

Teatr w drodze – na lądzie i na wodzie¹

Słowa kluczowe: nomadyczność, mobilność, podróże bliższe i dalsze, pociąg, statek, barka, miasto i prowincja, laboratoria teatralne, kolektywność, demokratyzacja, dostępność, egalitaryzm, bliżej widowni, wspólnota, architektura teatru, przestrzenie nieteatralne, kontekst przyrodniczy, zwrot ku rzekom.

Keywords: nomadism, mobility, short and long term journeys, trains, ships, barges, city and province, theatre laboratories, collectivism, democratization, accessibility, egalitarianism, closer to the audience, community, theatre architecture, non-theatrical spaces, nature context, turn to rivers.

Okres międzywojnia to czas wzmożenia procesów mechanizacji zespołowej z poszerzaniem pola naukowej, a więc rozumowej, penetracji świata. Wzrostowi wiedzy odpowiadało przyspieszenie cywilizacyjne, które można było uchwycić, obserwując choćby ruchliwą tkankę miast. Upowszechnienie różnorodnych środków transportu ułatwiło przemieszczanie, zatarło granice i wytworzyło warunki dla programowej nomadyczności. Nowy świat, dzięki demokratyzującej go mobilności, stał się bliższy i bardziej osiągalny nie tylko dla osób o wysokim statusie materialnym. Fakt ten nie pozostawał bez wpływu na architekturę i sztukę, o czym wspomina w manifestie Hannes Meyer – szwajcarski architekt, późniejszy dyrektor Bauhausu.

¹ Artykuł powstał w ramach stypendium Funduszu Popierania Twórczości ZAIKS.

Nasze domy są bardziej mobilne niż kiedykolwiek: apartamentowiec, wagon sypialny, barka mieszkalna i liniowiec transatlantycki rozsznurowują korzenie „domu”. Patriotyzm butwieje. Uczymy się esperanto. Zostajemy obywatelami świata².

Także ówczesny teatr, szczególnie rodzący się wówczas w Polsce teatr laboratoryjny o kolektywnym modelu pracy, odchodził od typowego czarnego pudła sceny oddzielonej od widowni rampą, by być bliżej ludzi. Juliusz Osterwa i Mieczysław Limanowski, chcąc zerwać z teatrem elitarnym, opuścili zresztą wraz z Redutą bałkę scen wielkich miast i wyruszyli w teatralną wędrówkę po prowincji (il. 1). W wywiadzie udzielonym Jalu Kurkowi w 1929 roku Osterwa wyjaśniał motywy tej decyzji:

Dlaczego jeżdżę po Polsce? Nie tu jest przyszłość teatru – w tych ciasnych, dusznych klatkach. Ja chcę grać na powietrzu. Widowisko – oto jest forma współczesnej sztuki teatralnej. Jeździmy po Polsce. Chcemy się dobrać do tego społeczeństwa, które żyje z dala od zgiełku wielkich miast. Niech i oni przez chwilę poczną dreszcz wielkiego słowa, niech i ich przerazi i olśni wizja prawdziwej, żywej sztuki. Wie pan – oni tam lepiej to nawet czują. U nich to, czego my szukamy – ten skurcz serdeczny, ten płacz duszy jest tuż za skórą. Do niego chcemy się dobrać³.

To postrzeganie wzmocniły ideowo również wcześniejsze doświadczenia pracy w nieteatralnych przestrzeniach Mieczysława Limanowskiego (próby *Krakusa* Norwida na arenie cyrkowej), a także jego oryginalna koncepcja kultury holistycznej i ekologicznej, wedle której teatr wpisywał się w cykliczność natury i związaną z nią obrzędowość. Wspólnie wypracowali oni nowy model pracy-kolektywu, w którym próby, a więc głębinowe odkrywanie znaczeń tekstu czy prowadzenie badań terenowych, bywały ważniejsze niż finalny spektakl. Zespół Reduty (il. 2) zdobywał kolejne stopnie wtajemniczenia, grając w różnorodnych przestrzeniach nieteatralnych – salach kinowych, świetlicach, szkołach, ratuszach, remizach, czy tworząc wielkie widowiska plenerowe z udziałem zwierząt i statystów (pokazy *Księcia Niezłomnego* Calderona – Słowackiego). Teatr, żyjący niczym komuna artystyczna, docierał tam, gdzie działała kolej. Od 1924 do 1939 roku redutowcy – co było niespotykane

² H. Meyer, *Nowy świat*, [w:] *Do zobaczenia po rewolucji! Wystawa na 100-lecie Bauhausu. Przewodnik po wystawie*, Galeria Arsenał, Białystok 2019, s. 12.

³ *Pół godziny z Juliuszem Osterwą*, „Głos Narodu” 1929, 23 X, [w:] J. Osterwa, *Reduta i teatr. Artykuły, wywiady, wspomnienia. 1914–1947*, Wrocław 1991, s. 130–131.



II. 1.
Wyprawa Reduty
z *Przepióreczką*, 1938 (ze
zbiorów Juliusza Lubicz-
Lisowskiego)



II. 2.
Zespół Reduty na
dworcu w Poznaniu
przed pociągiem,
którym podróżował,
1927 (fot. ze zbiorów
Instytutu Teatralnego
im. Zbigniewa
Raszewskiego)

nawet na europejską skalę – zorganizowali kilkaset objazdów po kraju i zagranicę, podróżując specjalnie oznakowanymi wagonami.

Objazdy, które wymagały olbrzymiej pracy całego zespołu, były także praktyczną szkołą życia, testem koleżeństwa, współpracy i solidarności. Redutowcy przez kilka miesięcy w roku żyli i mieszkali w pociągach, musieli się nauczyć nie tylko organizowania widowisk w nieprzystosowanych do tego pomieszczeniach i w plenerze, ale także organizować życie codzienne. Wagony z go-

dłem Reduty, wypożyczane przez kolej, dołączano do składów kursujących regularnie. Były to najczęściej dwa wagony pulmanowskie, jeden wagon towarowy na dekoracje, czasem wagon kuchenny, w którym przygotowywano i spożywano posiłki, oraz lora, służąca do transportu samochodu ciężarowego. Spano w sześciuosobowych przedziałach na drewnianych ławkach z siennikiem; dział aprowizacyjny dbał o wyżywienie, referat higieny o porządek w pociągu, sekcja pocztowa zajmowała się korespondencją, a dział propagandowy dbał o reklamę – przygotowanie afiszy, ulotek i promocję spektakli⁴.

Można rzec, iż brak wygod i wielość zadań organizacyjnych wynagradzała im możliwość uczestnictwa w wszechstronnym treningu aktorskim (il. 3). W Reducie hartowano bowiem elastyczność, wzmacniano refleks, ćwiczono w improwizacji, uczono pokory, zespołowości oraz gotowości do szybkich zmian. Spoiwem była ideowość, ukorzeniona w potrzebie wyrównywania szans i szerokiego popularyzowania szczególnie polskiej dramaturgii – od klasycznej po współczesną. Jak mawiał Osterwa, *los woli nie ostrzyżony i bez lakierków karczować, orać, sadzić – na przyszłość*. Szerzenie oświaty, praca z ludem, budowanie nawyku aktywnego uczestnictwa w kulturze w miejscach nie posiadających stałej sceny to niewątpliwe zasługi Reduty.

[...] Bez najmniejszej zaś przesady rzec można o Osterwie, że nauczył Polaków chodzić do teatru. Jego Reduta przeorała swym pługiem całą Polskę, w szczególności zaś Kresy Wschodnie, docierając tam, gdzie albo nigdy nie było teatru, albo gdzieś istniały przed dwoma wiekami prywatne sceny magnackie lub teatry szkolne, konwiktowe, jezuitów, bazylianów, teatynów itd.⁵

Edmund Wierciński nie bez powodu nazywał więc Redutę „teatrem napowietrznym”, który nie obawiał się grać nawet na wodzie. Jedno z przedstawień – *Niezwykłą podróż Suttona Vane’a* – zrealizowano przecież na statku Bajka na Wiśle (1932). *Ówczesi krytycy* – jak podaje Dominika Łarionow – *z jednej strony byli niezadowoleni z przymusowego, krótkiego rejsu zafundowanego im przez Osterwę (Wiktor Brumer), ale z drugiej strony jednak doceniali jego atrakcyjność (Tadeusz Boy-Żeleński)*⁶.

Chęć przetarcia nowych szlaków, nawiązania kontaktów bezpośrednich z zagranicznym środowiskiem artystycznym i studiów malarskich w mekce

⁴ <https://encyklopediateatru.pl/teatry-i-zespoly/1215/teatr-reduta> (dostęp: 16.10.2022)

⁵ Z. Nowakowski, *Pan Juliusz*, „Lwów i Wilno” 1947 nr 25, cyt. za: Z. Osiński, *Pamięć Reduty. Osterwa, Limanowski, Grotowski*, Gdańsk 2003, s. 152–154.

⁶ D. Łarionow, *Teatr w miejscach nieteatralnych*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2000, t. 43, z. 1, 2, s. 233.



Il. 3. Objazd z *Księciem Niezłomnym*, Pszczyna, 1927 (fot. ze zbiorów Muzeum Teatralnego w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej)

sztuki zmotywowała kadrę profesorską pod dowództwem Józefa Pankiewicza oraz studentów/ki krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych do wyjazdu. Powołali Komitet Paryski, z energią i polotem organizując różne imprezy, podczas których kwestowano na ten cel. Jak wspomina jeden z uczestników wyprawy – Józef Czapski był to czas walki o byt:

[...] Wyruszyliśmy w 1924 roku razem do Paryża, po uciśnieniu nareszcie drobnej sumy z loterii (szkice malarskie, którymi obdarzyli nas profesorowie), z imprez teatralnych i balów akademickich. Suma ta musiała wystarczyć nam na najdalej sześć tygodni pobytu w Paryżu. Przetrwaliśmy tam ponad sześć lat! Jechaliśmy w euforii zdobywać Paryż, niczym Rastignac Balzaca. Nasze złudzenia szybko się ulotniły i nie będę tu tych lat uróżwiać – były bardzo trudne. Czegośmy się nie chwyтали, żeby żyć. Od rysunków (fachowych) do modnych damskich żurnali, parawanów dla bogatych Amerykanek, rączek do parasoli ręcznie malowanych czy napisów czarno-białych na filmach do podrzędnych kin, aż po jazz, w którym poważną rolę jako *spirytus movens* odegrał Ero

z trąbą, aż po wielki bal malarski, pod protektoratem Picassa, o dekorowanych ścianach przez Boraczka między innymi⁷.

Z pomocą przyjdzie im wówczas wypracowany w Polsce model zbiórki publicznej, połączonej z wydarzeniem rozrywkowym lub artystycznym. Jednym z najsłynniejszych przedsięwzięć kapistów był bal kostiumowy, zorganizowany 27 listopada 1925 roku w największej sali na lewym brzegu Sekwany. *Goście tacy jak Pierre Bonnard, Jean Cocteau, Gertruda Stein i Pablo Picasso przechadzali się wśród dekoracji przygotowanych przez polskich artystów, aniołów uformowanych z worków z piaskiem czy tekturowych statków Piotra Potworowskiego*⁸.

Inna, warta odnotowania impreza z kunsztownie zaprojektowanymi, kolorystycznymi dekoracjami odbywała się *na zdobionej łabędziach z puchu barce przycumowanej na Sekwanie, z mnóstwem świec i orkiestrą w marynarskich strojach*⁹. W czasie tej romantycznej, kilkuletniej eskapady, mimo niedostatków i trudności, polska cyganeria dążyła do tego, by pełnoprawnie włączyć się w nurt sztuki europejskiej i odcisnąć w nim osobiste i twórcze piętno.

Nie bez znaczenia był również fakt, iż *spiritus movens* wielu z tych działań Józef Jarema jako rzutki organizator i improwizator po powrocie do kraju utworzył w 1933 roku pierwszy awangardowy teatr plastyczny – Cricot. Był on zresztą odpowiedzią na martwość instytucji i skostnienie teatru repertuarowego zamienionego w przedsiębiorstwo. Działając świadomie poza oficjalnym obiegiem teatralnym, artystki i artyści widzieli potrzebę wspólnej pracy w kameralnych, multidyscyplinarnych zespołach, które dzięki pracy w izolacji (na zasadach laboratoryjnych), tworzyły warunki dla twórczego napięcia, przestrzeń eksperymentu i interakcji z widownią (il. 4). Siedzibami Cricotu były więc niewielkie przestrzenie gry w obiektach związanych ze sztukami wizualnymi¹⁰, współdzielone z działalnością kawiarnianą, o słabym zapleczu technicznym. Nie było to jednak przeszkodą dla kreacji, bowiem twórczy kolektyw uplastyczniał ciało i tworzył przestrzenny obraz przy *blasku pożyczonych reflektorów*. Przestrzeń kawiarni–sceny sama w sobie zakładała

⁷ <https://jozefczapski.pl/paryz-jozefa-czapskiego-1924-1934/> (dostęp: 16.10.2022).

⁸ Informację tę cytuję na podstawie materiałów prasowych Cricoteki – z programu towarzyszącego wystawie *Cricot idzie!* z 2018 roku: <https://www.cricoteka.pl/pl/cricot-idzie-program-towarzyszaczy/> (dostęp: 08.10.2022).

⁹ Ibidem.

¹⁰ Teatr Cricot w swej sześćdziesięcioletniej historii miał trzy siedziby – Dom Artystów przy pl. Św. Ducha w Krakowie, Dom Plastyków przy Łobzowskiej 3 w Krakowie oraz w Instytut Propagandy Sztuki w Warszawie.



II. 4. Jalu Kurek, *Anno Santo* 1934, reż. Władysław J. Dobrowolski, scen. Henryk Wiciński i Tadeusz Cybulski, 1934 (Repr. z *Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku*, t. 1., kat. wystawy, Galeria Dyląg)



II. 5. Józef Jarema, *Drzewo świadomości*, reż. Władysław J. Dobrowolski, Cricot, Kraków 1933 (fot. ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego)

bliższy kontakt z publicznością (grano np. między stolikami), swobodę reakcji czy pobudzenie wielozmysłowe (il. 5). Częste rozpoczynanie spektaklu z opóźnieniem miało – w moim przekonaniu – wytrącać widownię z przyzwyczajęń odbiorczych teatru zawodowego, budować napięcia, a także – co w kontekście przyspieszenia rytmu życia w XX wieku wydaje się niezwykle istotne – zmusić do zwolnienia, bycia tu i teraz. Teatru nie traktowano tu mechanicznie, nie miał działać jak szwajcarski zegarek a zespół żywych, różnorodnych osób.

Widzowie i widzki zaś nie byli w Cricocie biernymi obserwatorami i obserwatorkami, lecz uczestniczyli w otwartym procesie przygotowań do spektaklu. Jarema angażował wówczas wszystkich, rozdawał zadania i zarażał ideą współuczestnictwa. Był to teatr bez mecenatu państwa, mający wsparcie od osób prywatnych – właścicieli różnych firm, gdyż formuła ta w pełni gwarantowała swobodę twórczą, konieczną do obalania dyktatury literatury w teatrze i tworzenia scenicznych sensacji plastycznych. Józef Jarema deklarował, iż odwoływali się *do wizualnej rzeczywistości, w której otwarte oczy i rozbudzony umysł dostrzegają tysiące obrazów, tysiące szczegółów widowiska, pasjonującego widza bardziej niż spektakle amantów w tradycyjnych teatrach, gadatliwych lub dramatycznych, z wyrzutami sumienia lub bez*¹¹.

W Cricocie bezbłędnie odczytywano tradycję i podejmowano własne, nowatorskie próby jej kontynuacji. Spektakle łączyły w sobie elementy zabawy, improwizacji, kabaretu, szopki z inwencją poszukującą ciągle nowych środków ekspresji scenicznej, przede wszystkim w oparciu o doświadczenia malarskie i rzeźbiarskie. Służyło to wypowiedaniu w formie żartu czy ironii oceny zjawisk społecznych i kulturalnych w reakcyjnym świecie, zawierającej wyraźne ostrze polityczne. W obliczu narastającego faszystowskiego i zbliżającego się wybuchu wojny był to niejednokrotnie śmiech przez łzy.

Potrzeba odbudowania wspólnoty, dotarcia z ofertą kulturalną do miejsc trudno dostępnych ku pokrzepieniu serc, była szczególnie silna tuż po wojnie. Szczegóły, niemal zupełnie zapomnianego letniego rejsu wiślanego teatru na barce, możemy odtworzyć jednak tylko na podstawie śladowych wypowiedzi¹².

¹¹ J. Jarema, *Patrzymy na was*, „Tygodnik Artystów” Kraków 1934, nr 3, 1 XII.

¹² O ile mi wiadomo, nie zachowała się dokumentacja tego wydarzenia. Podczas rozmowy z Jerzym Przeździeckim ok. 2012 roku udało mi się ustalić jedynie, iż pokazy Akademickiego Teatru na Wiśle odbyły się w 1945 roku na trasie Warszawa – Gdynia. Nie należy ich zatem mylić z późniejszą o dwa lata działalnością Polskiego Teatru Akademickiego. Teatru na Wiśle z Krakowa.

To On [Jerzy Przeździecki – przyp. M.G.], tuż po wojnie jako młodzieńki chłopiec wraz ze swoimi kolegami siedząc kiedyś nad Wisłą i oglądając zacumowane barki zainicjował remont jednej z nich aby zrobić na niej teatr! I tak się stało! W latach 1945–1946 Akademicki Teatr na Wiśle „rejsował” dając przedstawienia na trasie Warszawa - Gdańsk - Gdynia!¹³

Sam autor przybliżył ów młodzieńczy epizod w powieści wydanej wiele lat później – *Znak życia* (1977). Dowiadujemy się z niej o odkryciu ponieemieckiej barki w Porcie Czerniakowskim, samodzielnie wykonanym remoncie przez młodą załogę i ich zamiśle, by wyruszyć w rejs do Gdańska. Potrzeba wzmocnienia i zmanifestowania polskości przejawia się tu zarówno w symbolicznym przejściu jednostki pływającej, wykonawczym repertuarze i potrzebie dotarcia do odzyskanego dla Polski miasta. Nawiązując do tradycji puszczania wianków w Noc Świętojańską, amatorski zespół zorganizował w Warszawie pierwszy wieczór żywego słowa na wodzie dla ludzi, którzy *obsiedli stromiznę brzegu opodal ocalałych przęseł mostu Poniatowskiego. Nie występowali sami. Ku ich zdumieniu na rzece oprócz kilkunastu łódek i kajaków pojawiły się jeszcze dwie inne barki. Na jednej grała orkiestra, na drugiej śpiewał chór starszawych mężczyzn. Heniek zakręcił sterowym kołem i podpłynęli bliżej widowni. Wszystko szło według planu. Drugą część swego programu wykonywali przy własnym elektrycznym świetle. Ich piosenki i deklamacje podobały się chyba. Widzieli dłonie bijące oklaski, uśmiechnięte twarze*¹⁴. By poczuć klimat nadwiślańskich prezentacji na scenie pływającej, w których kontekst przyrodniczy czy nadwątłona architektura wydają się równie ważnymi wykonawcami, co performujący ludzie, warto przytoczyć jeszcze jeden fragment:

Płocki występ wypadł wspaniale. Wysoki, stromy brzeg, opodal zwałonego mostu poniżej kościelnych wież w górze, obsiedli ludzie. [...] Mokre deski sceny-pokładu parowały. Barka przycumowana bardzo blisko nabrzeża, kołysała się lekko. Artyści, zdławieni treścią tak straszną, iż można by nią obdzielić zespoły kilku prawdziwych teatrów, siedzieli pod pokładem. [...] Gwar ustał nagle. Głosik Blanki na tle owej ciszy, mąconej tylko leciutkim pogwizdywaniem wiatru wśród drutów przytrzymujących maszt, wydał się im niezwykle słaby. Jednakże ludzie na brzegu słyszeli go widać dobrze, gdyż po jej słowach

¹³ Informacje podaję za tekstem pożegnalnym opublikowanych na stronie <https://www.kobieta50plus.pl/pl/rynek-50-plus/zmarl-jerzy-przedziecki> (dostęp: 30.09.2022).

¹⁴ J. Przeździecki, *Ostatnie przygotowania*, [w:] J. Przeździecki, *Znak życia*, Warszawa 1977, s. 188.



II. 6.
Występy Polskiego Teatru
Akademickiego Teatru na Wiśle
w Modlinie, 1947 (fot. archiwum PAP)



II. 7.
Występy Polskiego Teatru
Akademickiego Teatru na Wiśle
w Modlinie, 1947 (fot. archiwum PAP)

– porównujących barkę do balii, a ich samych do podwórkowego zespołu –
ozwały się brawa i śmiechy¹⁵.

Trudno stwierdzić, na ile świadomą kontynuacją był późniejszy rejs Polskiego Teatru Akademickiego – Teatr na Wiśle z Krakowa¹⁶ w 1947 roku, który dysponował pływającą sceną z kanałem orkiestrowym, barką mieszkalną i pchaczami umożliwiającymi sprawne przemieszczanie się po rzece (il. 6 i 7).

Teatr prawdziwy: tu jest scena, kulisy, miejsce na orkiestrę, podium dla dyrygenta i nawet budka dla suflera. A widownia? O, taką widownię rzadko który teatr może się poszczycić! Tylu się tu widzów zmieści, ilu tylko zechce patrzeć i słuchać. Stoją sobie wzdłuż brzegu, a scena leciutko kołysze się na tafli¹⁷.

¹⁵ Ibidem, s. 235.

¹⁶ Poznajemy jego działalność dzięki zachowanemu albumowi zadedykowanemu Michałowi Rusinka – patronowi przedsięwzięcia ze strony Ministerstwa Kultury i Sztuki. Zawiera on zdjęcia, wycinki prasowe oraz odręczne wpisy i rysunki. Znajduje się w zbiorach specjalnych Instytutu Sztuki PAN.

¹⁷ *Płynie teatr po Wiśle*, „Głos Ludu” 1947, nr 224, 16 VIII, s. 5.

II. 8.

Codzienne życie na barce uczestników teatralnej wyprawy. Zdjęcia wykonano w Modlinie w 1947 roku (fot. archiwum PAP)



II. 9.

Codzienne życie na barce uczestników teatralnej wyprawy. Zdjęcia wykonano w Modlinie w 1947 roku (fot. archiwum PAP)



Zespół wodniaków liczył około 135 osób, w tym 20-osobowy balet oraz 30-osób z Filharmonii Krakowskiej, resztę stanowili studenci/tki. Rejs odbywał się pod patronatem Departamentu Teatru Ministerstwa Kultury i Sztuki, którego ówczesnym dyrektorem był Michał Rusinek. Inicjatorem i kierownikiem techniczno-artystycznym tego złożonego logistycznie przedsięwzięcia, a także dyrygentem orkiestry był prof. Adam Kopyciński, nad budową sceny zaś czuwał inż. Jan Hawryłkiewicz. W repertuarze, prezentowanym w lipcu i sierpniu 1947 roku na trasie od Krakowa po Gdańsk, były wyłącznie polskie utwory – opera *Flis* Stanisława Moniuszki z librettem Stanisława Baranowskiego, w reżyserii Władysława Woźniaka i balet *Wesele Krakowskie*¹⁸ w inscenizacji i choreografii Eugeniusza Palińskiego z muzyką Stefaniego. Dekoracje i kostiumy stworzył duet Jana Muniak i Tadeusz Janowski. Spektakle oglądano również z łódek i kajaków. Horyzontem działań scenicznych było niebo stykające się z falującą linią rzeki. Życie codzienne pomiędzy występami przypominało akademicki obóz wypoczynkowy, który uczył osoby zaradności i wprowadzał w arkana żeglugi śródlądowej (il. 8 i 9).

¹⁸ Była to najprawdopodobniej adaptacja *Wesela w Ojcowie* Karola Kurpińskiego.

Z podobnych pobudek, łącząc niejako drogę wodną z lądową w 1956 roku powstał pod kierownictwem Wandy Wróblewskiej Teatr Ziemi Mazowieckiej jako teatr ludowy o poetyckiej, umownej formule.

Zadania, które wraz z zespołem postawiliśmy sobie, determinowała rzeczywistość polskiej wsi i małych miasteczek, diametralnie różna od dzisiejszej. Jedyną szansą zdobycia nowego widza było dotarcie do niego, wtargnięcie z ładunkiem kultury w jego świat zabity deskami. To pociągnęło za sobą decyzję grania w bardzo złych warunkach (domy kultury można było wtedy na palcach policzyć, dopiero później wiele ich przybyło), co od zespołu wymagało często postawy wręcz heroicznej, a od kierownictwa ekwilibrystyki koncepcyjnej, ażeby w najgorszych nawet warunkach teatr nie stracił artystycznej twarzy¹⁹.

W innym miejscu Jan Szeląg – felietonista *Świata* – trafnie diagnozował problemy komunikacyjne współczesnego teatru i sytuację, z jaką mierzył się TZM:

Kto wie, czy oddalenie od siebie sceny i widowni, oddzielenie od sceny tyśiącem pomysłów technicznych i wymyślnych sztuczek nie stanowi przyczyny niedowładu teatru naszej epoki. Czy aby rozwój teatru nie poszedł za daleko w kierunku rozwoju techniki? Czy aby za daleko teatr nie stał się techniką, gubiąc sztukę, która lubiła wędrować zwykłym wozem, nakrytym budą z płótna?²⁰

Brak rozdziału sceny od widowni był zresztą charakterystyczny dla teatru ludowego, a więc tradycji do której się odwoływano. Twórczyni wraz z zespołem poszukiwała nowoczesnych rozwiązań architektonicznych, które pozwoliłyby na realizację programu artystycznego mobilnemu zespołowi i bliski kontakt z widownią. W tym celu utworzono Społeczny Komitet Budowy Ruchomego Teatru Ziemi Mazowieckiej, zaś Stowarzyszenie Architektów Polskich ogłosiło konkurs na projekt. Chodziło o lekką, składaną konstrukcję sceny z widownią, umożliwiającą objazdowe występy w każdej miejscowości. Z powstałych 17 koncepcji nie udało się jednak żadnej zrealizować.

Za jedno z podstawowych zadań uznaliśmy zatarcie białych plam na mapie kulturalnej Mazowsza. Stąd zrodził się pomysł uruchomienia barki wiślanej, wyposażonej w scenę i widownię²¹.

¹⁹ W. Wróblewska, K. Berwińska, *Kiedy sięgamy pamięcią*, [w:] *Teatr Ziemi Mazowieckiej 1956–1976*, red. E. Kisielewska, Warszawa 1977, s. 3.

²⁰ Ibidem, s. 4.

²¹ Ibidem, s. 5.



II. 10–12 Stopklatki z etiudy *Wiślane teatrum* przedstawiające działalność Teatru Ziemi Mazowieckiej na barce, scenariusz i realizacja Jan Budkiewicz, 1961 (archiwum PWSFTviT)

Tym, co wyróżniało to rozwiązanie pływającej sceny (il. 10 i 11) od poprzednich realizacji był fakt, iż widownia była ulokowana na jednostce. Wchodziło się na barkę po specjalnym pomoście i zajmowało miejsce w zadaszonej sali, a nie oglądało z brzegu/mola etc. Wodny objazd, który w ciągu kilku lat przyniósł Teatrowi Ziemi Mazowieckiej uznanie i wyróżniał go na mapie teatralnej Polski, szybko jednak okazał się dla władz zbyt kosztowny. Decydentom bardziej opłacalne wydawały się inwestycje w stacjonarną sieć domów kultury i sal teatralnych niżli eksperymenty z przewoźnym teatrem, czy też – a szkoda – zbudowanie nowej barki dostosowanej w pełni do potrzeb prezentacji spektakli. Działalność pływającego TZM na terenie Mazowsza zarejestrował Jan Budkiewicz w formie studenckiej etiudy *Wiślane Teatrum* (il. 12). Ukazał w nim wizytę zespołu we wsi Podłęczce, gdzie na barce wystawiono *Świętoszka* Moliera. W filmie odczytano fragment listu od jednej z widzek wiejskich

*Miły Teatrze Ziemi Mazowieckiej,
umyśliłam napisać do Was serdecznie, bo jak tyle dni i nocy tą Wisłą płyniecie, to żebyście nie zapomnieli o naszej zabitej wsi Podłęczce, co jej wcale z wody nie widać. W pierwszych słowach proszę i domagam się, aby teatr do nas częściej przyjeżdżał, bo u nas nie ma ani światła, ani w ogóle nic²².*

Barka wiślana TZM – która okazała się być zasłużoną jednostką desantową – wciąż unosi się na falach wód Mazowsza, służąc rodzinie Paszko jako przystań portowa w Ryni²³.

Wiele lat później i nie bez organizacyjno-logistycznego trudu, autorka niniejszego artykułu podjęła próbę reaktywacji idei pływającej sceny. Świadoma historycznych realizacji, nawiązałam do wodnej działalności teatralnej Polskiego Teatru Akademickiego Teatru na Wiśle, tworząc projekt *Teatr na barce. Miasto możliwe*. Multidyscyplinarny projekt artystyczny zrealizowany został w formie warsztatów dla studentek i studentów polskich uczelni artystycznych, którzy pod opieką zaproszonych pedagogów²⁴ podjęli się realiza-

²² *Wiślane teatrum*, scenariusz i realizacja etiudy Jan Budkiewicz, PWSFTviT 1961. Profil filmu: <https://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=32718> (dostęp: 30.09.2022).

²³ M. Kołodziejczyk. *Cisza Ryni, furia Utah*, „Polityka” nr 23, 1–8.06.2021, s 72–74. Autorka niniejszego artykułu 13 października 2022 roku odwiedziła tę jednostkę.

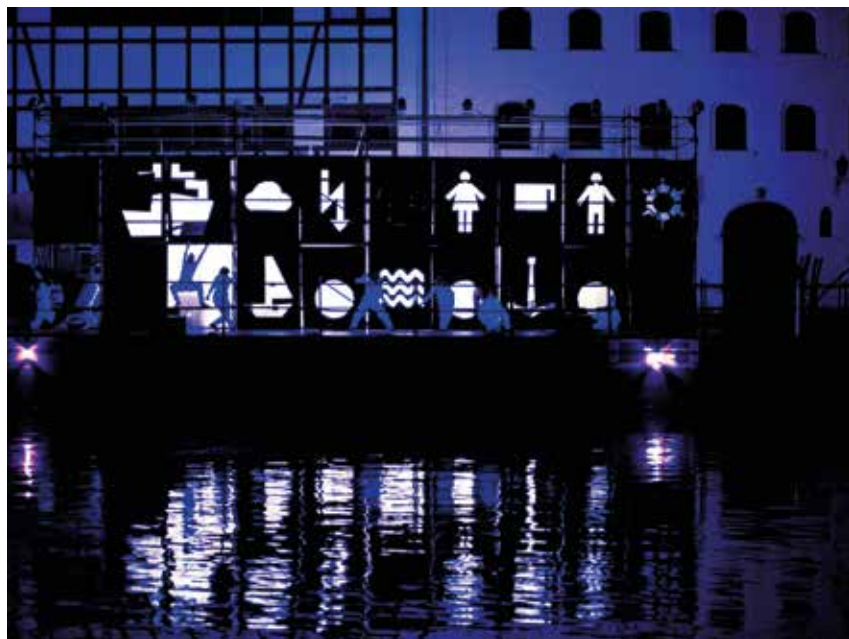
²⁴ *Teatr na barce. Miasto możliwe* (2011) – spektakl multimedialny prezentowany w ramach XII Międzynarodowego festiwalu im. Józefa Szajny. Zaproszeni pedagodzy: Łukasz Boros, Katarzyna Pastuszek, Katarzyna Zawistowska. Inicjatorka i kuratorka projektu: Martyna Groth. Muzyka: Ewa Sad, Patryk Bychowski. We wspólnym działaniu udział wzięło ponad 20 studentek i studentów z polskich uczelni artystycznych – teatralnych, wizualnych i muzycznych.



Il. 13. Montaż zdjęć dokumentujących przyspawanie rusztowań do podłoża barki oraz pracę zespołu nad scenografią *Teatru na Barce. Miasta Możliwego*, 2011 (fot. Katarzyna Zawistowska)

cji multimedialnego widowiska na wynajętej jednostce (il. 13). Ważnym kontekstem, do którego w założeniach się odnosiłam, była potrzeba zwrócenia się miast i wsi w stronę rzeki (zgodna z założeniami Waterfrontu), a także kulturalna reaktywacja nadwodnych bulwarów i przystani. Spektakl podkreślał również potencjał życia na wodzie – pływających jednostek mieszkalnych. Widownia, podobnie jak w 1947 roku, znajdowała się na brzegu (Motławy w Gdańsku i Wisły w Tczewie – il. 14 i 15). Projekt ten, jako modelowy, prezentowałam zresztą w ramach trzech ważnych wydarzeń – konferencji River//Cities w Warszawie (2010) w sekcji III *Działania kulturalne na nabrzeżach, wywierające wpływ na zrównoważony rozwój terenów nadrzecznych*, podczas wystawy *Zmienianie świata?* w Muzeum Śląskim Centrum Scenografii Polskiej (2012)²⁵ oraz na prestiżowym przeglądzie World Stage Design w Cardiff (2013).

²⁵ Zob. katalog *Zmienianie świata? Teatr w przestrzeni miejskiej*, red. A. Kołodziej-Adamczuk, Katowice 2012, s. 110–117.



II. 14 i 15 Prezentacja multimedialnego spektaklu *Teatr na barce. Miasto Możliwe* na Motławie w Gdańsku i Wiśle w Tczewie, 2011 (fot. archiwum Międzynarodowego Festiwalu Zdarzenia im. Józefa Szajny)

Tych kilka przykładów nie wyczerpujących przecież tematu teatru w drodze – na łądzie i na wodzie – miało na celu zwrócić uwagę na aspekt demokratyzującej i kulturotwórczej działalności objazdowej, dziś rzeklibyśmy nomadycznej, teatru polskiego i tworzących go artystycznych kolektywów/komun. Panujące w nich bliższe relacje twórcze i ludzkie, wypracowywany model aktorstwa zespołowego, laboratoryjny charakter pracy nad przedstawieniami, poszukiwanie przestrzeni organizujących bliższe relacje widzów z aktorami, wreszcie wychwytywanie potencjału nieteatralnych miejsc, które przełamywałyby ograniczenia architektoniczne budynku i aktywnie uczestniczyły oraz wpływały na przeżycia widzów, to tylko najważniejsze z wyróżników formacji opisanych w niniejszym artykule. Postępujące przyspieszenie tempa życia i większa dostępność różnych środków komunikacji (pociągi, barki/statki, autobusy etc.), ułatwiających dotarcie do miejsc poza głównymi duktami miejskimi, chęć spotkania z różnorodną publicznością, szczególnie z taką, która nie miała częstego kontaktu ze sztuką teatru, a więc reagującą zazwyczaj w sposób mniej skonwencjonalizowany, świeży i szczery, motywowały jednak zespoły do podejmowania licznych, często złożonych logistycznie podróży. Pracę w tych trudnych warunkach wynagradzały spotkania międzyludzkie i ujarzmianie przez teatr coraz to nowych pejzaży. Należy wyrazić ubolewanie, iż współcześnie aktywność objazdowo-laboratoryjna nie jest prowadzona na taką skalę, choć pewną rolę w procesie demokratyzacji teatru odgrywa sieć i prezentowanie w niej spektakli online. Wciąż jednak wierzę w potrzebę osobistego kontaktu i podejmowania działań na rzecz równego dostępu do kultury i sztuki. Jestem również przekonana, że polskie rzeki i z rzadka obecne na ich wodach barki/statki to miejsca i przestrzenie niezwykle silnie rezonujące artystycznie i edukacyjnie. Warto wykorzystać ich potencjał w budowaniu wspólnot świadomych, wrażliwych na przyrodnicze dziedzictwo, które w niezwykle zupełnie sposób współtworzy sensy prezentowanych tam wydarzeń. Do zobaczenia na Siostrze Rzece²⁶!

²⁶ Nawiązuję do nazwy ekofeministycznego kolektywu Siostry Rzeki. Więcej o ich działaniach na stronie: <https://siostryrzeki.wordpress.com/> (dostęp: 29.09.2022).

Abstract

Theatre on the move – on land and on water

Industrialisation and technological innovations, extending into ever new areas, have forced many social changes. The human environment has transformed into a busy, built-up space full of diverse stimuli with an accelerated rhythm of life. The world has become more accessible, to be experienced not only by the chosen few. Mobility and the often nomadic nature associated with it have turned out to be the hallmarks of the 20th and 21st centuries. Polish theatre collectives also participate in all these processes, reaching a wide audience through various routes and means of transport (train, ship, barge) in a spirit of inclusion and democratisation. It can be said that by leaving the stationary building, artists and creators have mastered land and water, conquering new and sometimes virgin territory for the art of theatre. The article recalls and presents the activities of just a few of them – Reduta, Cricot, the Polish Academic Theatre, the Mazovian Land Theatre and ephemeral initiatives – Jerzy Przeździecki's amateur floating stage and the multimedia barge whose activities were initiated by the author of the article.