

GAZETA TEATRALNA

TEATR
ŻEROMSKIEGO
W KIELCACH

140
lat Teatru
w Kielcach

NR 71

STYCZEŃ 2019

DYREKTOR
MICHAŁ KOTAŃSKI

Premiera z okazji jubileuszu
140-lecia istnienia Teatru
w Kielcach

WIDNOKRĄG

Wiesław Myśliwski

adapt. Radosław Paczocha | reż. Michał Kotański



Wiesław Myśliwski

WIDNOKRĄG

reżyseria: Michał Kotański

adaptacja: Radosław Paczocha

scenografia: Magdalena Musiał

kostiumy: Kornelia Dzikowska

muzyka: Lubomir Grzelak

choreografia: Szymon Dobosik

projekcje: Jakub Lech

reżyseria światła: Damian Pawella

asystentka reżysera: Dagna Dywicka

inspicjent: Renata Głasek-Kęska

sufler: Aleksandra Boruch

obsada:

NARRATOR **Wojciech Niemczyk**

OJCIEC **Edward Janaszek**

MATKA **Joanna Kasperek**

DZIADEK **Janusz Głogowski**

BABKA **Beata Wojciechowska**

WUJEK WŁADEK **Dawid Żłobiński**

WUJENKA MARTA **Aneta Wirzinkiewicz**

WUJEK STEFAN **Łukasz Pruchniewicz**

WUJENKA JADWINIA **Dagna Dywicka**

FRYZJEROWA **Zuzanna Wierzińska**

ANNA **Anna Antoniewicz**

EWELINA PONCKA **Beata Pszeniczna**

RÓŻA PONCKA **Ewelina Gronowska**

PAN JASKÓŁA **Jacek Mąka**

KAZIUŃ **Mirosław Bieliński**

FREDEK GRUZ **Andrzej Plata**

KSIĄDZ **Artur Słaboń**

BURMISTRZ **Andrzej Cempura**

STARA SMYKOWA/STARA BABINA/NIEZNAJOMA/SKLEPOWA

Teresa Bielińska

ORAZ

PIOTRUŚ/PAWEŁEK/DZIECKO

Jakub Marks/Kacper Malicki/Jan Wiech

Patronat honorowy

Minister Kultury
i Dziedzictwa Narodowego



Marszałek Województwa
Świętokrzyskiego



Wojewoda
Świętokrzyski



Prezydent
Miasta Kielce



Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego
pochodzących z Funduszu Promocji Kultury
oraz ze środków Urzędu Marszałkowskiego Województwa Świętokrzyskiego

foto. Grzegorz Golebiowski



MICHAŁ KOTAŃSKI

Rocznik 1976. Reżyser teatralny, dyrektor Teatru im. S. Żeromskiego w Kielcach. Absolwent Wydziału Reżyserii Dramatu krakowskiej PWST. Studiował również filozofię na Uniwersytecie Warszawskim. Był asystentem m.in. Andrzeja Wajdy, Krystiana Lupy, Jerzego Jarockiego, Mikołaja Grabowskiego, Jerzego Golińskiego, Achima Freyera i Dana Jemmetta. Wyreżyserował ponad dwadzieścia spektakli – od sztuk kameralnych po wieloobsadowe inscenizacje na dużych scenach, wśród nich m.in. „Polaroidy” Marka Ravenhilla oraz „Językami mówić będą” Andrew Bovella (Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej, Kraków), „Tajemną ekstazę” Davida Hare’a (Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera, Warszawa), „Przed odejściem w stan spoczynku” Thomasa Bernharda (Teatr Studio im. Stanisława Ignacego Witkiewicza, Warszawa), „Lorette” George’a F. Walkera, „Spalenie matki” Pawła Sali (Teatr Wybrzeże, Gdańsk), „Instatnt opera. Adult crying inventory” (Expedithalle Ankerbrotfabrik, Wiedeń), „Dzieje grzechu” Stefana Żeromskiego (Teatr im. Stefana Żeromskiego, Kielce), „Krzyżaków” Henryka Sienkiewicza oraz „Komedianta” Thomasa Bernharda (Teatr im. Wilama Horzycy, Toruń), „Opowieści o zwyczajnym szaleństwie” Petra Zelenki oraz „Romans” Aleksandra Ostrowskiego (Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego, Kalisz), „Poskromienie złośnicy” Williama Szekspira oraz „Układ” Elii Kazana (Teatr Bagatela, Kraków), „Świętoszka” Moliera i „Produkt” Marka Ravenhilla (Teatr im. Stefana Jaracza, Olsztyn).

foto. Dariusz Senkowski



**RADOSŁAW
PACZOCHA**

Dramatopisarz, scenarzysta i dramaturg. Jest absolwentem polonistyki na Uniwersytecie Warszawskim oraz Wiedzy o Teatrze w Akademii Teatralnej w Warszawie. Od 2016 roku związany z Teatrem Wybrzeże jako dramaturg. Autor sztuk: „Zapach czekolady”, „Przyjaciół”, „Bar Babylon”, „Beniamin”, „Emigrantki”, „Rewolucja zwierząt”, „Kościusko. Ostatnia bitwa”, „Powstaniec Thiel”, „Tango Łódź”, „Uwodziciel”, „Wizyta”, „Faza Delta”, „Broniewski”, „Być jak Kazimierz Deyna”, „Urodziny czyli ceremonie żałobne w czas radosnego święta”. Jego sztuki tłumaczone były na języki: niemiecki, angielski, czeski, słowacki, rosyjski i gruziński.



**MAGDALENA
MUSIAŁ**

Urodzona w 1968 roku w Częstochowie. Ukończyła studia scenograficzne w klasie Wolframa Skalickiego w Grazu i klasie Wilfrieda Minksa w Hamburgu. Pierwsze prace zrealizowała na festiwalu teatralnym Styryjska Jesień w Grazu i dla Hans Otto Theater w Poczdamie - m.in. „Sen nocy letniej”, „Choroba młodości”, „Wróg klasy”.

Od 1996 roku tworzy scenografie dla wielu niemieckich teatrów, między innymi do „Nory” Ibsena i „Nocy” Fosse w Schauspielhaus w Lipsku, „Romeo i Julii” oraz „Wiśniowego sadu” w Teatrze w Bremie, do „Liliom” Molnara w Teatrze w Jenie, do „Elektry” Hofmannsthal w Kammer-spielen w Magdeburgu, do „Abalon” Katera dla Schauspiel Frankfurt, do „Historii rodzinnych” Srbjanovic dla Deutsches Theater w Berlinie, „Sinobrodego” Dei Loher w Teatrze Schillera, „Stillen” z reżyserką Lotte van den Berg w Berlinie w Sophiensaele i Toneelhuis w Antwerpii. Jest autorką scenografii i kostiumów do „Zaryzykuj wszystko”, kostiumów do „Między nami dobrze jest” w reżyserii Grzegorza Jarzyny, scenografii i kostiumów do „Tartuffa”, „Trans-Atlantyku”, „Czekając na Turka” w reżyserii Mikołaja Grabowskiego. Z Michałem Żadą współpracowała jako scenograf przy „Wałęsie”, „Operetce”, „Fedrze”, „Chłopcach z Placu Broni”. Dla Narodowego Starego Teatru w Krakowie stworzyła scenografię i kostiumy do „Pijaków” Bohomolca w reżyserii Barbary Wysockiej oraz we współpracy z reżyserem Arminem Petrasem - do „Ósmego dnia tygodnia” Hłaski.

W latach 2007-2013 współpracowała z reżyserem Mariuszem Trelińskim i scenografem Borisem Kudličką projektując kostiumy do „Borysa Godunowa” dla Litewskiej Opery Narodowej w Wilnie, „Orfeusza i Eurydyki” dla Słowackiego Narodowego Teatru w Bratysławie, „Aleko” Rachmaninowa i „Jolanty” Czajkowskiego dla Mariinsky Theater w Petersburgu i Festspielhaus Baden-Baden, do „Turandot” Pucciniego, „Latającego Holendra” Wagnera w Teatrze Wielkim Operze Narodowej w Warszawie, do „Manon Lescaut” Pucciniego dla La Monnaie w Brukseli. Od 2011 roku współpracowała z reżyserem Milanem Peschelem przy „Być albo nie być” według Ernsta Lubitscha w Teatrze Gorkiego w Berlinie i Starym Teatrze w Krakowie, „Młodszym bracie” Regenera, „Juno i Pawiu” O’Casey’a w Deutsches Theater w Berlinie, „Mephisto” według Manna w Staatsschauspiel w Hannoverze.



**KORNELIA
DZIKOWSKA**

Absolwentka Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Stypendystka na uczelniach na ABK w Stuttgarcie i UdK w Berlinie. Tworzy głównie instalacje przestrzenne i multimedialne, często o charakterze site-specific. Swoje prace prezentuje w kraju i za granicą.



LUBOMIR GRZELAK

Rocznik 1989, współwłaściciel DUNNO Recordings, artysta dźwiękowy, kompozytor, muzyk i DJ. Występował na wielu festiwalach, m.in. Berlin Atonal, Unsound, Nowa Muzyka czy Era Schaeffera, podczas której wraz z Michałem Urbaniakiem i Filipem Lechem tworzyli improwizowaną ścieżkę dźwiękową do widowiska z udziałem aktorów, tancerzy i orkiestry. Ma za sobą dwie miesięczne europejskie trasy (od Szkocji po Turcję) oraz trasę w Niemczech z Willem Oldhamem aka Bonnie Prince Billy. W 2017 roku nakładem brytyjskiej wytwórni Where To Now? ukazał się pierwszy długogrający album Grzelaka pod pseudonimem Lutto Lento „Dark Secret World”. Regularnie komponuje do teatru i filmu, współpracuje z Michałem Kotańskim i Martą Ziółek, jest także odpowiedzialny za ścieżkę dźwiękową do filmu „Wszystkie Nieprzespane Noce” Michała Marczaka.



SZYMON DOBOSIK

Aktor, tancerz, voice performer, pedagog. Absolwent Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie, Wydziału Teatru Tańca w Bytomiu (2015). Współpracował z polsko-niemieckim kolektywem Little:interference przy spektaklu „Jetz/Teraz”. Finalista Solo Duo Dance Festival 2014 w Budapeszcie z duetem „I że Cię nie opuszczę aż do śmierci” stworzonym z Piotrem Mateuszem Wachem. Uczestnik krajowych i międzynarodowych festiwali tanecznych i teatralnych (m.in. Ohrid Summer Festival ze spektaklem „Jak wam się podoba” w reż. Briana Michaelss). Prowadził projekty społeczne: „FORTUM dla śląskich dzieci” z inicjatywy Fundacji Pomocy Dzieciom Ulica, „Ciało jako medium” dla słuchaczy Uniwersytetu Trzeciego Wieku. Od 2015 roku dołączył do zespołu BTTiR ROZBARK, gdzie brał udział w spektaklach: „Democratic body”, „Zagubieni w skórze”, „Podziemne słońca”, „Fast Food Foot”, „Past me futher”, „Under the death tree” w reż. Anny Piotrowskiej, „April 31” w reż. Heleny Ganjalyan, a także „Mommy issues” w reż. Cecili Moiso. Angażuje się w projekty audio-wizualne (m.in. videoclip „Life is a Dancer and You are the Dance” An on Bast, w reż. Aleksieja Torgunakova), współpracuje z galeriami sztuki współczesnej w Polsce i Austrii. Współpracował również z Komuna/Warszawa (spektakl „Cezary idzie na wojnę” w reż. Cezarego Tomaszewskiego), współdziałał w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie („Kariera Artura Ui” reż. Remigiusz Brzyk), a także w Teatrze im. Stefana Żeromskiego w Kielcach.



JAKUB LECH

Urodzony w 1978 roku we Wrocławiu. Artysta wizualny poruszający się w obszarze nowych mediów i działań badających relację obrazu z dźwiękiem i przestrzenią. W latach 1998–2003 student Wydziału Grafiki Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu (dyplom w pracowni Grafiki Intermedialnej, 2003). Laureat kilku nagród w konkursach rysunkowych i audiowizualnych. Członek i współzałożyciel kolektywu artystycznego [IP] IDENTITY PROBLEM GROUP. Rysownik, twórca animacji, krótkich form filmowych, wizualizacji, instalacji interaktywnych, opraw multimedialnych koncertów i spektakli. Współpracował z wieloma teatrami w Polsce i na świecie realizując projekcje wideo oraz projektując elementy scenografii multimedialnej do ponad 40 spektakli. Najnowsze realizacje, przy których pracował, to między innymi „Mo Fei” w reżyserii Krystiana Lupy w Teatrze Wielkim w Tjanjinie (Chiny – 2017), „Lokis” w reżyserii Łukasza Twarkowskiego w Teatrze Narodowym w Wilnie (Litwa – 2017), „Ciemności inspirowane Jądrzem ciemności” w reżyserii Moniki Strzępki w Teatrze im. Stefana Żeromskiego w Kielcach oraz „Transforma” – instalacja multimedialna stworzona wraz z kolektywem IP Group (19. MFF Nowe Horyzonty – 2018).



DAMIAN PAWELLA

Reżyser światła. Współpracował z wieloma teatrami, m.in.: Teatrem Dramatycznym w Warszawie, Teatrem Studio i Teatrem Powszechnym w Warszawie, Teatrem WARSawy, Teatrem Guliwer w Warszawie, Teatrem Lalka w Warszawie, Narodowym Starym Teatrem w Krakowie, Teatrem im. Słowackiego w Krakowie, Operą Krakowską, Teatrem im. Żeromskiego w Kielcach, Teatrem Wybrzeże w Gdańsku, Teatrem Polskim i Teatrem Nowym w Poznaniu, Teatrem Polskim w Bydgoszczy, Teatrem im. Bogusławskiego w Kaliszu, Teatrem Dramatycznym w Wałbrzychu, Teatrem im. Horzycy w Toruniu, Teatrem im. Osterwy w Lublinie, Teatrem im. Kochanowskiego w Opolu, Teatrem Muzycznym Capitol we Wrocławiu, Wrocławskim Teatrem Lalek. Jest stałym współpracownikiem Kuby Kowalskiego, Michała Kotańskiego i Jakuba Krofty. Miał także przyjemność tworzyć światła do spektakli Krystiana Lupy, Rudolfa Ziolo, Piotra Ratajczaka, Michała Borczucha, Pawła Łysaka, Arka Tworusa, Beniamina M. Bukowskiego, Bartosza Zaczykiewicza, Emilii Sadowskiej, Konrada Imieli, Roberta Jarosza.



MYŚLIWSKI PRZYWRACA WIARĘ WE WSPÓŁCZESNĄ PROZĘ

Pamiętamy zwykle zdarzenia najważniejsze. Narodziny dziecka, pierwsze spotkanie z kimś, kogo nazywać nam później przyszło miłością życia, bolesne rozstania i śmierci bliskich, uściśnięcie dłoni idola. Ale także



Z próby.

i to, co robiliśmy, gdy padały wieże nowojorskiego WTC i wcześniej, gdy Polak został papieżem. Rzadko zdarza się, byśmy zapamiętali moment spotkania z książką. Chyba, że jest to dzieło wybitne, tekst, który otworzył nam oczy na świat i jego postrzeganie, sprawił, że momentalnie wydorosłeliśmy, zmianie uległa nasza wrażliwość i hierarchia wartości.

Dlatego ja zapamiętałem dobrze ostatnie miesiące 1996 roku, początek maturalnej klasy w jednym z najlepszych liceów ogólnokształcących w Radomiu. Wtedy wziąłem do ręki „Widnokrąg” Wiesława Myśliwskiego. I wszystko się zmieniło.

Można mi wierzyć lub nie, do dziś, po blisko 23 latach, potrafię zacytować z pamięci otwierające powieść zdania. „Ten mały, chuderlawy człowieczek na fotografii, o wytrzeszczonych oczach, w gabardynowym [wtedy, w 1996 roku, nie znałem tego słowa! - MN], jakby za dużym płaszczu i przygnieciony jakby za dużym kapeluszem - to mój ojciec. Obok niego, w granatowym mary-

narskim ubranku z krótkimi majtkami, w marynarskiej białej czapce na głowie, w sandałach i podkolanówkach - to ja. Matki nie ma z nami. Więc pewnie to niedziela”.

Cztery zdania z „Prologu”, wprowadzenie do opowieści Piotra o dorastaniu, wchodzeniu w życie, rodzinie i samotności, która jest nam pisana, robieniu i przeżywaniu rzeczy po raz pierwszy. Ale gdy dziś, po tylu latach - bogatszy we wszystkie w zasadzie ważne doświadczenia poza tym ostatnim, na które złudnie nie czekam - wracam do „Widnokręgu”, myślę, że było to również pierwsze zetknięcie się, a w zasadzie zderzenie - bolesne, ale potrzebne - z tym, co w prozie Myśliwskiego zajmuje jedno z miejsc kluczowych. Z istotą pamięci, która może nas zwodzić, może być na naszych usługach, może nas wyzwolić i może nas doprowadzić do zła.

Gdy w 1996 roku Wiesław Myśliwski, po dwunastu latach milczenia, które upłynęły od wydania „Kamienia na kamieniu”, także arcydzieła, oddał czytelnikom „Widnokrąg”, rozpoczęła się dyskusja. Recenzenci, krytycy, publicyści pytali, czy w polskiej literaturze wciąż jest miejsce dla monumentalnych powieści, rodzinnych opowieści, książek pisanych „w starych dobrym stylu” - językiem czystym, odpowiedzialnym i mądrym, także wówczas, gdy czerpiącym z tego, co lokalne, regionalne. Podejrzewano, że pospieszny rozwój świata odrzuci ten rodzaj prozy, że ludzkość - już nie w biegu a niemożliwym do zahamowania pędzie na oślep - nie będzie więcej potrzebować prawd najważniejszych podanych przez wielkiego pisarza. Jak się okazało, były to głosy nietrafione. Opowieść o świecie u podnóżu Gór Pieprzowych zachwycała, stała się bestsellerem i uczyniła z Myśliwskiego pierwszego laureata powołanej wówczas do życia Nagrody Literackiej NIKE. Jury, w skład którego weszli między innymi Maria Janion, Ryszard Kapuściński, Henryk Samsonowicz i Józef Tischner, uznało, że „Widnokrąg” przywraca wiarę - tę „mocno nadszarpniętą wiarę w możliwości kreacyjne współczesnej prozy narracyjnej”. Przewodniczący Jan Błoński dodawał: „Przez lata krytycy i czytelnicy domagali się prawdziwej opowieści o powojennej Polsce - oto ona”.

Uważny i cierpliwy badacz Piotr Biłos w opublikowanej w 2017 roku książce „Powieściowe światy Wiesława Myśliwskiego” pisał o oryginalności i odrębności tej prozy. Zauważał, że „otworzyć powieść sygnowaną nazwiskiem Myśliwskiego to (...) w pierwszej kolejności odczuć obecność ja. Opowieść, jaką on snuje, jest czymś w rodzaju spowiedzi czy kreacyjnym wyznaniem”. I dodawał, że w prozie tego autora „słowo to coś więcej niż komunikacja i ekspresja, słowo wyznacza ontologiczny wymiar świata przedstawionego”.

Dla mnie, maturzysty dorastającego w domu pełnym książek, „Widnokrąg” był odkryciem pisarza, który wymyka się wszelkim skalom i porównaniom. To wtedy, w 1996 roku - ale miały to potwierdzić wszystkie kolejne powieści autora i poprzednie, po które z radością i drżeniem serca sięgnąłem - zrozumiałem, że nie ma w naszej literaturze współczesnej prozaika ważniejszego, bardziej wybitnego. I że jeśli zamierza się własne życie z n i e ś ć ucciwie wobec siebie i innych, należy być Myśliwskiemu wiernym. Bo kolejne jego dzieła to drogowskazy, a przecież warto być uczniem kogoś nad wyraz mądrego.

Michał Nogaś



KIM WŁAŚCIWIE JESTEM?

Wydaje się, że każdy dorosły człowiek
potrafi dać odpowiedź na to pytanie.

Przynajmniej, sądzimy, że potrafi dać
odpowiedź sobie samemu.

Innym, mniemamy, może dać nawet
kilka, nieraz różniących się między
sobą odpowiedzi.

Przywykliśmy już do tego, że profesjonaliści (to znaczy dobrze przygotowani do wykonywania swojego zawodu ludzie) mogą dać o kimś przekonującą opowieść, która jest całkowicie odmienna od wiedzy, jaką ów człowiek ma o sobie samym. Bywa, iż tworzona jest z pomocą tych fachowców, ale jej główne rysy powstają w umyśle postaci, która taką, odmienną od rzeczywistej, tożsamość kreuje. Bywa i tak, że podmiot i przedmiot tej kreacji nabiera przekonania, że to, co stworzone, na przykład na użytek jakiegoś społecznego działania, przywiera do fałszywie (to znaczy odmiennie niż jest w rzeczywistości) przedstawionej osoby i ona sama przyjmuje ją za rzeczywistość.

Współczesna psychopatologia powraca do, zdawałoby się, zarzuconej koncepcji osobowości mnogiej. Jest to kondycja znana wszystkim chyba z opowiadania *Dr Jekyll i Mr Hyde* Roberta Louisa Stevensona albo, może bardziej zapomnianego filmu *Rosanna z siedmiu księżyców* Arthura Crabtree. Bohaterowie tych dzieł jawią się w dwu, albo więcej, postaciach, całkowicie od siebie odmiennych, a obie (lub żadna, jeśli jest ich więcej) nic o sobie nawzajem nie wiedzą. Zaburzenie psychiczne, o którym mowa, ilustruje brak albo poważny deficyt jednej z funkcji tożsamości. Jest nią świadomość, a właściwie samoświadomość ciągłości w czasie. Jaźń zazwyczaj nie ma wątpliwości co do tego, że mimo wszelkich zmian przez jakie przechodzi od wczesnego dzieciństwa po chwilę obecną, jest stale tą samą osobą. W piaskownicy, w pierwszej klasie szkoły podstawowej, w pierwszej miłości, podczas przygotowywania i obrony pracy dyplomowej, kiedy doświadcza przyjemności, i kiedy przeżywa utraty.

Psychologia rozwojowa utrzymuje dzisiaj, że świadomość siebie samego rodzi się w dziecku w ciągu drugiego roku życia w procesie wyodrębniania innych osób z jego otoczenia. Dziecko stopniowo nabiera wiedzy o tym, że jego wewnętrzny świat psychiczny jest odmienny od wewnętrznego świata mamy, taty, niani czy babci. Tej świadomości, że inni mają odrębne umysły, towarzyszy świadomość

Jaźń zazwyczaj nie ma wątpliwości co do tego, że mimo wszelkich zmian przez jakie przechodzi od wczesnego dzieciństwa po chwilę obecną, jest stale tą samą osobą.



odrębności własnego. Nauka potwierdza, że w tym czasie mózg człowieka intensywnie rośnie. *Theory of mind* – tak nazywa się wiedzę o tym, że inni też mają umysł – warunkuje stosunek do nich i rozwój empatii. Nie wypełnia jednak jaźni treścią pozwalającą opisać na czym polega indywidualność dziecka. To raczej dorośli zajmują się tym opisem. I oni dają wyraz swojemu stosunkowi uczuciowemu do dziecka. Ono samo zbiera doznania, wrażenia, doświadczenia i umiejętności. Owszem, porównuje się z innymi, naśladuje zachowania, powtarza opinie, a od trzeciego roku życia zabiega też o miejsce w grupie rówieśników.

Można domniemywać, że treści jaźni tworzą się właśnie z tego, zazwyczaj mało spójnego zbioru informacji od otoczenia o budującym poczucie jaźni podmiocie, z własnych doświadczeń, doznań i przeżyć, zebranych także w zabawach, na przykład w bardzo waż-

Z próby.



nym dla tego procesu graniu ustalanych w zabawach ról, w których dziecko odtwarza to, co dostrzegło w zachowaniach dorosłych osób. Nie musi tego nawet rozumieć. Poznanie świata przez dziecko nie jest krytyczne. Przecież większość rzeczy wydarza się w jego świecie po raz pierwszy. Przyjmuje je zatem jako oczywiste. Nie dostrzega nieraz i sprzeczności między spostrzeżeniami, lub między wiedzą jaką już ma a nowymi informacjami.

Tożsamość wyznaczają zatem zrazu granice jaźni, poczucie odrębności umysłu własnego i umysłów innych ludzi, imię jakim zwracają się do dziecka inni ludzie, oraz świadomość podstawowa płci. Dziewczynka wie, że jest rodzaju żeńskiego, a chłopiec, że jest rodzaju męskiego już od drugiego roku życia. Znacznie wcześniej, niż pozna niezmienny przez całe życie numer w Powszechnym Elektronicznym Systemie Ewidencji Ludności (PESEL), własne nazwisko czy adres. Bogactwo doznań, zdarzeń, przeżyć, ludzi, umiejętności zapisuje się w połączeniach neuronów, w zróżnicowany zresztą sposób, pozornie bez ładu. Pozornie – bo może istnieje jakiś porządek tych zapisów, którego nie poznano. Przynajmniej nie poznano dotychczas. Wiemy za to, że jedne z tych zapisów pojawiają się w świadomości łatwo. Inne wpływają nieproszone. Jeszcze inne

przywołujemy z trudem. Są i takie, którymi posługujemy się stale, nie przywołując ich do świadomie doświadczanych myśli. Te ostatnie to pamięć złożonych czynności jakich wymaga na przykład jazda na rowerze, czy obieranie jabłka. To takie czynności, które nie wymagają od nas myślenia. Mówimy, że są zautomatyzowane. Są takie, które mają wpływ na zachowanie człowieka, chociaż on sam ma inne wyjaśnienie przyczyn swojego działania. Te, które pojawiają się wbrew woli, najczęściej wiążą się z przeżyciem urazu, chociaż we wspomnieniu mogą tamtego traumatycznego doświadczenia nie przypominać wyraźnie. Niemal wszystkie odnoszą się bezpośrednio do jaźni. Ten bogaty zbiór nie jest uporządkowany, a informacje nierzadko są sprzeczne.



Porządkowanie tożsamości jest zadaniem dorastania.

Z próby.



Porządkowanie tożsamości jest zadaniem dorastania. W drugiej dekadzie życia człowiek (między innymi) ma silną potrzebę opisanie siebie i dokonania samooceny autoportretu. To zadanie rozwojowe adolescencji zdaje się górować nad innymi. Bywa, że nie zostaje z powodzeniem przeprowadzone. Jeśli się nie udaje, nie sposób osiągnąć dojrzałość.

Nie wiemy z całą pewnością dlaczego właśnie w dorastaniu. Ani nie wiemy na pewno jakie prawa rządzą tym porządkowaniem. Nie znamy treści pamięci niedeklaratywnej (to te zapisy pamięciowe, których nie można dowolnie przywoływać do pamięci operacyjnej). Sądzono, że tożsamość zależna jest nie tyle od podmiotu przeżywającego, co od okoliczności zewnętrznych. Każdy rodzi się z określonych rodziców, w jakimś miejscu, wśród ludzi, którzy tworzą jakąś społeczność, stworzyli i kształtują jakąś kulturę. Każdy ma indywidualny zestaw genów i rozwija się w odmiennych nieco warunkach. Nawet dzieci w tej samej rodzinie rodzą się (na ogół) w różnym czasie, a rodzina zmienia się między jednym a kolejnym przyjściem dziecka na świat. Niemniej jednak czynniki te wyznaczają, jak się uważa, trop poszukiwaniu odpowiedzi na pytania: kim i jaki jestem? Chociaż zdarzają się sytuacje sprzeczności między od-

Adolescent, aby stać się dorosłym, musi uniezależnić się emocjonalnie od rodziców.



powiedzią na takie pytania a biologicznym (a więc tzw. twardym) wyznacznikiem cechy. Na przykład płci (jak u transseksualistów), czy karnacji (jak Michael Jackson). W ostatnich dekadach Zygmunt Bauman wysunął tezę, że wpływ tych czynników jest znikomy, a tożsamość może być swobodnie konstruowana.

Teza Baumana zgodna jest z takimi nurtami psychologii, które przywiązują znaczenie do pełnego wykorzystywania w życiu swoich możliwości i spełniania swoich potrzeb. Ma to zapewnić poczucie spełnienia i zrealizowania siebie w swoim życiu. Konsekwencją tych idei jest potraktowanie ograniczeń, jakie na jednostkę nakładają wymogi kultury (na przykład społeczne czy religijne) jako odbierających jej wolność. Jednak odzyskanie wolności wymaga wysiłku, nazywanego dawniej pracą duchową. Najistotniejsze w niej wydaje się pokonywanie dyskomfortu, jaki rodzi w nas niezgodność opinii i sądów, które ułożyliśmy sobie i potraktowali jako własne, z nowymi informacjami.

W okresie dorastania, kiedy człowiek formuje swoją tożsamość, trudności uczuciowych jest więcej, i wydają się być większego kalibru, niż budzi naszkicowany dopiero co dysonans poznawczy. Do najistotniejszych należy zmiana relacji uczuciowych z rodzicami. Adolescent, aby stać się dorosłym, musi uniezależnić się emocjonalnie od rodziców. Wcześniej, w dzieciństwie, zależność uczuciowa zapewnia mu przetrwanie i umożliwia rozwój. Potrzeba przywiązania od połowy ubiegłego wieku uważana jest za pierwotną – jak potrzeba powietrza i pokarmu. Od jej zaspokojenia, a i od rodzaju tej więzi z opiekunem, najczęściej z matką, zależy poczucie bezpieczeństwa, ochrona przed traumą, a także waga przyjmowanych informacji i ich rola w formowaniu tożsamości. Peter Blos utrzymywał, w wyniku badań nad tworzeniem się męskiej tożsamości psychoseksualnej chłopców, że proces ten zależy od natury ich więzi z ojcami. Bliskie i ciepłe relacje ojców z synami ułatwiają, jego zdaniem, akceptację męskiej roli (gender), jaką reprezentują ojcowie i bezkonfliktowe podążanie szlakiem, jaki ojcowie wyznaczają.

Stanowisko Blosa jest spójne z powszechnie akceptowanym poglądem o znaczeniu postaci uczuciowo ważnych dla dziecka w formowaniu się i porządkowaniu zbioru informacji o sobie samym, tworzącym podstawy tego, co nazywamy tożsamością. Czyli koncepcji tego, kim się właściwie jest. Znaczenie to wydaje się być tak duże, że – bywa – człowiek dorosły niemal nie zauważa zmian, jakie zachodzą w miarę biegu życia w tych ważnych uczuciowo osobach. A nawet, kiedy je dostrzega, jak małe dziecko chroni w sobie wewnętrzny obraz matki, ojca, niani, babci. Daje to oparcie w trudach życia i chroni przed dezorganizującym przeżywaniem utraty. Starsi, zazwyczaj, odchodzą spośród nas wcześniej.

prof. Jacek Bomba
psychiatra

WYPARCIE I TĘSKNOTA CZYLI WIEŚ NA NASZYM SPOŁECZNYM WIDNOKRĘGU

Skala emocji, napięć i sporów, które co jakiś czas wybuchają, kiedy w debatach przypomina się o wiejskich korzeniach Polaków, odsłania klucz do zrozumienia naszych skonfliktowanych tożsamości.

Bo jeśli przyjrzeć się polskiemu imaginarijowi kultury, jego najbardziej rozpoznawanym obrazom, symbolom, opowieściom, które organizują nasze rozumienie świata, znajdziemy tu w bezpośredniej bliskości jednoczesne wyparcie się wiejskości i tęsknotę za nią. Cham, wieśniaczka, pegeer, słoik i cebulak – te oraz wiele innych kategorii pogardy koegzystuje z sielsko-idyllicznymi obrazami wsi, gdzie spracowany mieszczuch rzekomo odnajduje głęboką prawdę o życiu na tle wyestetyzowanych kadrów. Trudno nie utożsamiać tego rozdziału z poczuciem wykorzenienia, naszym indywidualnym i zbiorowym utrapieniem, odczuwanym też jako kryzys więzi i wspólnoty. Znajduje on wyraz w regularnej już chyba w Polsce praktyce dzielenia i wykluczania, która najpełniej wyraża się w stwarzaniu swoich wewnętrznych Obcych. Dlatego warto przyjrzeć się paru momentom współczesnej kariery wyobrażeń o wsi, jej mieszkańcach i tych niosących „gen” wsi w mieście. Kariery raz po raz elektryzującej opinię publiczną, ale także symptomatycznej dla naszego zbiorowego kryzysu tożsamości.

Zanim tzw. kwestia chłopska powróci z całą mocą i w nowej odsłonie do debaty publicznej kilka lat temu, a stanie się to dzięki wydarzeniom artystycznym i publikacjom naukowym, przejdzie – jak trafnie nazywa to szersze zjawisko Przemysław Czapliński – przez dwie dekady „hałaśliwej ciszy, jaka zapadła wokół wsi” od lat 90. Pierwsze dekady transformacji, a zwłaszcza jej początkowe 10-15 lat to okres, kiedy zużywają się dotychczasowe dyskursy o wsi. Zanika też praktycznie zupełnie chęć jej badania. W naukach społecznych oznacza to, że zafascynowani transformacją i zmianą społeczną socjologowie, jak i antropolodzy całe swoje zainteresowanie przerzucają na miasto. Natomiast w sztuce w tym samym czasie wyczerpuje się nurt pisanie o wsi przez autorów ją reprezentujących. I tutaj, analizujący losy literatury chłopskiej, wspomniany wcześniej Czapliński uznaje publikację „Widnokregu” Myślińskiego za ostatnią powieść nurtu trwającego cały XX wiek. Gdzie by nie spojrzeć, w nowej Polsce wieś i jej mieszkańcy trafiają na margines. Jednak nie jako reprezentacje. Tu przeciwnie, wypieraniu wiejskości towarzyszy zawrotna kariera nazywania i stereotypizowania wszystkiego, co z nią związane. Jak od lat konsekwentnie zauważa socjolog Izabela Bukraba-Rylska, szeroko rozumiana wiejskość zaczyna być traktowana przez polityków i ekonomistów, jak hamulcowy polskiej transformacji. Przez naukowców z kolei jako przeciwieństwo nowoczesności, symbol homogeniczności, a więc zaściankowego konserwatyzmu. Wymazywanie wsi dzieje się nie bez związku z ogromnymi zmianami struktury społecznej. Jak pokazuje Andrzej Leder, tworząca się nowa polska klasa średnia, w dużej mierze o genealogii chłopskiej, odcina się od swojego rodowodu. Przejawem tego jest bezlitosna dystynkcja społeczna, tworzenie podziałów i wypieranie wszystkiego, co wiejskie i ludowe, czemu z drugiej strony towarzyszy pragnienie choćby namiastki szlacheckiego rodowodu. Znajduje ono swój wyraz najpełniej w popularnym po 1989 roku stylu a la dworek i licznych zapożyczeniach.

Konsekwencją wypierania własnych korzeni i chaosu tożsamościowego z tym związanego są różne projekcje i (auto)kolonizacje. Różnica między PRL a Polską po 1989 roku w tym względzie jest ogromna. I tak, jeśli w PRL kolejnym dekadom wiejskiego wychodźstwa ze wsi do miast towarzyszyło ogromne zainteresowanie sztuki i nauk społecznych, które choć minimalnie dawało narzędzia, aby przepracować biograficzno-tożsamościową zmianę, już w Polsce potransformacyjnej pokazywanie Innego, a więc „wieśniaka” w dużej mierze ogranicza się do funkcji poprawiania samopoczucia przez dzielenie i naznaczanie. Współcześnie trudno znaleźć filmy, gdzie krok po kroku śledzi się psychologiczne i społeczne meandry doświadczenia migracji do miasta, czy konsekwencji awansu klasowego i pęknięcia w bliskich relacjach z tym związanych. Tematy niezwykle popularne w PRL i prezentowane z obu perspektyw, uwzględniających również tych, co we wsi zostali. Dzisiejszy „wieśniak” jest już w głównej mierze obsadzony w roli wewnętrznej Obcego. Konstruowanie Innego wykorzystuje tu do-

Z próby.





mniemaną różnicę klasową i lokowanie wsi jako gorszej, peryferyjnej, zacofanej w stosunku do miasta. Jednak, kiedy przyjrzymy się popularnym od lat 90. reportażom, widzimy, że współczesny klasizm ma też charakter rasowy. Urasawianie polega tu na portretowaniu cech mieszkańców wsi w taki sposób, że nie eksponują one różnic społecznych, wynikających z różnych warunków życia, ale skupiają się na pokazywaniu rzekomych różnic biologicznych. Dzieje się tak na przykład w dość mocno zakorzenionej w społecznej świadomości *Arizonie*, dokumencie z 1997 roku, w której przedstawiano wieś popegeerowską w sposób zdehumanizowany. A jej mieszkańców jako biernych i leniwych, a więc bez przyszłości, spędzających nędzną egzystencję na picciu taniego wina. W kolejnym popularnym dokumencie – *Czekając na sobotę* – z kolei portretowana jest inercyjna egzystencja młodych, których rytm życia wyznacza oczekiwanie na sobotnią, suto zakrapianą alkoholem dyskotekę w klubie go-go. Obraz zacofanej patologicznej wsi jest podbijany przez naturalistyczne kadry spoconych mężczyzn, stłoczonych przy próbie włożenia rąk między pośladki nagiej tancerki. Podobnych reportaży lub paradokumentów wyprawiających się na nasze wewnętrzne peryferie, by udokumentować dziejący się w nich wiejski horror, jest znacznie więcej. *Chłopaki do wzięcia*, *Damy i wieśniaczki*, *Warszawa do wzięcia* – to przykłady tych, które przyciągnęły przed ekrany kilka milionów widzów, pragnących zapewne zobaczyć i pośmiać się z *Innego*. Niestety, kontrapunktem dla takich reprezentacji nie stają się rozkwitające jak grzyby po deszczu nowoczesne archiwa historii mówionych. Konkursów pamiętnikarskich o wsi tu jak na lekarstwo. Kontrast będzie ogromny, jeśli porównamy nieliczne dzisiejsze konkursy do tysięcy pamiętników chłopów i chłopek, ich kolejnych pokoleń, nadesłanych w odpowiedzi na ogłoszenia rozlicznych pism i instytutów w socjalistycznej Polsce.

Drugą stroną wyparcia i projekcji jest tworzenie wiejskiej idylli, również nierzeczywistej wizji wsi i relacji między jej mieszkańcami, jak w serialu

Ranczo, czy *Blondynka*. Odsuwając się tutaj na chwilę od kultu szlachectwa z jego sielską wizją dworu, uczt i polowań, czy odtwarzaniem regionalnych szlaków łączących sąsiedzkie dworki i podróże-wizyty ich dawnych mieszkańców, nasze imaginarium pełne jest również prób odzyskania zagubionego raju. Opowieści o rzucaniu przez mieszczuchów pracy w korporacjach i przeprowadzce na wieś, by doświadczać prawdy życia i ciepła wiejskich relacji z nowym agrobiznesem w tle, skupiają się bardziej na wyestetyzowanych kadrach niż na rzeczywistych zmaganiach ich bohaterów. W magazynach wnętrzarskich i life-stylowych znajdziemy raczej piękne sesje pionierów i pionierek nowej wiejskości, prezentowanych na tle łąnów lawendy, zagród z kozami lub wyciskarni olejów, niż historie o rzeczywistych relacjach z Innymi we wsi.

Przyglądając się tym wyparciom, projekcjom i (samo)kolonizacjom trudno znaleźć jakiś punkt zaczepienia czy konstatację o kryzysie tożsamościowym. Od kilku lat jednak podejmowane są próby odzyskania wsi przez ostateczne zmierzenie się z tym, co wyparte. Pojawia się nowy dyskurs, symbole i język. Artyści, naukowcy i pisarze biorą na warsztat to, co najgłębiej wyparte. Poddaństwo nazywane jest wprost polską wersją niewolnictwa. Uwłaszczenie chłopów wyjęte z niepamięci i nazwane głośno zewnętrznym aktem ich wyzwolenia przez obce państwo przy niechlubnym oporze polskiej szlachty. Towarzyszy temu przepisywanie dominującej narracji na opowieści o chłopskim oporze i buncie, a więc historii wypartej emancypacji. I wreszcie ruszenie kwestii Zagłady i wsi. To kluczowe tematy, których pełne rozpoznanie pozwoli, jak przekonuje Andrzej Leder, przywrócić to, co wyparte, skonfrontować się z realnym, a przez to pełniej uznać naszą odrzuconą tożsamość. To dopiero początek drogi, ale czyż nie warto przez nią przejść, by odnaleźć zgubiony widnokrąg?

dr Sylwia Urbańska
socjolog



NARODZINY STAŁEGO TEATRU W KIELCACH

Pisać dzisiaj o początkach kieleckiego teatru nie jest łatwo, choćby ze względu na odległość czasową, ale również trudno jest odtworzyć atmosferę tamtego czasu. Przecież pierwsze przedstawienie (1 kwietnia 1945) miało miejsce jeszcze w czasie wojny, która zakończyła się dopiero w maju (8 maja 1945), panowała jakaś dziwna atmosfera, ludzi ogarniała niezwykła radość. Chodziłem do ostatniej klasy szkoły powszechnej. Byłem z klasą na jednym z przedstawień. Do tej pory nie wiedziałem, że istnieje coś takiego jak teatr. I tak właśnie się zaczęła moja fascynacja, która trwa do dzisiaj.

Oczywiście można mówić i pisać o tamtym czasie na podstawie dokumentów archiwalnych, szperać po gazetach szukając recenzji, można też zaglądać do biografii ludzi, którzy teatr kielecki tworzyli, ale konieczna jest też orientacja ogólna, historyczna, co się wtedy działo. Powodów do radości było naprawdę dużo. Przeżyliśmy wojnę, nie było Niemców na ulicach, strach albo się zredukował, albo odpłynął. Jednak wieczorem przychodzili sąsiedzi i opowiadali, że aresztowano kogoś, kogoś pobito, że więzienie pęka w szwach.

Historia teatru w Kielcach sięga głęboko w wiek XIX, jeszcze przed powstaniem obecnego budynku, wystawionego przez Ludwika Stumpfa, bowiem w XVIII wieku, w pałacu biskupim działał prywatny teatr, szczególnie aktywny za rządów bpa Kajetana Ignacego Sołtyka

(1715–1788). W XIX wieku Kielce nawiedzały zespoły (trupy) teatralne z Krakowa, Poznania, Warszawy i często pozostawały kilka tygodni lub miesięcy. Tylko to wszystko było płynne, nieprzewidywalne. Trzeba jednak zauważyć, że mieszkańcy miasta chętnie chodzili na spektakle, niezależnie od gatunku: tragedia, komedia, farsa.

Można bez przesady powiedzieć, że potrzeba stałego teatru w Kielcach była zawsze żywa, podejmowano próby stworzenia takiej instytucji, zwłaszcza w dwudziestoleciu międzywojennym. Po wybudowaniu przez radomskiego przedsiębiorcę (dzisiaj powiedzielibyśmy businessmana) Ludwika Stumpfa, budynku teatralnego (dzisiejszy teatr przy ulicy Sienkiewicza), powstała dziwna sytuacja: był budynek teatralny, nie było teatru. Przybywające do Kielc zespoły wędrownie

prezentowały swój repertuar w nowym budynku, na nowej scenie. Inauguracyjnie występował zespół Józefa Teksla, który wystawił w 1879 roku *Dzwony kornewilskie* Roberta Planquette'a. Pozostawał w mieście przez trzy miesiące, a potem wrócił jeszcze w 1882 roku i wystawił komedie Aleksandra Fredry, Józefa Blizińskiego oraz Józefa Korzeniowskiego. Powoli jednak dojrzywała potrzeba stałego teatru, z własnymi artystami. Szczególne nasilenie tej idei ujawniło się po występach Karola Adwentowicza (1918). Z tej sceny obwieszono koniec wojny i odzyskanie po przeszło stu latach zniewolenia, rozbiorów własnego państwa i pełnej wolności: „Po podniesieniu kurtyny w dniu 9 października 1918 roku oczom tłoczącej się w Teatrze Polskim w Kielcach publiczności ukazał się orzeł biały w otoczeniu kwiatów i zieleni. Wokół niego zgrupowali się artyści dramatyczni, w pełnej powagi i wzruszenia ciszy rozległy się pierwsze słowa manifestu Rady Regencyjnej odczytywane przez dyrektora Jerzego Siekierzyńskiego” – napisała Jadwiga Kalinowska (*100 lat teatru w Kielcach*, Kielce 1979). Bywali więc w naszym mieście najwięksi artyści teatru w okresie międzywojennym, ale wszelkie próby stworzenia stałej sceny kończyły się wielkim fiaskiem.

Dopiero po zakończeniu drugiej wojny, przebywający po powstaniu warszawskim w Kielcach Paweł Owerłło, z grupą aktorów, podobnie jak on, „bieżeńców” popowstaniowych, podjął inicjatywę założenia czy zorganizowania stałej sceny. Drogę do realizacji tych zamiarów przetarł artykuł w „Gazecie Kieleckiej” (luty 1945) pod tytułem: *Ambicją Kielc powinno być założenie stałego teatru dramatycznego*.

Sprowadzono jeszcze kilku aktorów z Krakowa i Lublina. Przyjechał także Mieczysław Winkler, który po wyjeździe z Kielc Pawła Owerłły

został do nowego sezonu (wrzesień 1945) jednym z dyrektorów kieleckiej sceny wraz z Ireneuszem Erwanem. W niezwykle trudnych warunkach, zwłaszcza lokalowych – w pomieszczeniach teatru, w garderobach mieszkali lokatorzy – przygotowano przedstawienie komedii Aleksandra Fredry *Damy i huzary*. Reżyserował tę premierę kielecką (1 kwietnia 1945) sam Paweł Owerłło, scenografię przygotował Adolf Wajncettel, w obsadzie byli między innymi: Ewa Porajska, Paweł Owerłło, Elżbieta Kowalewska, Zygmunt Drwęski, Mieczysław Winkler, Kazimierz Rudzki. Następne przedstawienie (maj 1945) wyreżyserował Mieczysław Winkler. Była to także komedia Ryszarda Ruskowskiego: *Wesele Fonsia*.

Początek był wręcz znakomity. Teatr przede wszystkim podnosił rangę miasta, wprowadzał je na kulturalną mapę krajową i zaspokajał wieloletnie oczekiwania na tę instytucję. O wchodzeniu TWK w obieg ogólnopolski świadczy zaproszenie na gościnne występy do Wrocławia z przedstawieniem sztuki de Flersa i Caillaveta: *La belle aventure* (*Piękna przygoda*), w której między innymi występowali: Maria Hryniewicz-Winklerowa, Stanisława Orska, Iza Rutkowska, Leopold Dobrowolski, Ireneusz Erwan, Stanisław Skolimowski... Reklamowano tę sztukę skromnie podkreślając przede wszystkim jej walory literackie i poprawność scenicznego wykonania.

W tym czasie wybitny krytyk teatralny Edward Csato pisał: „Trudno byłoby odpowiedzieć na pytanie, czy Kielce są miastem teatralnym. Takie określenie nasuwa zazwyczaj myśl o publiczności gęsto zapelniającej widownię i interesującej się żywo losami swoich scen; ale gdy mowa o pięćdziesięciotysięcznym mieście i jednej niewielkiej sali teatralnej na pierwszym piętrze, zbudowanej kiedyś przez jakiegoś



Z próby.



bogacza dla aktorki, w której się kochał, samo sformułowanie problemu wydaje się jakieś niewłaściwe, nieskromne. A jednak właśnie w Kielcach, oderwawszy się od nawału skomplikowanych spraw mego zwyczajnego świata, doznałem niezwykle intensywnych przeżyć teatralnych, z których jedno zawdzięczam publiczności. Byłem wzruszony, patrząc na widownię kieleckiego Teatru im. Stefana Żeromskiego, zapełnioną głowa przy głowie nową publicznością. Ci ludzie chłonęli każde słowo gogolowskiego *Rewizora z Petersburga*, chwyтали w lot wszystkie pointy, przyklaskiwali akcji raz wzruszeniem, to znów wybuchami szczerego śmiechu". Można odczytywać tę opinię o Kielcach, Teatrze i kielczanach jak raport o wielkim awansie kulturowym.

Ustalono repertuar na te kilka miesięcy pierwszego roku po wojnie. Znalazły się w nim następujące sztuki: *Zapolskiej Moralność pani Dulskiej*, *Parkitny'ego Droga do źródeł*, *Montgomery'ego Dzień bez kłamstwa*, *Nicodemiego Gałganek*, *Katajewa Kwadratura koła*; w przygotowaniu były dwie dalsze sztuki: *Richtemberga Mecz małżeński* oraz *Fredry Śluby panieńskie*.

W listopadzie 1945 roku Ministerstwo Kultury i Sztuki przysłało zalecenie repertuarowe, które można by określić jako bardzo rozsądne i przejrzyste. Mówi się w tym dokumencie o nowej widowni, którą stanowią klasy niższe, nie mające do tej pory dostępu do kultury wysokiej. Zaleca się w związku z tym sięganie „do skarbnicy dramaturgii polskiej”, więc po Mickiewicza, Słowackiego, Wyspiańskiego, Żerom-

skiego... Natomiast z dramaturgii światowej sugeruje się sięganie po klasyków takich jak: Ajschylos, Eurypides, Arystofanes, Sofokles, Racine, Corneille, Molier, Szekspir... Gorki, Czechow, Gogol, Ostrowski...

Wydaje się, że w 1945 roku nie funkcjonowały jeszcze w całej pełni kryteria ideologiczne w doborze autorów i tekstów. Na to trzeba było cierpliwie poczekać. Ten etap działalności teatru w Kielcach można by nazwać etapem organizacji (zespół, scena, widownia) – przebiegał wyraźnie na dwóch płaszczyznach, z których jedna była artystyczna (repertuar, scenografia, aktorzy), druga natomiast – administracyjna (sprawy lokalowe, wyjazdy w teren, finanse).

Teatr występował pod dwoma tytułami: jako Teatr Województwa Kieleckiego i jako Teatr Rozmaitości. W krytycznej sytuacji finansowej od 1 listopada 1945 roku Wojewódzki Związek Samorządowy objął pieczę przyjmując Teatr Wojewódzki w Kielcach w poczet swoich zakładów. W sprawozdaniach władze nie omieszkały przypisać sobie poważnego wkładu w powstanie i organizację instytucji kulturalnej oraz pochwalić się tym, że w Kielcach są najtańsze bilety wstępu, nie troszcząc się zupełnie o finanse instytucji.

Dyrekcja TWK w osobach Erwana i Winklera, nie radząc sobie z „mecenasami” zrezygnowała z dalszej pracy. 30 sierpnia 1946 roku dyrektorem TWK został Hugo Moryciński, z upoważnienia Wojewódzkiego Związku Samorządowego, zalecając „przejęcie lokalu i mienia pozostałego po likwidującym się teatrze będącym pod dyrekcją I. Erwana



i M. Winklera". Dwa tygodnie wcześniej teatr powiadomił Urząd Wojewódzki, że 30 sierpnia w budynku teatru odbędzie się protokolarne przekazanie majątku ruchomego i nieruchomego. Wszystko odbyło się poprawnie, bez sporów, a nowy dyrektor zgłosił udział w Ogólnopolskim Konkursie Szekspirowskim i zobowiązał się do wystawienia Szekspira: *Sen nocy letniej*. Przedstawienie przyjęto z wielkim uznaniem, w prasie pojawiły się opisy i recenzje prawie entuzjastyczne.

Z perspektywy lat ten pierwszy etap życia Teatru kieleckiego uznać trzeba za bardzo optymistyczny. Na tym przedstawieniu byłem dwa razy – sam i z kolegami. Oglądaliśmy z jaskółki scenę, na której poruszali się aktorzy: Bielenin, Orska, Ślaska, Drwęski, Rokossowski, Zarzycki. Na premierze sala była wypełniona po brzegi, a po przedstawieniu widzowie powstawszy z miejsc, na stojąco owacyjnie podziękowali za spektakl. Po wszystkich perypetiach personalnych, repertuarowych, finansowych Teatr został upaństwowiony. W „Monitorze Polskim” z 19 kwietnia 1949 roku Minister Kultury i Sztuki ogłosił decyzję o upaństwowieniu.

Takie to były początki stałego teatru w Kielcach. Jako widz uczestniczyłem w kilku przedstawieniach. Z każdym pobytem w teatrze narastał we mnie zachwyt dla tej sztuki przekazywania informacji o kulturze.

prof. Stanisław Żak
literaturoznawca, historyk

PRACOWNICY TEATRU W ROKU JUBILEUSZOWYM

Dyrektor teatru | Michał Kotański

Zastępca dyrektora | Elżbieta Pędzik

Dyrektor artystyczny ds. festiwalu | Marcin Zawada

DZIAŁ ARTYSTYCZNY:

Aktorzy | Anna Antoniewicz, Teresa Bielińska, Mirosław Bieliński, Bartłomiej Cabaj, Dagna Dywicka, Janusz Głogowski, Wiktoria Grabowska, Ewelina Gronowska, Edward Janaszek, Joanna Kasperek-Artman, Jacek Mąka, Wojciech Niemczyk, Andrzej Plata, Łukasz Pruchniewicz, Beata Pszeniczna, Artur Słaboń, Zuzanna Wierzińska, Aneta Wirzinkiewicz-Jędrzejka, Beata Wojciechowska, Dawid Żłobiński

SAMODZIELNE STANOWISKA:

Asystentka dyrektora, specjalista ds. kadr | Marta Rytel-Kuc

Inspektor BHP i ppoż. | Rafał Jaroński

Informatyk, inspektor ochrony danych | Mariusz Lis

Koordynator ds. inwestycji | Jarosław Milewicz

DZIAŁ FINANSOWO-KSIĘGOWY:

p.o. Głównego księgowego | Katarzyna Kwiatkowska

Specjalista ds. płac | Anna Kozieł

Specjalista ds. księgowości | Edyta Zbróg

DZIAŁ IMPRESARIATU:

Kierownik działu impresariatu, koordynator pracy artystycznej | Halina Łabędzka

Specjalista ds. marketingu i promocji | Luiza Buras-Sokół

Specjalista ds. marketingu i PR | Paulina Drozdowska

Grafik komputerowy | Rafał Urbański

Inspicjenci-suflerzy | Maria Bielińska-Pacholec, Renata Głasek-Kęska

Specjaliści organizatorzy widowni – kasjerzy biletowi |

Bożena Mordal, Jadwiga Nadgrodkiewicz

Organizator widowni – kasjer biletowy, specjalista ds. social media | Magdalena Dąbrowska

DZIAŁ ADMINISTRACYJNO-TECHNICZNY:

Kierownik administracyjno-techniczny | Jacek Pomarański

Specjalista ds. administracyjnych | Urszula Bandura

Pracownik kostiumerii | Katarzyna Stolarczyk-Słaboń

Pracownik gospodarczy-konserwator | Jan Misztal

Recepcjoniści | Ignacy Abram, Małgorzata Chmura, Urszula

Domagała, Edyta Kaniowska, Barbara Pietrzykowska

Panie sprzątające | Danuta Gryz, Mieczysława Moćko,

Krystyna Pękalska, Zofia Radomska

SPECJALIŚCI RZEMIOŁ TEATRALNYCH:

Krawcy | Teresa Karyś, Krzysztof Ślusarczyk

Stolarze | Krzysztof Juszczyk, Grzegorz Kudła

Plastyk | Tomasz Smolarczyk

Plastyk – archiwista | Iwona Jamka

OBŚLUGA SCENY:

Brygadier sceny | Lech Sobura

Montażysta dekoracji | Edward Gola, Wiesław Jas, Andrzej Siuda

Kierownik pracowni elektrycznej | Mariusz Ciesielski

Elektryk, operator – realizator oświetlenia | Michał Jas

Akustycy – realizatorzy dźwięku | Grzegorz Kaczmarczyk,

Kamil Kubicki, Karol Tombarkiewicz

Charakteryzator-perukarz | Alicja Połowska

Garderobiane | Agnieszka Ozimina, Agata Radek

Fryzjer | Anna Karcz

Rekwizytor | Dorota Kozera

NASTĘPNA PREMIERA:

Jonas Hassen Khemiri

≈ [prawie równo]

tłumaczenie: Halina Thylwe

reżyseria: Una Thorleifsdottir

scenografia, kostiumy, światła: Mirek Kaczmarek

muzyka: Gisli Galdur Thorgjersson

choreografia: Szymon Dobosik

PRAPREMIERA POLSKA 16 marca 2019

obsada:

Anna Antoniewicz, Dagna Dywicka,
Ewelina Gronowska, Joanna Kasperek,
Beata Pszeniczna, Beata Wojciechowska,
Jacek Mąka, Wojciech Niemczyk, Andrzej Plata,
Łukasz Pruchniewicz, Tomasz Włosok,
Dawid Żłobiński

Teatr im. S. Żeromskiego w Kielcach
jest samorządową instytucją kultury.



SPONSORZY I PARTNERZY TEATRU IM. S. ŻEROMSKIEGO



PATRONAT MEDIALNY:



Redaktor odpowiedzialny: Luiza Buras-Sokół
Zdjęcia: Bartłomiej Górniak
Opracowanie graficzne: Karolina Urbańska
Druk: O.P. APLA

Teatr im. Stefana Żeromskiego
25-507 Kielce, ul. Sienkiewicza 32
centrala tel. 41 344 60 48,
kasa i Impresariat 41 344 75 00
www.teatrzeromskiego.pl