teatr spełniał się na powietrzu. Kiedy ktoś mnie pyta co ma być wystawiane w teatrze ogródkowym — mówię: wszystko co napisano do Gotzkiego i Goldoniego. Teatr Rybaltowski, komedie dell'arte, cały Szekspir, Molier, Ajschylos. Sofokles — to wszystko było pisane na powietrze. My tutaj wcinamy do korzeni, poprzez maleńki, zapomniany strumyk, jaki te korzenie zostały po sobie. Wcinamy do wielkiej rzeki Moliera i Szekspira.

# Pamiętajcie o Ogrodach

O Frascati, teatrach i współczesnych widzach mówi Andrzej Tadeusz Kijowski, dyrektor Domu Kultury Śródmieście przy ul. Smolnej 9.

- Ogrody Frascati w Parku im. Rydza-Śmigłego - kiedyś miejsce spotkań warszawiaków, przez wiele lat świeciły pustką. Dopiero od zeszłego roku znów jest o nich głośno...

- Rzeczywiście, Ogrody Frascati pojawiły się na mapie kulturalnej stolicy dopiero w zeszłym roku, ale sama impreza ma już trzydziestoletnią historię. Wszystko zaczęło się w 1975 roku. Wtedy

dwudziestoletni, mizerny student z biednego PRL-u, dotarłem na Sy-cylię, gdzie w nadmorskim Mari-na di Palermo odkryłem cudowny park z teatrem ogródkowym. Tego dnia aktorzy Strehlera wystawiali klasykę komedii dell'arte: „Slugę dwóch panów” Goldoniego. Takie-go ogrodu w życiu nie widziałem! Tryskające fontanny, podświetlone gazony, fotele dla notabli i galeria dla studenterii.

Lekkość, radość, atmosfera niewymuszona i elegancka zarazem. Wtedy pomyślałem, że teatr pod dachem jest ponurą dziewiętnastowieczną pomyłką, że naprawdę żyje tylko na powietrzu, gdzie istniał do wieku osiemnastego i gdzie w dwudziestym cała Wielka Reforma Teatru go wyprowadziła. A trzeba zobaczyć podwóreczko gdzieś w Madrycie, obejrzeć kopenhadzkie Tivoli, by zrozumieć, czego nam dziś potrzeba.

Odtąd szukaliśmy miejsc. Oznaczyliśmy je w Warszawie: Lapidarium, Dziekanka, Dolina Szwajcarska i bodaj najwspanialsze - Frascati. W zeszłym roku I Ogródki Warszawskie przez trzy miesiące zgromadziły 20 tysięcy osób. W tym? Aż nie śmiem głośno liczyć, ale jak na razie średnia frekwencja wzrosła czterokrotnie.

A Ogródki Warszawskie zyskały oprawę piękniejszą niż w niejednym miejscu Europy, publiczność jest nie mniej elegancka, a atmosfera jest równie kulturalna i swobodna jak w najbardziej ekskluzywnym miejscu spotkań międzynarodowej bohemy.

- Dla kogo właściwie Ogrody Frascati są przeznaczone? Pracując nad koncepcją imprezy myślałem nad konkretnym widzem?

- Szczerze zainteresowanych takimi spotkaniami oceniam na między 5 a 10 procent populacji Warszawy. Widz, o jakim pomyślałem, to młoda, inteligentna osoba, która ma pracę, nie może i nie potrafi wylądować komórki, i która raczej

czy Jerzego Żelnika, to z przyjemnością posłucha, co mają do powiedzenia ci wybitni artyści. Mój ukochany Jan Jakub Rousseau już w XVIII wieku pisał: „Nie gódźmy się na ekskluzywne widowiska przeznaczone dla garstki ludzi, którzy zamykają się smętnie w ciemnej speluncie i trwają zamknięci w ciszy i bezczynności. Nie, ludy szczęśliwe, nie dla was takie zabawy. Na pełnym powietrzu, pod gołym niebem powinniście się gromadzić i rozkoszować poczuciem własnego szczęścia”.

- Co jeszcze warszawiacy mogą zobaczyć w tym sezonie?

- Koniec sierpnia to przedstawienia w ramach Finału XIV Konkursu Teatrów Ogródkowych. W niedzielę, 28 sierpnia o godz. 20.30 zostaną ogłoszone wyniki konkursu. Ale właśnie teraz otworzyliśmy teatr - stylowy, z regularnym wejściem, pięknie wymalowany i z budką suflera. Wielka parada zakończy sezon teatrów ogródkowych, jednocześnie otwierając sezon teatralny.

Natomiast jeszcze w tym miesiącu czekają nas co najmniej dwa duże wydarzenia. 21 sierpnia na Nowym Świecie rozpocznie się uliczny happening. W ten sposób będziemy zapraszali ludzi na wieczorny benefis Joanny Szczepkowskiej: „Joanna Szczepkowska kontra fortepian”. A drugie wydarzenie to monodram z piosenkami „Teatr jest kobietą” w wykonaniu Barbary Dziekan, który zamknie wspomniany już Finał XIV Konkursu Teatrów.

■ rozmawiała Dorota Olszewska



W „Przewodniku po Warszawie” z 1893 roku można przeczytać o Ogrodach Frascati, wtedy będących własnością hrabiego Władysława Branickiego, że „dość często tutaj, korzystając z uczynności właściciela, odbywają się koncerty lub zabawy na cele dobroczynne. Wieczorną, letnią porą, wśród olbrzymich drzew ogrodu, zabawy te mają wiele uroku”. Ale ten epizod z historii Warszawy został szybko zapomniany i praktycznie przez cały XX wiek to piękne miejsce było właściwie martwe. Ożyło za sprawą spektakli wystawianych w ramach Ogródków Warszawskich, imprezy teatralnej, której pierwsza edycja odbyła się rok temu.

nie pójdzie do Teatru Dramatycznego, by przez dwie godziny oglądać w ciszy i skupieniu przedstawienie. Natomiast umówi się z przyjaciółmi na kawę czy na wino, w ładnym miejscu, wśród zieleni. A gdy spotka tam Joannę Szczepkowską



**O tradycji teatrów ogródkowych z dyrektorem Domu Kultury Śródmieście oraz twórcą Ogródków Teatralnych na Frascati, Andrzejem Tadeuszem Kijowskim, rozmawia Katarzyna Kazimierowska**

# Czekam na 200 tysięcy widzów!

**– Czym są teatry ogródkowe?**

– Ogródek teatralny to połączenie rodzinnej imprezy z bardzo kameralną atmosferą. Teatr ogródkowy jest bardzo klasyczny, a swoją tradycję bierze z teatrów plenerych XVII i XVIII wieku, kiedy to w ten sposób wystawiał Moliere. Teatr w swej istocie to dla mnie miejsce spotkania, zaś reżyser spotkania to jego animator, który zaprasza artystów, wypuszcza widzów, daje gwarancję, że taka impreza to nie wielka sztuka, która odstrasza, ale kulturalne spędzenie czasu.

**– Jak powstał pomysł teatrów ogródkowych?**

– Pomysł nie narodził się w głowach urzędników. Wszystko zaczęło się od sceny letniej w Lapidarium. Dziesięć lat temu pisałem, czy ta nasza inicjatywa potrwali jeszcze kilka lat. Po 15 latach mam nadzieję,

że ogródki staną się wreszcie ogrodami. I też wabikiem turystycznym. Warszawa

**Warszawa jest kulturalnym trupem ale może zacząć oddychać**

jest trupem, co tu można oglądać? Ale jest w ukryty geniusz loci, to miasto gdzieś jeszcze oddycha, w końcu jest centrum Europy. Turystom trzeba o tym przypomnieć i pokazać, że można przyjechać do Warszawy po drodze do Krakowa i zająrzeć w lecie właśnie na festiwal teatrów ogródkowych.

**– Czy trudno było przekonać miasto do pana pomysłu?**

– Jeszcze 2-3 lata temu mój przyjaciel, a ówczesny prezydent miasta, Andrzej Urbański, śmiał się, że ogródki to impreza niszowa, ale wywalczyłem dom kultury i pieniądze na ogródki. Do tej pory wszystko kręciło się za 100 tys. zł. Kiedy dostałem 300 tys., frekwencja wzrosła czterokrotnie! Z dolinki szwajcarskiej przeniesiliśmy się na Frascati i tu zaczęła się zdrowa rywalizacja. W parku odnowiono fontannę, żeby wszystko się lepiej prezentowało. Środki, które dostałem, już się skurczyły, ale frekwencja rośnie, w tym roku z 20 tys. skoczyła do 40 tysięcy! W tym roku marzy mi się 100 tysięcy, a za rok te 10 proc. warszawiaków, czyli 200 tysięcy.

**– Jak udało się panu na początku przekonać artystów**

**do wystąpienia w nikomu nieznanym przedsięwzięciu?**

– Najpierw wabiłbym zaszczytem wystąpienia w Warszawie i obecnością mediów, potem dobrowolnym towarzystwem, a na końcu pieniędzmi. Na początku do teatrów ogródkowych i na konkurs przyciągnąłem

wybitnym jury w składzie: Adam Hanuszkiewicz, Izabella Cywińska, Maciej Wojtyśko oraz nagrodą 7 tys. zł. Potem to było 10 tys., 14 tys. zł. Teraz znani ludzie sami się do mnie zgłaszają.

**KK**

**Wojciech Kijowski zapowiada mnóstwo atrakcji w kulturalnych ogródkach**



## Piwnie Ogrody Frascati

Czy Warszawa już na zawsze pożegnała się z letnim festiwalem? - pyta w felietonie dla e-teatru Paweł Sztarbowski

Lato to czas teatrów ulicznych i ogródkowych. Z bardzo prostego powodu - upalna pogoda i wakacyjny nastrój nie zachęcają do tego, by dusić się w zamkniętych salach. W ciągu wakacji w całej Polsce odbywa się około 15. przeglądów i festiwali teatrów letnich, ulicznych, plenerowych, ogródkowych. Większość z nich liczy już po kilkanaście edycji i z małych przeglądów przekształca się w trwające nawet przez kilka tygodni festiwale. Sceną jest ulica lub otwarta przestrzeń parków i ogrodów. Geneza takich teatrów sięga pokazów cyrkowych, średniowiecznych teatrów jarmarcznych, występów na targowiskach i placach publicznych. Na tę tradycję rybałtowskiego igrania powoływał się zresztą inicjator i wybitny teoretyk życia teatralnego w otwartej przestrzeni, Andrzej Tadeusz Kijowski, który przez 15. lat organizował pionierski Konkurs Teatrów Ogródkowych czyniąc z niego najważniejszą i największą letnią imprezę w Warszawie, a pewnie i w całej Polsce. Wskazywał na ogromną tradycję tego typu plenerowych spotkań, sięgającą w Polsce drugiej połowy XIX wieku, gdy teatry ogródkowe połączone były najczęściej z restauracjami. Teatr ogródkowy dawał szanse tym wszystkim, którzy w rządowych nie mogli lub nie chcieli występować. Artyści z prowincji przybywali do Warszawy wówczas, gdy aktorzy rządowi udawali się na urlop. W teatrach ogródkowych już wtedy było coś z wolnej zabawy i sprzeciwu. Podlegały cenzurze, choć akcenty polskie łatwiej było przemycić na scenach uchodzących za ludowe. Niestety mam wrażenie, że odrodzenie tej bogatej tradycji zostało przerwane wraz z dymisją Kijowskiego.

Na szczęście tylko dla Warszawy, bo owocem jego pracy i pomysłowości są letnie sceny, stworzone m.in. w Częstochowie, w Gorzowie Wielkopolskim czy w Katowicach. Dla wszystkich inspirujące okazywały się wizyty na festiwalu Kijowskiego.

Przykład sukcesów Kijowskiego pokazał, że jest ogromne zainteresowanie tego typu spotkaniami. W czasie ostatniego organizowanego przez niego festiwalu w 2006 roku na koncert Marii Peszek do Ogrodów Frascati w środku lata ściągnęło ponad pięć tysięcy widzów, a na występy operetkowe przychodziło co tydzień średnio dwa tysiące melomanów. Żaden budynek teatralny nie może nawet pomarzyć o takiej frekwencji. Szczególnie dla starszych osób było to miejsce codziennych wizyt.

Tym bardziej przykre, że konkurs zniknął z wakacyjnej mapy kulturalnej Warszawy i dzieła Andrzeja Tadeusza Kijowskiego nie ma kto podjąć. On sam został odwołany ze stanowiska przez nowo wybrane władze Platformy Obywatelskiej jako człowiek z ekipy Lecha Kaczyńskiego. Oficjalnym pretekstem było naruszenie tzw. dyscypliny budżetowej. Śledztwo umorzono. Mimo to Kijowski na Frascati nigdy już nie wrócił. A sama idea dużego festiwalu letniego w Warszawie umarła śmiercią naturalną. Obecnie pozostały tam, owszem, ogródki... ale piwne.

Rozumiem, że on sam jest osobą kontrowersyjną, że narzekać mogli na niego współpracownicy, szczególnie ze względu na maksymalizm i demonizowanie często dość błahych spraw. Sam przez kilka miesięcy wspólnej pracy miałem z nim drobne sprzeczkę. Ale też wiem, że jednego nie można mu odmówić - był pasjonatem, kochał to, co robi i w pełni się temu oddawał. Za niewielkie pieniądze starał się organizować jak najwięcej - od koncertów, występów kabaretowych, operetkowych, teatralnych, po zabawy dla dzieci i wieczorki dyskotekowe. Widziałem, jak codziennie po całym dniu pracy w Domu Kultury Śródmieście udawał się na Frascati, przebierał w elegancki garnitur, by godnie przywitać gości - czasem garstkę pasjonatów, częściej wielotysięczny tłum. Codziennie między początkiem czerwca a końcem września! Doprawdy takie oddanie możliwe jest tylko z miłości. Trudno byłoby znaleźć na jego miejsce godnego i równie oddanego sprawie następcę. Czyżby dlatego z odejściem Kijowskiego w Warszawie letnie życie teatralne wygasło?

Paweł Sztarbowski  
Materiał własny  
20-06-2009

e-teatr.pl - wortal teatru polskiego © Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego