



Maria Schejbal

SCENARIUSZ

czyli jak opowiadać historie w teatrze

Zrealizowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Publikacja powstała w ramach stypendium twórczego Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego na napisanie książki poświęconej scenariuszowi teatralnemu

Publikacja została wydana w ramach Programu Operacyjnego,
Priorytet: Edukacja kulturalna i upowszechnianie kultury/
Edukacja kulturalna i kształcenie kadr kultury, ze środków
finansowych Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego



Redakcja
Lucyna Kozień

Zdjęcia, projekt graficzny
Krzysztof Tusiewicz
www.tusiewicz.art.pl

Korekta
Małgorzata Słonka

Wydawca
Bielskie Stowarzyszenie Artystyczne Teatr Grodzki
ul. S. Sempołowskiej 13, 43-300 Bielsko-Biała
www.teatrgrodzki.pl
www.teatramatorski.pl

Skład i druk
Zakład Introligatorsko-Drukarski Stowarzyszenia Teatr Grodzki
Zakład Aktywności Zawodowej

Copyright Bielskie Stowarzyszenie Artystyczne Teatr Grodzki

ISBN 83-916601-5-X

Maria Schejbal

SCENARIUSZ

czyli jak opowiadać historie w teatrze



Bielsko-Biała 2006

Wstęp

Scenariusz teatralny to nie tylko i nie zawsze tekst. To struktura scenicznej rzeczywistości, którą chcemy wykreować. Jej tworzywem mogą być oczywiście słowa, ale również działania i obrazy składające się na treść widowiska i jego formę. Inaczej mówiąc, scenariusz to szkic, koncepcyjny szkielet historii opowiedanej w teatrze. Zbiór pomysłów na to, jak zaprezentować zdarzenia, bohaterów, rozwój akcji, a także jak – w czytelny sposób, najlepiej – przekazać sens teatralnej opowieści.

Problemy związane ze scenariuszem należą do najczęściej sygnalizowanych w czasie rozmów towarzyszących spotkaniom warsztatowym z nauczycielami i instruktorami teatru amatorskiego, jakie stowarzyszenie Teatr Grodzki prowadzi od wielu lat. W trakcie tych zajęć próbujemy pokazywać różne sposoby i techniki pracy teatralnej, skupiamy się przede wszystkim na metodach, które aktywizują aktorów amatorów, zakładają ich twórczy, samodzielny wkład w budowanie przedstawienia. Podkreślamy przydatność i znaczenie ćwiczeń i zabaw oswajających z rzeczywistością sceny. Kiedy jednak zaczynamy rozmawiać o pracy nad widowiskiem z konkretną grupą, niemal zawsze pojawiają się te same wątpliwości. Gdzie szukać tekstów? Jak dostosować gotowe scenariusze do potrzeb zespołu – jego liczebności, wieku i możliwości uczestników? Jak poradzić sobie z przygotowaniem spektaklu na zamówienie – z okazji świąt, rocznic i innych specjalnych okoliczności? Jak znaleźć tekst podejmujący konkretny temat, który jest nam bliski, którym chcemy się zająć?



Niniejsza publikacja jest próbą odpowiedzi na niektóre z tych pytań, wykorzystuje bogate doświadczenia zespołu instruktorów Teatru Grodzkiego, w tym moje własne – doświadczenie jedenastu lat pracy warsztatowej w Katolickim Ośrodku Wychowania i Resocjalizacji Młodzieży w Bielsku-Białej. Analizując różne zagadnienia związane ze scenariuszem teatralnym, odwołuję się do konkretnych przedstawień zrealizowanych przez profesjonalistów – ludzi teatru – z amatorskimi grupami warsztatowymi. To właśnie teatr amatorski jest głównym bohaterem moich rozważań, choć reguły obowiązujące w świecie sztuki teatralnej dotyczą zarówno twórców profesjonalnych, jak i amatorów. I jedni, i drudzy pragną opowiadać w teatrze historie ważne i prawdziwe, budzące emocje i refleksje. Tekst scenariusza nie jest warunkiem koniecznym, by powstało piękne, autentyczne widowisko. Czasem najważniejszym, najbardziej cennym doświadczeniem jest dla twórców teatru amatorskiego wspólne poszukiwanie bliskich im słów i działań, komponowanie własnej opowieści scenicznej – od początku do końca, od wyboru tematu aż po akceptację ostatecznego kształtu wymyślonej historii. Koncepcja pracy warsztatowej otwartej na eksperymenty i aktywny udział uczestników często prowokuje ich do mówienia wprost o sprawach istotnych.

Publikacja adresowana jest przede wszystkim do osób, które rozpoczynają działania w teatrze amatorskim i szukają inspiracji, nowych pomysłów, są zainteresowane różnymi modelami pracy warsztatowej.

Publikacja obejmuje trzy części. Rozdział pierwszy *Ćwiczenia i zabawy teatralne – historie improwizowane* zawiera kilka pomysłów na przeprowadzenie jednorazowych zajęć warsztatowych poświęconych budowaniu opowieści teatralnej poprzez wspólną zabawę. Są to propozycje praktycznych, sprawdzonych w działaniu ćwiczeń, które mobilizują aktorów amatorów do samodzielnej pracy nad strukturą minipredstawienia. Stymulują kreatywność i poszukiwanie ciekawych, odważnych rozwiązań inscenizacyjnych. Równocześnie wskazują na mechanizmy i zasady rządzące teatralną fabułą, takie jak: rytm, logika wydarzeń, kontrasty, siła konfliktu. Część druga pod hasłem

Adaptacje, kompilacje, eksperymenty – historie inspirowane skupiona jest na omówieniu różnych sposobów wykorzystywania tekstów literackich i dostosowywania ich do potrzeb grupy warsztatowej, a także budowania działań scenicznych wokół wybranego problemu, bohatera czy sytuacji. Fragmenty scenariuszy zestawione są z fragmentami tekstów źródłowych, które stały się punktem wyjścia do pracy nad nową teatralną formą. Rozdział trzeci *Scenariusze zrealizowane – historie prawdziwe* zawiera wybrane „partyтуры” widowisk przygotowanych i wystawionych przez instruktorów Teatru Grodzkiego z bardzo różnymi grupami uczestników – dziećmi, młodzieżą, dorosłymi, osobami niepełnosprawnymi, przewlekle chorymi i w podeszłym wieku. Są to szczegółowe rekonstrukcje przedstawień zawierające zarówno teksty dialogów i monologów, jak i opisy działań, rozwiązań scenograficznych, a także uwagi dotyczące powstania i realizacji scenariuszy, zaangażowania uczestników, przebiegu pracy nad całością teatralnego przedsięwzięcia. Wykorzystane w publikacji zdjęcia dokumentują działania warsztatowe i spektakle grup teatralnych objętych programami Bielskiego Stowarzyszenia Artystycznego Teatr Grodzki w latach 2001–2006.

Motywe przewodnim wszystkich zaprezentowanych pomysłów i przykładów scenariuszy jest sztuka opowiadania historii w teatrze. Umiejętność budowania struktury teatralnej – poprzez słowo, działanie i wybór plastycznej formy, poprzez odwzorowywanie rzeczywistości bądź stwarzanie jej całkiem na nowo, i wreszcie poprzez odważne czerpanie z różnorodnych inspiracji. Praca nad scenariuszem przypomina dziecięcą zabawę puzzlami. Z rozproszonych fragmentów, różnokształtnych, wielobarwnych detali układamy spójny obraz. Połączone w całość elementy tworzą uporządkowaną strukturę, w której każdy szczegół znajduje swoje miejsce i wpisuje się we wspólny kształt.

Maria Schejbal





**Ćwiczenia i zabawy teatralne
– historie improwizowane**



Proces teatralnej pracy warsztatowej obejmuje zwykle kilka etapów. Często – zanim przystąpimy do właściwego tworzenia spektaklu – skupiamy się na działaniach wprowadzających w świat sceny i zadań aktora, reżysera, scenografa. Jest to bardzo ważna część procesu warsztatowego – etap swoistego wtajemniczenia – która służy integracji grupy, pozwala uczestnikom zajęć poczuć się pewnie i bezpiecznie, rozpoznać i ujawnić własne umiejętności i predyspozycje. Równocześnie jest to znakomita lekcja myślenia w kategoriach budowania struktury scenicznej i opowiadania historii. Jak dokonywać wyboru słów i działań, tak by najlepiej służyły znaczeniom i przesłaniu? Jak je komponować, by powstała przejrzysta, czytelna dla innych opowieść? Opisane w tym rozdziale zabawy koncentrują się na wspólnym, zespołowym kreowaniu scenicznych zdarzeń, znalezieniu dla nich sytuacyjnego kontekstu i przełożeniu ich na język teatru. We wszystkich ćwiczeniach chodzi o twórcze wykorzystanie sygnału wyjściowego: obrazu, przedmiotu, miejsca czy sytuacji jako tworzywa improwizowanej historii. Poszczególne ćwiczenia mają wiele wspólnych elementów, ale w każdym inaczej rozkładają się akcenty związane z różnymi aspektami pracy teatralnej. We wszystkich najważniejszy jest wymiar zabawy, wspólnego eksperymentowania. Są to bardzo praktyczne i atrakcyjne dla uczestników techniki pracy nad scenariuszem. Pozostawiają grupie duży margines swobody i samodzielności, są chętnie przyjmowane także ze względu na brak konkretnego tekstu, którego trzeba się nauczyć, i możliwość odważnego improwizowania. Oprócz tego każde ćwiczenie może być wykorzystane przez prowadzącego grupę jako wprowadzenie do pracy nad konkretnym tematem. W zabawach, które na pozór są mało poważne, mogą zaistnieć bardzo istotne zagadnienia i problemy, takie jak choćby przemoc, agresja, uzależnienie czy potrzeba bliskości, tolerancja, poszukiwanie własnej drogi.



Zabawy sprawdzają się w różnych grupach wiekowych, mogą być też modyfikowane w taki sposób, by znalazły zastosowanie w pracy z osobami niepełnosprawnymi. Do ich przeprowadzenia nie są potrzebne żadne specjalne warunki ani materiały. Każde z ćwiczeń staje się zwykle punktem wyjścia do dalszego eksperymentowania, twórczego rozwijania zaproponowanych pomysłów. Od inwencji i kreatywności instruktora, a także całej grupy zależy wielość możliwych wariantów każdej zabawy. Istotnym elementem ćwiczeń jest moment prezentacji, przedstawienia innym efektów swojej pracy. Oswaja on z sytuacją publicznego występu, pozwala „poczuć się” aktorem.

Obrazki



Inspiracją do przeprowadzenia zabawy mogą być rodzinne zdjęcia, reprodukcje obrazów czy po prostu wycinki z gazet przedstawiające dwie lub kilka osób uchwyconych w ciekawej pozie bądź intrygującej sytuacji. Prowadzący zabawę dzieli uczestników na małe grupy, każdej daje jeden obrazek. Liczba osób przedstawionych na obrazku musi odpowiadać liczbie aktorów w grupie. Ćwiczenie składa się z trzech etapów – wszystkie grupy wykonują je równocześnie, a po kilkunastu, kilkudziesięciu minutach kolejno prezentują efekty swoich prób.

1. Pierwszym zadaniem jest wierne odwzorowanie sytuacji z obrazka. Ważne są wszystkie detale – przechylenie głowy, zgięcie kolana, mimika twarzy, wzajemne usytuowanie postaci itd. Jeśli na obrazku są jakieś istotne, określające sytuację rekwizyty, zastępujemy je umownymi przedmiotami. Odwzorowaną scenę próbujemy zatrzymać na kilkanaście sekund w tzw. stop-klatce. Jest to bardzo praktyczny trening zachowań

scenicznych, ponieważ aktorzy amatorzy mają zwykle wiele problemów z utrzymaniem dyscypliny ruchowej na scenie, wykonują dużo nadprogramowych gestów i działań.

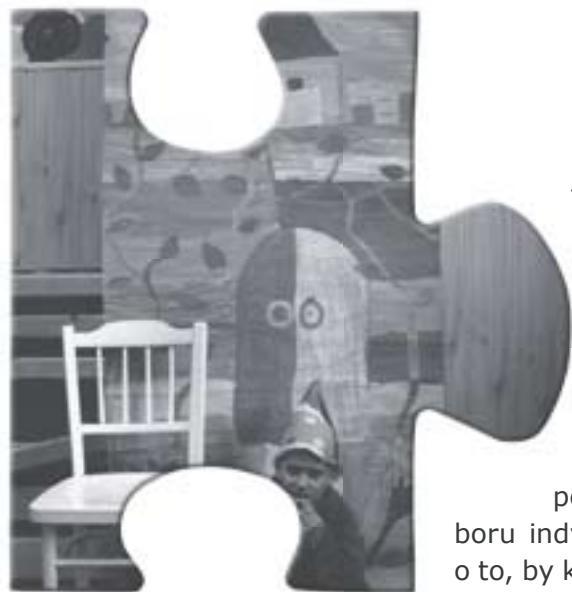
2. Kolejny etap pracy to wymyślenie, co doprowadziło do sytuacji utrwalonej na obrazku – co działo się wcześniej, jakie relacje łączyły przedstawione postacie, czy był między nimi jakiś konflikt, w jakich okolicznościach doszło do spotkania. Wymyślone wydarzenia prezentowane są w akcji, w działaniach, którym może towarzyszyć również prosty dialog.
3. Ostatnia faza ćwiczenia ma pokazać – również w akcji – rezultaty poprzednich działań, konsekwencje sytuacji z obrazka: co stało się później, jaki był dalszy ciąg zdarzeń, do czego doprowadziły. Ważne jest znalezienie ciekawej puenty całego minispektaklu, zamknięcie wymyślonej sytuacji jakimś wyrazistym, czytelnym akcentem.

Kiedy wszystkie grupy są gotowe, prowadzący zabawę wyznacza przestrzeń sceny i przed każdą prezentacją pokazuje pozostałym uczestnikom – widzom obrazek, który jest punktem wyjścia pokazu. Każda prezentacja ma ten sam porządek: akcja (przyczyny) – stop-klatka (odwzorowanie i zatrzymanie sytuacji z obrazka) – akcja (skutki).

Ważne jest, by każdą prezentację omówić, by zachęcić widzów do wskazywania słabych i mocnych stron przedstawionej sceny, a także do podpowiedzenia aktorom pomysłów i rozwiązań, które mogą wzmocnić przekaz, wzbogacić opowiadaną historię.



Ćwiczenie może być kontynuowane na różne sposoby. Każda z grup może dalej rozbudowywać swoją historię, wymyślając „piętrowo” kolejne działania przed sytuacją wyjściową i po niej. W ten sposób mogą powstać całe spektakle z licznymi perypetiami i zwrotami akcji. Inną, bardzo ciekawą formą kontynuowania zabawy jest praca całego zespołu nad zbudowaniem jednej, wspólnej historii zawierającej wątki poszczególnych opowieści. W tym przypadku możliwe są co najmniej dwie drogi poszukiwań skupione na zbudowaniu logicznej struktury scenariusza z przypadkowych elementów. Pierwsza droga to połączenie odrębnych zdarzeń – historii różnych bohaterów – w jedną fabularną całość. Zazwyczaj uczestnicy zajęć znajdują bardzo wiele sposobów łączenia obrazów, które na pozór zupełnie do siebie nie przystają (na przykład do sceny rozgrywającej się w mieszkaniu można włączyć sytuację plenerową innej grupy, która zostanie przywołana jako program telewizyjny). Druga koncepcja zakłada, że jednostkowe sceny przygotowane przez poszczególne grupy stają się opowieścią o jednym bohaterze (parze, trójce bohaterów), którego oglądamy w różnych sytuacjach, różnych wcieleniach.



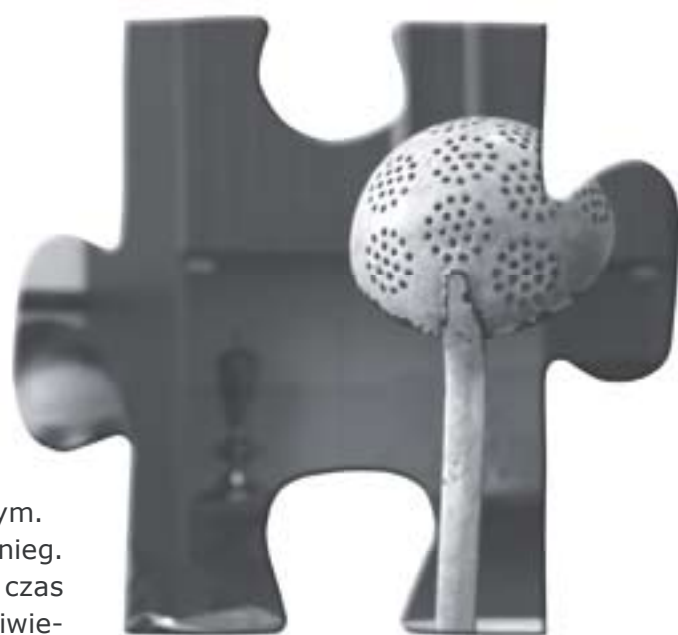
Przystanek autobusowy

Ta zabawa odwołuje się do powszechnej wiedzy o specyfice miejsc i charakterystycznych zachowaniach ludzkich wynikających z różnych sytuacji i uwarunkowań. Obejmuje równoczesne działania całej grupy. Prowadzący jest swoistym narratorem budowanej historii, podpowiada uczestnikom kierunek rozwoju sytuacji, pozostawiając im równocześnie swobodę wyboru indywidualnych rozwiązań. W ćwiczeniu chodzi o to, by każdy aktor budował historię własnej postaci,

a równocześnie reagował na działania partnerów, wchodził z nimi w interakcje, określał swojego bohatera poprzez jego relacje z innymi osobami.

Prowadzący opisuje uczestnikom kolejne fazy aranżowanej sytuacji. Wyobraźmy sobie, że stoimy na przystanku autobusowym. Jest bardzo zimno, dookoła leży śnieg. Czekamy na spóźniony autobus, czas jakby stanął w miejscu. Zniecierpliwieni zaczynamy masować zmarznięte ręce, twarz, nos, policzki, uszy, ramiona, nogi. Rozglądamy się dookoła i spostrzegamy, że inne osoby na przystanku także wykonują przedziwne ruchy. Próbujemy nawiązać z nimi kontakt, rozmowę. Wymyślamy na gorąco historie naszych bohaterów: kim są, gdzie się wybierają, jakie mają problemy, o czym marzą. Podjeżdża autobus, do którego wsiada cała grupa. Wszyscy zajmują miejsca, autobus rusza. Powstaje nowy układ relacji – siadamy bądź stajemy obok osób, z którymi wcześniej nie mieliśmy kontaktu. W dalszym ciągu budujemy historię naszego bohatera – może podejmie jakąś nagłą decyzję, może wysiądzie na następnym przystanku albo zostanie w autobusie, by kontynuować ciekawą znajomość? Prowadzący podpowiada kolejne zmiany sytuacji. Autobus wjechał do tunelu, nagle gaśnie światło, nie można otworzyć drzwi, jesteśmy uwięzieni. Albo: kierowca zawiózł nas na plan filmowy i nagle okazuje się, że jesteśmy grupą statystów w scenie batalistycznej.

Także w przypadku tego ćwiczenia istnieje wiele różnych wariantów jego realizacji. Rolę prowadzącego zabawę może odgrywać któryś z uczestników lub kolejno wszyscy biorący udział w zabawie zamieniają się w narratorów wymyślonej historii. Zamiast scenerii zimowej można założyć, że – przeciwnie – mamy upalny dzień. Zamiast przystanku autobusowego



jako miejsce spotkania wszystkich bohaterów możemy wybrać na przykład bezludną wyspę, na której spotka się kilka załóg zatopionych statków i gdzie rozbitków zaskoczy ciąg niespodzianek.

Podobnie jak w poprzednim ćwiczeniu, bardzo ważnym elementem zabawy jest omówienie tego, co się wydarzyło, jakie pomysły i działania zaistniały, miały ciekawą formę, czy któraś z wykreowanych sytuacji może stać się inspirującym punktem wyjścia do dalszych poszukiwań. Warto odtworzyć i przeanalizować poszczególne sceny, które powstały w czasie zabawy i podjąć wysiłek, by z tych osobnych, indywidualnych fragmentów zbudować większą całość.

Miejsce akcji



To ćwiczenie jest podobne do *Przystanku autobusowego*, ale nie ma w nim postaci narratora – podpowiadacza zwrotów akcji i działań, cała inicjatywa należy do grupy uczestników. Obiektem zainteresowań jest przestrzeń, miejsce akcji, które określamy na początku: sala balowa, bank, kościół, klasa szkolna, teatr, supermarket itp. Zadaniem wykonujących ćwiczenie jest wpisanie wymyślonych działań

i zachowań w wyimaginowany plan gry. Można wykorzystać sprzęty i przedmioty znajdujące się w sali – stół, krzesła, materace, obraz na ścianie, kosz na śmieci. Zaczynamy od zajęcia przez każdego uczestnika pozycji określającej zarówno graną postać, jak i jej usytuowanie w konkretnej przestrzeni. Jeśli na przykład założymy, że akcja rozgrywa się w szkolnej klasie, to pierwsza z osób może stanąć przy ścianie ze wzniesioną ręką,

jakby pisała coś na tablicy. Wyznaczy w ten sposób punkt odniesienia dla pozostałych postaci – uczniów, którzy mogą siedzieć, stać, ruszać się, improwizować jakiegokolwiek zdarzenie. Możemy sobie na przykład wyobrazić, że nagle w drzwiach klasy staje policjant, a jego pojawienie się wywołuje różne reakcje pozostałych osób – ktoś chowa się pod krzesło, inni otaczają gościa, ktoś próbuje uciec przez okno, nauczyciel stara się zapanować nad zamieszaniem. Logika przebiegu zabawy prowadzi od sytuacji oczywistych do coraz bardziej skomplikowanego ciągu działań – struktury opowiedzianej historii. Stałym punktem odniesienia determinującym rozwój akcji jest założone miejsce, w którym działania się rozgrywają.



W tej zabawie ważne jest przede wszystkim kształtowanie świadomości przestrzeni w teatrze. Jak specyfika miejsca wpływa na działania postaci, jakie możliwości, a równocześnie ograniczenia stwarza dla rozwoju akcji? To także istotne doświadczenie w kontekście myślenia o scenografii. W teatrze amatorskim autor scenariusza, reżyser i scenograf to najczęściej jedna osoba – twórca całościowej koncepcji widowiska dostosowanej do możliwości i predyspozycji grupy warsztatowej. Do wykreowania teatralnej przestrzeni wcale nie jest konieczne zabudowywanie sceny dekoracjami, nagromadzenie licznych rekwizytów. Bardzo wiele treści niosą proste sygnały określające miejsce akcji – samo umiejscowienie postaci, ich wzajemne przestrzenne relacje i działania aktorów, które czytelnie charakteryzują plan gry. Drugi istotny aspekt ćwiczenia to świadome dokonywanie wyboru tych działań, które sprawdzają się w warunkach sceny. Nie wszystko, co przychodzi nam do głowy w związku z określonym tematem czy zadaniem, ma teatralny sens, ale żeby się o tym przekonać, konieczne jest przetestowanie różnych pomysłów. To praktyczne doświadczenie, zdobyte dzięki zabawie, jest bardzo istotne w pracy nad scenariuszem.

Oto kij



W tej zabawie punktem wyjścia do pracy nad strukturą teatralnej opowieści jest przedmiot. Ćwiczenie wprowadza w praktyczne myślenie o funkcji scenicznego rekwizytu, który często bywa kluczem do opowiadanej historii. Wokół niego skupiają się pomysły działań, a także propozycje tekstu.

Prowadzący zajęcia kładzie na środku sali kij od szczotki; może to być dowolny przedmiot, na przykład piłka czy tekturowe pudełko. Następnie określa zadanie: spróbujmy sobie wyobrazić, czym może stać się ten przedmiot w teatralnych działaniach.

Wszyscy uczestnicy zabawy wędrują po całej przestrzeni – każdy we własnym rytmie, w różnych kierunkach, towarzyszy im muzyka. Gdy ktoś ma pomysł – podnosi przedmiot i aranżuje teatralną scenę. Na przykład kij okazuje się wiosłem lub batutą albo oszczepem. Zadaniem pozostałych uczestników jest odgadnięcie funkcji przedmiotu i włączanie się całej grupy do działań na zaproponowany temat; jeśli np. kij w rękach głównego bohatera jest oszczepem, to pozostali uczestnicy wcielają się w odpowiednie do tej sytuacji role: sędziego, komentatora, kibiców na stadionie sportowym, policjantów pilnujących porządku. Po określeniu tych ról pracujemy dalej nad konkretnymi działaniami i ich logicznym uporządkowaniem, rozważamy różne możliwe warianty przebiegu historii. Do działań dodajemy teksty – fragmenty dialogów czy pojedyncze wypowiedzi. Zawsze dynamizującym akcję czynnikiem jest wymyślenie jakiejś nieprzewidzianej, zaskakującej sytuacji. Może to być na przykład wprowadzenie na scenę nowej postaci: na stadion wbiega dziecko, w pogoni za swoim psem. Jak zachowują się w tym

wypadku pozostali bohaterowie tej historii? Kij-oszczep pozostaje centralnym, znaczącym elementem wszystkich kreowanych zdarzeń.

Innym wariantem ćwiczenia są indywidualne działania poszczególnych uczestników zabawy wykorzystujących przedmiot do wymyślonej i zainscenizowanej przez siebie historii. Na wydzielonej przestrzeni sceny umieszczamy wybrany przedmiot, znakomicie sprawdza się w tej funkcji pudełko po herbacie. Kolejno zapraszamy aktorów do improwizowanych akcji, w których przedmiot będzie głównym motorem i pretekstem wszystkich działań. Podczas gdy jedna osoba pokazuje swoją etiudę, pozostałe są widzami. Ich rolą będzie podpowiadanie i wskazywanie dodatkowych rozwiązań, ciekawych pomysłów wzbogacających przedstawianą historię. Chodzi o to, by każdy zbudował własną scenkę o czytelnej strukturze, w której znajdzie się miejsce na scharakteryzowanie bohatera, pokazanie go w konkretnej sytuacji, a wreszcie na spuentowanie całego wydarzenia. Pudełko może się na przykład okazać pilotem telewizyjnym albo telefonem komórkowym, wokół nich budowane będą rozmaite działania.

Muzyczna partytura

Motorem zabawy jest muzyka. Zaczynamy od przygotowania płyty (kasety) – nagrywamy trzy, cztery lub więcej zróżnicowanych fragmentów muzycznych i dźwiękowych, o różnym charakterze, zestawionych kontrastowo, przywołujących rozmaite klimaty i rytmy. Grupę uczestników dzielimy na mniejsze podzespoły, trzy-, czteroosobowe. Pierwszy etap ćwiczenia to wspólne przesłuchanie nagrania. Następnie każda z grup pracuje samodzielnie nad własną etiudą, w której poszczególne sceny są inspirowane dźwiękiem i muzyką następujących po sobie nagranych fragmentów. Zadaniem uczestników jest przełożenie treści i emocji odczytanych w muzyce na język działań teatralnych – każda grupa opowiada historię złożoną z kilku epizodów pantomimicznych bądź scen słowno-ruchowych. W trakcie pracy

kilkakrotnie odtwarzamy nagranie. Na zakończenie wszystkie grupy prezentują kolejno swoje etiudy z dźwiękowym akompaniamentem nagrania.

Zabawa ma cenny edukacyjny walor, zwraca uwagę na podstawowe reguły kompozycji scenariusza – różnicowanie rytmów, budowanie napięć, zwroty i konsekwentne prowadzenie akcji, puentowanie poszczególnych obrazów.

Jak się zaczęła ta historia? Co było dalej?

W tym ćwiczeniu, podobnie jak w poprzedniej zabawie, również chodzi o komponowanie działań scenicznych według logicznego porządku i o analizę różnych możliwości budowania struktury teatralnej opowieści. Jest to właściwie rodzaj praktycznego warsztatu dającego odpowiedź na pytania: kto, jak, kiedy, gdzie i dlaczego w opowiadanej przez nas historii. Na początku wybieramy jakąś powszechnie znaną opowieść, mogą to być na przykład: bajka o Czerwonym Kapturku, mitologiczne dzieje Orfeusza czy fabuła filmowa. Uczestnicy pracują w podgrupach – analizują treść historii z perspektywy różnych bohaterów. Chodzi o to, by opracować rozmaite wersje początku opowieści i przyjąć różne punkty patrzenia na rozwój akcji. Od wyboru optyki zorientowanej na konkretną postać zależy przebieg opowiadanej historii. Podobnie wybór czasu i miejsca wydarzeń rozpoczynających opowieść determinuje cały układ dalszych treści. Jeśli tematem ćwiczenia jest na przykład mit Orfeusza, to istnieje bardzo wiele możliwych



sposobów rozpoczęcia jego historii. Możemy podążać śladami głównego bohatera albo snuć opowieść z perspektywy Eurydyki, przewoźnika Charona, władcy podziemi Hadesa czy nawet legendarnej liry, dzięki której Orfeusz zyskał sławę. Podobnie w historii Czerwonego Kapturka. Jeśli za punkt wyjścia opowiadania tej znanej wszystkim historii weźmiemy dobry poranny humor wilka, to przebieg akcji może być bardzo odległy od utrwalonej literackiej wersji. Wielość narracyjnych tropów pozwala na odkrywanie nowych wątków historii, odsłania jej wielowymiarowość.

W innej wersji zabawy punktem wyjścia do pracy nad scenariuszem także jest istniejąca historia, ale skupiamy się tym razem na następstwie zdarzeń, a nie na ich inicjacji. Prowadzący zajęcia czyta fragment bajki (może to być jakakolwiek opowieść, także wymyślona specjalnie na użytek konkretnych zajęć), przerywa czytanie w najbardziej newralgicznym momencie, w którym możliwych jest co najmniej kilka dalszych ciągów. Zadaniem każdego uczestnika jest przedstawienie własnej wersji rozwoju wydarzeń. Kolejno, każdy z nich opowiada wymyślony fragment historii. Cała grupa wybiera najciekawszą opowieść i wszyscy wspólnie pracują nad ostateczną wersją. Na koniec porównuje się nowy kształt bajki z jej oryginalnym pierwowzorem. Do zabawy warto wprowadzić również działania aktorskie – uczestnicy opowiadają swoje historie, interpretując je na różne sposoby lub – zamiast mówić – odgrywają je z pomocą kolegów. W ten sposób – od razu, na gorąco – szukamy konkretnych działań i pomysłów inscenizacyjnych na opowiedzenie historii językiem teatru.

Popularnym wariantem zabawy jest zespołowe wymyślanie historii na zasadzie dopowiadania przez każdego z uczestników po jednym zdaniu. Wszyscy siedzą w kole, jedna z osób zaczyna opowieść, a pozostałe rozwijają wątek historii opowiadanej na żywo. W zależności od zaangażowania i pomysłowości uczestników mogą powstać w ten sposób historie bardzo rozbudowane, wielotematyczne albo całkiem krótkie, zwarte. Kolejny etap zabawy to praca w parach czy w podgrupach polegająca na wykorzystaniu wybranych pomysłów wspólnej narracji do stworzenia i zainscenizowania kilku różnych scenariuszy.



**Adaptacje, kompilacje, eksperymenty
– historie inspirowane**



Opisane w poprzednim rozdziale ćwiczenia i zabawy to propozycje działań przygotowujących grupę warsztatową do samodzielnej pracy nad strukturą scenicznej historii. Istnieje wiele sposobów budowania teatralnej opowieści i wiele źródeł inspirujących wybór konkretnej formy scenariusza. W najbardziej ogólnym rozróżnieniu praca nad scenariuszem teatralnym zakłada wykorzystanie gotowego tekstu czy przekazu literackiego lub też tworzenie opowieści scenicznej bez literackiego wzorca. W pierwszym przypadku mamy do czynienia z różnymi formami adaptacji, w drugim – ze scenariuszami w pełni autorskimi, które jednak mogą czerpać z rozmaitych źródeł, rozwiązań i pomysłów.

W kontekście rozważań o twórczości amatorskiej trzeba podkreślić wagę i funkcjonalność pozastównych sposobów opowiadania historii w teatrze. Aktorzy amatorzy mają zwykle poważne trudności z pamięciowym opaniem dużych partii tekstu, a także problemy z dykcją i interpretacją. W ich wykonaniu dłuższe sekwencje monologów i dialogów bywają często najłabszą stroną widowiska. Pomocne okazuje się w tej sytuacji zorientowanie scenariusza przede wszystkim na działania sceniczne, a w mniejszym stopniu na tekst. W teatrze bardzo wiele treści można pokazać, zobrazować, wyrazić ruchem czy znakiem plastycznym. Słowo, które nie jest w spektaklu amatorskim nadmiernie eksploatowane, brzmi mocniej i bardziej wyraziście, ma większą siłę oddziaływania. Właśnie dlatego warto poszukiwać takiej formy scenariusza, w której działania mają rolę pierwszoplanową, a przynajmniej zastępują tekst w tych wszystkich przypadkach, gdzie jest to możliwe i uzasadnione.

Źródła literackie nie są jedynym tworzywem teatralnych scenariuszy. Cenny impuls do pracy nad widowiskiem stanowi określenie tematu przewodniego scenicznych poszukiwań. Problem, zjawisko społeczne, sytuacja polityczna, istotne wydarzenie, ale także stan emocjonalny, fantazje, osobiste przeżycia aktorów mogą być impulsem określającym strukturę scenariusza.

Podział na dwa źródła inspiracji – literackie i pozaliterackie – wpływających na kształt scenariusza jest w pewnym sensie umowny. W rzeczywistości

obie sfery zwykle się przenikają i uzupełniają, a ich odważne, twórcze przetwarzanie i komponowanie może dać zaskakujące i oryginalne rezultaty. Wybrane i opisane przykłady pomysłów scenariuszowych reprezentują oczywiście tylko niektóre z możliwych kierunków poszukiwań.

W praktyce pracy nad scenariuszem pojęcie adaptacji okazuje się bardzo szerokie, otwarte na rozmaite zabiegi i eksperymenty. Wybierając tekst do scenicznej realizacji, mamy możliwość korzystania z różnorodnych źródeł, w pierwszym rzędzie z utworów literatury pięknej – dramatycznych, poetyckich i prozatorskich, ale również z wszelkich innych dokumentów piśmienniczych, takich jak choćby teksty prasowe, listy czy nawet noty słownikowe i encyklopedyczne. Rzadko zdarza się, by gotowy tekst literacki był wykorzystywany do celów pracy z grupą warsztatową w swoim oryginalnym kształcie. Najczęściej jest on tylko punktem wyjścia do dalszego przetwarzania, zwykle wymaga radykalnych skrótów. Przy ich dokonywaniu można ograniczyć warstwę słowną do minimum, zachowując tylko frazy służące konkretnemu celowi: charakteryzujące postać, niosące istotną treść, którą trudno wyrazić w działaniu, fragmenty o szczególnych walorach brzmieniowych, odznaczające się specyficzną literacką urodą, podkreślające klimat kreowanej rzeczywistości. Tworząc autorski scenariusz na motywach opowiadania, bajki, wiersza czy jakiegokolwiek innego przekazu literackiego, możemy łączyć partie oryginalnego tekstu z fragmentami napisanymi na użytek konkretnej realizacji scenicznej. Szczególnie cenne są propozycje samych aktorów wynikające z ich językowej wrażliwości, temperamentu i charakteru tworzonej postaci, a także z ich własnego odczytania sensu opowiadanej historii i poszczególnych scen. Możliwa jest także kompilacja kilku różnych tekstów – połączenie nawet pozornie bardzo odległych wątków i tropów w spójną całość. Spiwem wiążącym różne historie może być na przykład postać narratora, który snuje opowieść, powołując do życia i działania bohaterów, kreując obrazy i zdarzenia zaczerpnięte z wielu źródeł. Podobną funkcję łącznika pomiędzy kilkoma tekstami źródłowymi mogą pełnić w scenariuszu miejsca lub sytuacje określone w literackim pierwowzorze. Wybór właściwej taktyki adaptacyjnej zależy od wielu czynników, w pierwszym rzędzie od liczebności i specyfiki grupy realizatorów – ich moż-

liwości oraz ograniczeń intelektualnych, ruchowych, emocjonalnych. Równie ważne jest określenie scenicznej konwencji determinującej wiele szczegółowych rozwiązań strukturalnych i językowych, takich jak na przykład wzajemne relacje słowa i działania. Wśród tych różnorodnych czynników szczególnie wartościowe jest myślenie o scenariuszu w kategoriach sztuki opowiadania historii wykorzystującej bogactwo i różnorodność tworzywa teatralnego.

Przedstawione poniżej trzy fragmenty scenariuszy obrazują różne sposoby praktycznego wykorzystania i przetworzenia źródeł literackich. Są to próby moich własnych poszukiwań scenariuszowych i teatralnych. We wszystkich trzech przypadkach główny wysiłek adaptacyjny związany był z odczytaniem i zachowaniem w scenariuszu istotnych treści oryginalnej historii. W *Sztuce latania* chodziło przede wszystkim o pokazanie pasji i dążenia bohatera do wolności (partie narratora), a także jego konfliktu ze społecznością (dialog oparty na zderzeniu krótkich, kontrastowych fraz). W *Monologu Demeter (Persefona)* osią scenariusza stały się emocje, które oddaje rytm tekstu pospieszny, urywany, naznaczony wysiłkiem mówienia, swoistej recytacji. Celowe jest nagromadzenie pojedynczych słów – głównie czasowników – określających emocjonalną sytuację postaci. Wzmocnieniu uczuciowej temperatury tekstu służy również połączenie dwóch wątków mitologicznych, odrębnych historii Orfeusza i Demeter, powiązanych jednak wspólnym, dramatycznym doświadczeniem utraty bliskiej osoby. Ostatni przykład *Jak szczury z kotem wojowały* koncentruje się przede wszystkim na komizmie bajki La Fontaine`a oraz na jej uwspółcześnieniu. Oryginalny tekst został przekształcony z myślą o dziecięcym aktorze i widzu w taki sposób, by złagodzić rygor wiersza trudny do opanowania pamięciowego i interpretacyjnego, a jednocześnie zachować literacką urodę oryginalnego brzmienia (cytaty wybranych fragmentów).

Zestawienie scenariuszy z literackim pierwowzorem pozwala na porównanie dwóch niezależnych przekazów i analizę zabiegów adaptacyjnych.

MEWA – fragment opowiadania

Źródło literackie: *Mewa*, Richard Bach, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2003

Zaczynał się następny pracowity dzień. W oddali zaś, hen ponad łodzią i brzegiem, ćwiczył samotnie Jonathan Livingston Seagull. (...) Większości mew nie zależy na tym, by nauczyć się o lataniu czegoś więcej ponad to, co najprostsze – jak dostać się z brzegu do pożywienia i jak powrócić. To nie latanie, lecz jedzenie ma dla nich największe znaczenie. Dla Jonathana jednak właśnie sztuka latania była najważniejsza. Nade wszystko uwielbiał latać. (...) – Dlaczego, Jon, dlaczego? – spytała go matka. – Dlaczego nie możesz upodobnić się do reszty stada? Dlaczego latania na małej wysokości nie zostawisz pelikanom i albatrosom? Dlaczego nie jesz? Jon, zostały z ciebie przecież same pióra i kości! – Nie zależy mi na tym, jak wyglądam, mamó. Chcę się tylko dowiedzieć, czego potrafię dokonać w powietrzu, a czego nie. Chcę wiedzieć. – Posłuchaj, Jonathanie – rzekł życzliwie ojciec. Zima już niedaleko. (...) Nie zapominaj, że latasz po to, żeby jeść. (...) Upłynęło niewiele czasu, a Jonathan znów latał samotnie nad pełnym morzem, szczęśliwy, głodny, pochłonięty nauką. (...) Przy stu czterdziestu pięciu kilometrach na godzinę zderzenie z masą powietrza było jak wybuch dynamitu. Jonathan poczuł, jak rozrywa go eksplozja i runął w twarde niczym kamień morze. (...) Gdy tak pogrążył się w wodzie, odezwał się w nim dziwny, głuchy głos. Muszę spojrzeć prawdzie w oczy, mówił. Jestem tylko mewą. Ogranicza mnie moja natura. (...) Też w nocy, lecąc trzydzieści metrów ponad morzem, Jonathan Livingston Seagull doznał olśnienia. Ból, zmęczenie, wcześniejsze postanowienia – wszystko zniknęło. (...) O wschodzie słońca Jonathan ponownie rozpoczął ćwiczenia. (...) Drżał z zachwytu, podekscytowany i dumny z umiejętności opanowania lęku. (...) Zanim przekroczył pułap tysiąca trzystu metrów, osiągnął maksymalną prędkość. Wiatr zmienił się w jednolity, pulsujący mur dźwięku, który uniemożliwiał mu rozwinięcie większej szybkości. (...) Triumfował. Prędkość maksymalna. (...) Późno w nocy Jonatan dołączył do Stada. (...) Kiedy im opowiem o dzisiejszym wyczynie, pomyślał, oszaleją z radości. Teraz dopiero warto żyć. (...) Kiedy wylądował, wszystkie mewy uczestniczyły w zebraniu Rady. Wyglądało na

to, że radzono już od pewnego czasu, w rzeczywistości jednak czekali na niego. (...) – Jonathanie Livingston Seagull – rzekł Starszy. – Stań na środku! W obecności twoich współbraci okrywamy cię hańbą... Poczuj się, jakby dostał obuchem w głowę. (...) Hańbą?! – pomyślał. Nie, to niemożliwe! A dzisiejszy wyczyn?! Nic nie rozumieją! To nie tak, nie tak! (...) – Więzy braterska została zerwana – wyrecytowały chórem mewy, przestały słuchać Jonathana i odwróciły się od niego.

SZTUKA LATANIA – fragment scenariusza

Spektakl pod tytułem *Sztuka latania* został zrealizowany z grupą warsztatową w Katolickim Ośrodku Wychowania i Resocjalizacji Młodzieży w Bielsku-Białej w 2002 roku. Scenariusz na motywach *Mewy* powstał jako praca zespołowa w trakcie przygotowywania widowiska. Główną rolę w przedstawieniu odegrała figura wielkiego ptaka zbudowanego z odpadów: plastikowych butelek, folii, skrawków materiału, animowana przez kilka osób.

- NARRATOR: Każdego dnia Jonathan ćwiczył samotnie.
Nade wszystko uwielbiał latać.
- AKTOR I: Dlaczego Jon, dlaczego? Joon!
Dlaczego nie możesz upodobnić się do reszty stada?
- AKTOR II: Dlaczego nie chcesz się zmienić?
- AKTOR III: Dlaczego latania na małych wysokościach nie zostawisz pelikanom i albatrosom?
- AKTOR IV: Tłumaczę ci od tylu lat: daj sobie spokój!
- AKTOR V: Nie jesteś już dzieckiem.
Czas pomyśleć o...
- AKTOR VI: Mam tu coś dla ciebie, popatrz...
- AKTOR VII: Dlaczego nie jesz?
- AKTOR II: Weź się w garść!
- AKTOR III: Posłuchaj nas wreszcie!
- AKTOR V: Jon, zostały z ciebie same pióra i kości...

JONATHAN: Nie zależy mi na tym, jak wyglądam.
Chcę latać!

NARRATOR: Tej nocy, lecąc ponad morzem,
Jonathan doznał olśnienia.
Ból, zmęczenie, bezradność minęły bezpowrotnie.
Już nie myślał o porażce i śmierci.
Nabierał prędkości, drżał z zachwytu
i rozpieierała go radość. Wiatr zmienił się
w jednolity, pulsujący mur dźwięku.

AKTOR I: Jesteś tylko mewą.

AKTOR II: Zrozum, że ogranicza cię twoja natura.

AKTOR III: Daj spokój głupim marzeniom.

AKTOR IV: Co ty sobie właściwie wyobrażasz?

AKTOR V: Latamy tylko po to, żeby jeść.

WSZYSCY RAZEM: Wróć do stada!

JONATHAN: Nie. Nie! Nie!

AKTOR I: Jonathanie! To, co robisz, jest bez sensu.

JONATHAN: Bez sensu? Przecież mi się dziś udało!

AKTOR II: Czy to się w ogóle liczy? Któregoś
dnia zrozumiesz...

JONATHAN: To wy nic nie rozumiecie!

AKTOR III: Jesteśmy na świecie po to, żeby jeść.

AKTOR IV: Opalać się.

AKTOR V: Grać w piłkę.

AKTOR VI: Tak! W piłkę.

AKTOR I: Serwować.

AKTOR V: Jeździć na rowerze.

AKTOR II: Robić zdjęcia.

AKTOR III: Kochać...

AKTOR IV: Zarabiać kasę.

JONATHAN: Możemy latać!

AKTOR V: Już nie jesteś jednym z nas.

WSZYSCY RAZEM: Już nie jesteś jednym z nas!



MITY GRECKIE – fragmenty

Źródło literackie: *Mity greckie*, Robert Graves, PIW, Warszawa 1974

Na zawsze straciła Demeter wesołość, gdy odebrano jej młodą Korę, zwaną później Persefoną. Hades uprowadził dziewczynę, gdy zbierała kwiaty na łące. Demeter szukała Kory bez wytchnienia przez dziewięć dni i dziewięć nocy, nie jedząc i nie pijąc, bez przerwy wzywając na próżno swą córkę.

Orfeusz był najśłynniejszym poetą i muzykiem wszystkich czasów. Apollo podarował mu lirę, a muzy nauczyły go grać na niej tak, że nie tylko czarował dzikie zwierzęta, ale nawet drzewa i skały zmuszał do poruszania się. Jego żoną była Eurydyka. Kiedy zmarła, Orfeusz śmiało zstąpił do Tartaru. Podbił serce okrutnego Hadesa i uzyskał od niego pozwolenie wyprowadzenia Eurydyki na ziemię. Hades postawił jeden tylko warunek, a mianowicie, że Orfeusz nie obejrzy się, dopóki Eurydyka nie znajdzie się na ziemi. On jednak obejrzał się, gdy dotarł na światło dzienne, w ten sposób stracił ją na zawsze.

PERSEFONA – fragment scenariusza

Tekst powstał w ramach stypendium twórczego Ministra Kultury na napisanie scenariusza widowiska teatralnego o tematyce mitologicznej (2003 rok)

Monolog Demeter

Nie ma jej nigdzie, szukałam wszędzie, wołałam, biegłam, upadłam.

Zakręty, kamienie, deszcz, pustka, ciemność, wiatr.

Tyle dróg, którą wybrać, gdzie pójść, dokąd biec, kogo pytać?

Nie widzę, nie słyszę, nie potrafię, boję się, nie mam siły, muszę.

İść dalej, szukać, wołać, prosić, pukać, nie ustawać.

Może tu, może za tamtym drzewem, pod tym kamieniem, z tyłu, z boku, w środku, na zewnątrz, gdzieś musi być.

Zabłądziła, uciekła, odeszła, zginęła, zapomniała, wróci.

Przeczuwałam, wiedziałam, nie wierzyłam.

Że to się zdarzy, stanie się, spadnie, zaskoczy, niechybnie, zniecka, dziś.

Była młoda, piękna, dobra, moja, jedyna.

Zawsze przy mnie, posłuszna, oddana, blisko, tuż obok.
Nie ma jej.
Nie ma drogi, nie ma zakrętów, nie ma nadziei, niczego nie ma.
Niech ziemia umiera, niech świat się skończy, niech życie zamilknie,
niech przyjdzie śmierć.

Kto ty jesteś, odejdziesz, nic nie mów, nie chcę cię znać.
Nie zrozumiesz, nie pomożesz, nie widziałeś, nie wiesz, nie pytaj.
Nic ci nie powiem, niczego ci nie dam, nikogo nie przyjmę, w nic nie uwierzę.
Kto ty jesteś, artysta, śpiewak, poeta, śmiertelny, człowiek?
Ty jesteś... Orfeusz!

Twoją żonę ktoś zranił, wołała cię, nie słyszałeś, zasnęła, tu jej nie ma.
Wszystko straciłeś, nic nie zostało, nie ma ratunku, jesteś sam.
Dokąd idziesz, szalony, głupcze, nieszczęsny, daj spokój, zginiesz, wróć.
Tam tylko przepaść, i rozpacz, tam nie ma świata, tam nie ma nic.
Kim ty jesteś, kto ci dał siłę, kto cię prowadzi, komu zaufałeś?
Że się nie boisz i że nie wątpisz, za nic masz los.
Tobie są posłuszne, za tobą idą, w ciebie zasłuchane, tobie się nie oprą.
Wszelkie istoty, duchy, ludzie i stworzenia, skały, nawet bóg.
Ty mi pomożesz, ty ją odnajdziesz, ciebie rozpozna, przyjdzie tu
z tobą. Powiedz jej, weź to, wyjdź jej na spotkanie, wyciągnij ręce,
przytul ją.
Bądź ostrożny, nie trać odwagi, nie ustawaj, nie daj się zwieść.
Ruszaj, spiesz się, śmiało, przed siebie, dalej, licz każdy krok.
Ścieżką, przez łąkę, przez wąwóz, bagno, bez drogi, w górę i w dół.
Falom naprzeciw, dziewięciu nurtom, wodzie, oceanom.
Tam się zatrzymaj, tam czekaj, na powrót słońca, na bramy otwarcie,
na zapomnienie i sen.

Poszedł, zniknął, wędruje, niech go śpiew obroni.
Dał słowo, przyrzekł, nie cofnie się, nie zawiedzie.
Potknął się, upadł, wstaje, idzie.
Jak go ostrzec, jak mu dopomóc, jak go umocnić?
Nie przestraszy się, nie zatrzyma, nie odwróci głowy, tego mu nie wolno.
Tego mu nie wolno...



RADA SZCZURÓW

Źródło literackie: *Bajki*, Jean de La Fontaine, przekład Władysław Noskowski, PIW, Warszawa 1955

Attyla kotów, Gryzostaw krwiożerczy,
Straszne wśród szczurów czynił spustoszenia.
Gdzie spojrzeć, stoją mary lub mogiła sterczy,
A niedobitki szczurzego plemienia
Siedząc jak trusie w norach, aby ujść przed zgubą,
Marły z głodu i ze strachu.
Lecz raz, gdy z Minetką lubą
Kot zakochany igrał gdzieś na dachu,
Szczury przeciwko wspólnemu wrogowi
Walną naradę zwołały.
Prezes sejm, Myszomir w bojach posiwiął,
Radził dzwonek do szyi uwiązać kotowi,
Ażeby szczury, dźwiękiem ostrzeżone,
Miały czas zmykać, każdy w swoją stronę.
Sejm, tak dowcipnym zdumion wynalazkiem,
Mowę prezesa nagrodził oklaskiem.
Lecz wnet ostygły zapały,
Skoro Myszomir spytał, kto dzwonek przywiąże.
„Jam stary – rzece jeden – za kotem nie zdążę”.
„Ja w męstwie nie szukam chwały” –
Rzekł drugi. „Ja za wszystkich mam nadstawiać skóry?
Nie głupim!” – rzece trzeci. Słowem, mądre szczury,
Sejm zakończywszy na próżnej gawędzie,
Z kwitkiem do nor wróciły.

Chciejcie przyznać sami.

Czy tak nie dzieje się wszędzie,
Nie tylko między szczurami?

JAK SZCZURY Z KOTEM WOJOWAŁY

- fragment scenariusza

Scenariusz został napisany z myślą o realizacji widowiska dla dzieci pod hasłem „Skarby literatury światowej” (2006 rok)

SZCZUROMIR: Uwaga! Gryzostaw Krwiożerczy nadchodzi!

KRZYWOŁAP: Kryć się!

SZCZURY PRZEDSZKOLAKI: Ale my się chcemy z nim pobawić.

MYSZOR: Ciiiiiiiiicho!

SZCZURY PRZEDSZKOLAKI: Ale on jest taki ładny. Taki puszysty. I na pewno bardzo milutki!

KRZYWOŁAP: Do nory i ani mru mru!

MYSZOR: Uff! Wreszcie sobie poszedł. Przedszkolaki – bacność! Uszy otworzyć i słuchać: „Straszne wśród szczurów czynił spustoszenia. A niedobitki szczurzego plemienia siedzą jak trusie w norach, aby ujść przed zgubą”. Zrozumiano? Powtarzamy!

SZCZURY PRZEDSZKOLAKI: Straszne spustoszenia, w norze trusie, zguba...

MYSZOR: Żle. Praca domowa – tekst o Gryzostawie Krwiożerczym na pamięć. A teraz spać!

SZCZURY PRZEDSZKOLAKI: Tak jest! Straszne wśród szczurów czynił spustoszenia! Dobranoc.

MYSZOMIR: Czas z tym skończyć! Krzywołapie, zwołaj wszystkich na walną naradę.

KRZYWOŁAP: Uwaga, uwaga! Obrady sejmu ogłaszam. Przeciw wspólnemu wrogowi siły połączyć trzeba!

ZGROMADZENIE SZCZURÓW: Kot zakochany igra gdzieś na dachu – radźmy więc, póki go tu nie ma!

MYSZOR: Pomrzemy wszyscy z głodu i ze strachu.
KRZYWOŁAP: Co robić?
MYSZOR: Gdzie spojrzeć stoją mary i mogiły.
A Gryzośław zęby sobie na nas ostrzy!
ZGROMADZENIE SZCZURÓW: Dość tego!
KRZYWOŁAP: Dość! Ale co robić?
MYSZOMIR: Ja mam pomysł. W bojach posiwiąłem,
z niejednym walczyłem.
ZGROMADZENIE SZCZURÓW: W tobie ostatnia nadzieja!
MYSZOMIR: Pomysł jest prosty. Trzeba Gryzośławowi
dzwonek do szyi przywiązać, ażeby...
ZGROMADZENIE SZCZURÓW: Ażeby szczury, dźwiękiem ostrzeżone,
miały czas zmykać,
każdy w swoją stronę.
MYSZOMIR: Właśnie tak. Każdy w swoją stronę.
ZGROMADZENIE SZCZURÓW: Brawo Myszomir! Brawo prezes!
KRZYWOŁAP: No więc do dzieła. Oto dzwonek.
MYSZOR: Ale kto go przywiąże?
MYSZOMIR: Jam stary, za kotem nie zdążę...

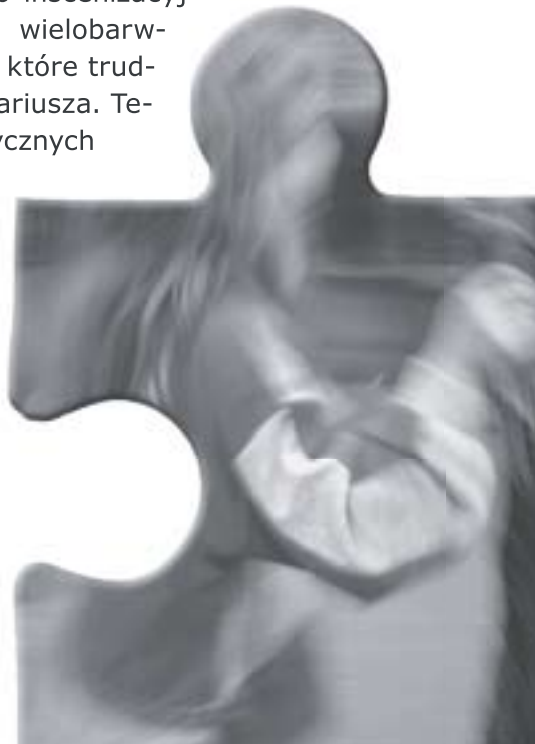


**Scenariusze zrealizowane
– historie prawdziwe**



Przestawione poniżej rekonstrukcje widowisk zrealizowanych przez twórców z Teatru Grodzkiego reprezentują różne konwencje teatralne i różne wzorce scenariuszy. Są rozwinięciem przykładów z poprzedniego rozdziału – obok warstwy słownej zawierają analizę także innych elementów sztuki scenicznej. Celem dokładnego opisu działań aktorskich, rozwiązań plastycznych oraz rozmaitych pomysłów inscenizacyjnych jest umiejscowienie scenariusza w jak najszerszym kontekście teatralnym. Odtwarzając kształt poszczególnych widowisk, starałam się pokazać różnorodność pomysłów na kreowanie scenicznego świata, wzajemne relacje słowa i działań, a także ich wielorakie, dopełniające się funkcje w budowaniu teatralnej rzeczywistości. Szczegółowy opis przedstawień ma również służyć analizie scenariusza jako struktury złożonej z wielu rozmaitych elementów, uporządkowanych zgodnie z wybraną konwencją. Często właśnie dopiero inscenizacyjny kontekst ujawnia różnorodność i wielobarwność znaczeń opowiadanej historii, które trudno odczytać z samego tekstu scenariusza. Teatr – sztuka łącząca wiele artystycznych obszarów – stwarza jedyną w swoim rodzaju, niepowtarzalną, możliwość wielotorowego, wielokierunkowego komunikowania treści. Wybrane przykłady widowisk odwołują się zarówno do inspiracji literackich, jak i do innych źródeł i tematów wpływających na obraz scenicznego świata.

Każde z opisanych teatralnych przedsięwzięć powstało w pracy z inną grupą warsztatową. We wszystkich, obok



autorskiej koncepcji reżysera, znalazło się miejsce także na indywidualne zaangażowanie uczestników w tworzenie scenariusza i ostatecznego kształtu prezentacji, na ich własne wypowiedzi, manifesty, przesłania, na ich własną twórczą inicjatywę. Stopień osobistego zaangażowania członków grupy warsztatowej był oczywiście w poszczególnych realizacjach różny, co nie zmienia faktu, że każde widowisko pozostaje w bliskiej relacji ze światem swoich twórców, jest też reprezentacją procesu pracy całej grupy. Ten aspekt działań twórczych wydaje mi się jedną z najcenniejszych wartości w teatrze amatorskim.

Stworzenie świata

Spektakl zrealizowany w Centrum dla Osób Upośledzonych Umysłowo (obecna nazwa: Centrum Środowiskowy Dom Samopomocy) w Bielsku-Białej w 2000 roku. Pomysł inscenizacyjny i reżyseria Jan Chmiel, współpraca Blandyna Gąsiewicz. Muzyka Tomasz Zieliński.



W grupie warsztatowej były osoby dorosłe oraz młodzież niepełnosprawna intelektualnie i fizycznie. Punktem wyjścia pracy nad scenariuszem i realizacją sceniczną stał się tekst biblijny – fragment opisu stworzenia świata z księgi *Genesis*. Źródło literackie: *Historie Biblijne Starego i Nowego Testamentu podług L. Wangemann'a*, Bytom, nakładem Strażnicy Ewangelicznej, 1950

Zamyśl scenariusza opiera się na dwóch zasadniczych założeniach. Pierwsze – to konsekwentne zastosowanie w spektaklu formuły narracyjnej. Sam tekst obejmuje zaledwie kil-

kanaście zdań, które są jednak doskonale znane, utrwalone w powszechnej świadomości i dlatego mają szczególną siłę oddziaływania. Cały ciężar inscenizacji tkwi w ilustrowaniu opowiedanej przez narratora historii, w przekładaniu słów na teatralne obrazy. Słowo i akcja biegną równoległe, dwutorowo. Ilustracyjność działań aktorów – drugie z istotnych założeń scenicznej realizacji – jest tylko pozornie dosłowna, ujawnia głębszy sens i niesie wiele skojarzeń. Operuje skrótem i metaforą. Wszystkie wykonywane czynności mają charakter rytualny, celebracyjny, a równocześnie cała inscenizacja oscyluje pomiędzy powagą i podniosłością a zabawą i grą. Każde działanie odsyła do dwóch przeciwstawnych biegunów: zwykłej, codziennej czynności i aktu twórczego. Aktorzy to twórcy, artyści i jednocześnie stwórcy, kreatorzy. Ich działaniom towarzyszy muzyka wyznaczająca rytm i klimat poszczególnych sekwencji widowiska. W warstwie scenograficznej pojawiają się proste przedmioty, wykorzystywane w sposób funkcjonalny i jednocześnie symboliczny.

Opis przedstawienia

Pusta scena, półmrok. Aktorzy ubrani w ciemne chałaty, fartuchy, wnoszą na scenę krzesła, ustawiają je bez pośpiechu, z troską, by stały w równym rzędzie. Wnoszą też pozostałe elementy dekoracji – blaszane wiadra, balię, deskę. Ta scena przygotowań rozgrywa się na oczach widzów, trwa dłuższą chwilę. Czworo aktorów siada na krzesłach, w rękach mają drewniane kołki i kamienie. Piąty aktor – narrator – stoi z boku, z kartki odczytuje tekst opowieści.

NARRATOR: Na początku stworzył Bóg niebo i ziemię, a ziemia była pusta i próżna. I ciemność była wszędzie.

Siedzący aktorzy naśladują czynność krzesania ognia, pocierają trzymanymi w rękach przedmiotami.

NARRATOR (*zapala zapalniczkę, lub w innej wersji zapalniczkę, równocześnie gaśnie światło*): I stała się światłość. Ciemność nazwał

nocą, jasność dniem. (*Światło zapala się, kilkakrotne powtórzenie gry światła i ciemności*). Tak powstał dzień pierwszy. I rzekł: Niech się stanie rozpostarcie.

Aktorzy odkładają przedmioty, wstają, wyjmują z balii wielką płachtę czarnej folii ogrodniczej, rozciągają ją na podłodze, na dwóch krzesłach ustawiają balię, na niej deskę.

NARRATOR: I rozdzielił wody pod utwierdzeniem od wód nad utwierdzeniem i nazwał utwierdzenie niebem. To był dzień drugi. Trzeciego dnia rzekł: niech się zbiorą wody, które są pod niebem na pewne miejsca, a niech się ukążą miejsca suche. I stało się tak. Suche miejsca nazwał ziemią, a zebranie wód morzem.

Dwoje aktorów przelewa wodę z wiadra do balii. Inny aktor kładzie na desce bryłę gliny – symboliczną kulę ziemską. Wszyscy razem zanurzają dłonie w wodzie i skrapiają nią glinę, urabiają ją i formują. Powtarzają tę czynność kilkakrotnie, mówiąc równocześnie: Morze, ziemia. Morze, ziemia. Morze, ziemia.

NARRATOR: Potem rzekł Bóg: niech zrodzi ziemia trawę i zioła, wydając nasienie, i drzewa urodzajne. I stało się tak.

Aktorzy wędrują w różnych kierunkach po czarnej płachcie, rozsypując wymowane z kieszeni nasiona, naśladując ruch siewcy, celebrując tę czynność. Obraz trwa przez moment, ma własną dramaturgię.

NARRATOR: Czwartego dnia rzekł: Niech będą światła na niebie, aby oświecały ziemię. I stworzył Bóg wielkie światło, aby rządziło dniem i małe światło, aby rządziło nocą, a także gwiazdy.

Dwoje aktorów „puszcza zajaczkę”, bawi się światelkami odbitymi od poruszanych lusterek, wędrującymi po całej sali, docierającymi także na widownię. Pozostali aktorzy rozglądają się „po niebie”.

NARRATOR: Piątego dnia rzekł: Niech się napełnią wody zwierzętami, a ptaki niech latają pod niebem. I stworzył wielkie wieloryby i różne zwierzęta żyjące w wodzie i różne ptactwo. Szóstego dnia rzekł: niech wyda ziemia zwierzęta żyjące, bydło i płazy. I tak się stało.

Aktorzy odrywają kawałki gliny z dużej bryły i formują z nich figurki rozmaitych stworzeń, wykorzystując deskę jako stół. Są skupieni na tworzeniu, celebryją swoje czynności.

NARRATOR: Uczyńmy człowieka. I stworzył człowieka na podobieństwo swoje – mężczyznę i niewiastę.

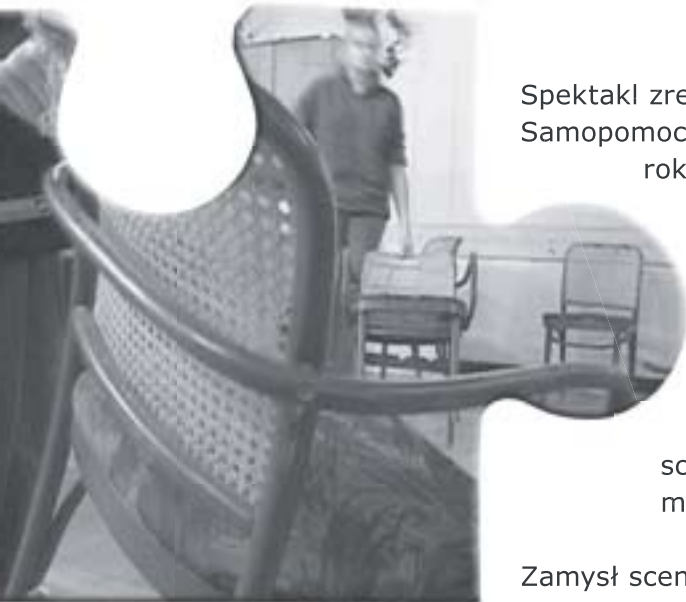
Aktorzy podchodzą do widzów, zapraszają na scenę dwie osoby – chłopca i dziewczynę. Sadzają ich na krzesłach. Wracają do swoich czynności, dalej lepią gliniane figurki. Nie spieszą się, tworzą. Naśladują zachowania rzeźbiarza, który – tworząc – przypatruje się swojemu dziełu, wielokrotnie ocenia jego kształt, proporcje, zgodność z artystycznym zamysłem, zanim uzna pracę za skończoną.

NARRATOR: Spojrzał na wszystko, co był uczynił, a było bardzo dobre.

Aktorzy wędrują do widzów, pokazują im z bliska ulepione przez siebie postacie.

NARRATOR: Dokonawszy stworzenia świata odpoczął Bóg dnia siódmego od wszelkiego dzieła swego, pobłogosławił dniowi temu i poświęcił go.

Oklaski. Aktorzy na scenie tańczą, zapraszają widzów do tańca radości. Spektakl kończy wspólna zabawa.



Lokomotywa

Spektakl zrealizowany w Środowiskowym Domu Samopomocy Podkowa w Bielsku-Białej w 2003 roku. Pomysł inscenizacyjny i reżyseria Władysław Aniszewski, współpraca Bronisław Szot.

W grupie warsztatowej były osoby dorosłe cierpiące na zaburzenia psychiczne. Inspiracją do pracy nad scenariuszem i realizacją sceniczną stał się wiersz Juliana Tuwima *Lokomotywa*.

Zamysł scenariusza opiera się na połączeniu interpretacji wiersza z komentarzami i prywatnymi wypowiedziami uczestników zajęć na temat bieżącej sytuacji w grupie czy aktualnej sytuacji politycznej. Proces pracy warsztatowej, atmosfera na zajęciach, wzajemne relacje uczestników oraz ich charakterystyczne cechy, zainteresowania i nawyki zostały wtopione w materię widowiska. Wykorzystano fakt, że ktoś stale domaga się przerwy na papierosa (grupowe hasło: „Będzie zakurka?” utworzone od powiedzenia „zakurzyć”), ktoś inny zastanawia się, co będzie na obiad, a ktoś trzeci na każdych zajęciach czyta gazetę z wiadomościami sportowymi. Odwołano się także do zdarzeń szeroko omawianych w mediach, takich jak poczynania ministra Marka Belki i wstąpienie Polski do Unii Europejskiej. Ostateczny kształt scenariusza powstał jako dzieło zbiorowe – jedne teksty były akceptowane, inne odrzucane i zastępowane nową propozycją. W efekcie przedstawienie zyskało formę scenicznego żartu, zaskakująco trafnie sprzężonego z treścią wiersza i stanowiącego swoistą przypowieść o codziennej rzeczywistości. W opisie przedstawienia wszystkie frazy dodane przez aktorów do oryginalnego tekstu są wyróżnione. Powracają one refrenowo, charakteryzując poszczególne postacie i najczęściej nawiązując bezpośrednio

do treści literackiego pierwowzoru. Do każdej postaci przypisany jest także motyw muzyczny, są to ulubione piosenki aktorów, popularne szlagiery i tematy muzyczne, między innymi z seriali *Na dobre i na złe*, *Pan Wołodyjowski*, *Stawka większa niż życie*, *Wojna domowa*, a także *Złoty pierścionek* i *Szumi dokoła las* (przez cały spektakl przewija się muzyczny leitmotyw *Wars wita was, Wars wita was!*). W ten sposób każda z osób – każdy „wagon” w teatralnym pociągu – jest dokładnie określona, sportretowana.

Cały spektakl ma strukturę opartą na rytmicznej powtarzalności wybranych elementów języka teatralnego – nie tylko fraz słownych i motywów muzycznych, ale także sekwencji ruchowych i działań. Ten zabieg odpowiada rytmowi wiersza. Wielokrotnie powtarzane są przepychanki przed mikrofonem – aktorzy naśladują ruch wagonów zderzających się buforami. Niemal przez cały czas trwania spektaklu postacie stoją w szeregu, bokiem do widowni, i tylko osoba znajdująca się aktualnie przed mikrofonem zwraca się twarzą do publiczności. Konsekwentnie utrzymywana jest linia sznura wagonów, także wtedy, gdy pociąg rusza w drogę.

Opis przedstawienia

Na proscenium stoi mikrofon, nie ma żadnych dekoracji. Muzyka. Pojawia się aktorka, podchodzi do mikrofonu, wyjmuje z torebki papierosa, zapala, zaciąga się kilka razy. Wszystkie te czynności wykonuje niespiesznie, prywatnie. Zaczyna mówić, kontynuując palenie.

AKTORKA I: Stoi na stacji lokomotywa, ciężka, ogromna i pot z niej sływa, tłusta oliwa. Stoi i sapie. Dyszy i dmucha, żar z rozgrzanego jej brzucha bucha. Uch, jak gorąco. Uff, jak gorąco. Uch, jak gorąco. Uff, jak gorąco. Już ledwo sapie, już ledwo zipie, a jeszcze palacz węgle w nią sypie.

A zakurka będzie?

Nowy motyw muzyczny, pojawia się kolejna osoba. Podchodzi do mikrofonu, przepycha do przodu aktorkę, zajmuje jej miejsce przy mikrofonie.

AKTOR I: Wagony do niej podoczepiali, wielkie i ciężkie, z żelaza, stali. I pełno ludzi w każdym wagonie, a w jednym krowy, a w drugim **ihaha** konie. **W poprzednim życiu byłem rycerzem.**

Nowy motyw muzyczny, wejście kolejnej osoby, przepychanki.

AKTOR II: A w trzecim wagonie siedzą same grubasy, siedzą i jedzą tłuste kiełbasy. **A dzisiaj będzie kura w piwie na obiad!**

Aktorka stojąca na przodzie przepycha stojących za nią do tyłu i zajmuje miejsce przy mikrofonie.

AKTORKA I: A czwarty wagon pełen bananów, a w piątym stoi sześć fortepianów. W szóstym armata – o! jaka wielka! Pod każdym kołem żelazna belka!

WSZYSCY RAZEM: **Belka?**

AKTORKA I: W siódmym dębowe stoły i szafy, w ósmym słoń, niedźwiedź i dwie żyrafy. W dziewiątym – same tuczone świnie. **Nie dadzą zakurki zrobić!**

Nowy motyw muzyczny i wejście kolejnej osoby, przepchnięcie stojących w szeregu postaci do przodu.

AKTOR IV: W dziesiątym kufry, paki i skrzynie. A tych wagonów jest ze czterdzieści, sam nie wiem, co się w nich jeszcze mieści. **Pracuję na rzecz rozbrojenia nuklearnego.**

AKTOR III: Lecz choćby przyszło tysiąc atletów i każdy zjadłby tysiąc kotletów... **I już repety nie będzie dzisiaj.**

Nowy motyw muzyczny, pojawia się kolejna osoba, przepychanie.

AKTOR V: I każdy nie wiem jak się wyęczał, to nie udźwigną, taki to ciężar. Nagle gwizd!

Nowy motyw muzyczny i wejście kolejnej osoby, akcja z przepychaniem.

AKTORKA II: Nagle świst! Para – buch! Koła – w ruch! (*Wszyscy tupią*). Najpierw powoli, jak żółw ociężałe, ruszyła maszyna po szynach ospale. **O ludzie, ale chce mi się spać.**

AKTOR VI: Szarpnęła wagony i ciągnie z mozołem, i kręci się, kręci się, koło za kołem. I biegu przyspiesza, i gna coraz prędzej, i dudni, i stuka, łomocze i pędzi. A dokąd? A dokąd? A dokąd? Na wprost! **A dokąd my właściwie jedziemy?**

WSZYSCY RAZEM: **Do Unii!**

Piosenka „Złoty pierścionek”, aktor i aktorka tańczą walczyka, pozostali poruszają się w rytm muzyki.

AKTOR VI: Po torze, po torze, po torze, przez most. Przez góry, przez tunel, przez pola, przez las. I spieszy się, spieszy, by zdążyć na czas. **Przepraszam, czy ma ktoś zegarek?**

AKTOR V: Do taktu turkoce i puka, i stuka to: Tak to to, tak to to, tak to to, tak to to.

AKTOR V: Gładko tak, lekko tak toczy się w dal, jak gdyby to była piłeczka, nie stal. **Wiśła czy Lazio, kto wygra?**

AKTORKA I: Nie ciężka maszyna, zziajana, zdyszana. **A jednak mogła być ta zakurka.**

AKTOR I: Lecz fraszka, igraszka, zabawka blaszana. **Nie taką zbroję się nosiło.**

Przerywnik taneczny w rytmie walczyka.

AKTOR VI: A skądże to, jakże to, czemu tak gna? **A dokąd my właściwie jedziemy?**

WSZYSCY RAZEM: **Do Unii!**

AKTOR V: A co to to, co to to, kto to tak pcha? Że pędzi, że wali, że bucha buch, buch? To para gorąca wprawiła to w ruch.

AKTOR VI: To para, co z kotła rurami do tłoków, a tłoki rurami ruszają z dwóch boków, i gnają, i pchają, i pociąg się toczy, bo para te tłoki wciąż tłoczy i tłoczy.

GŁOS Z OFFU: **Uwaga, uwaga! Pociąg osobowy z Warszawy Zachodniej do Gdyni Głównej Osobowej zwiększył opóźnienie do około czterech tysięcy sześciuset osiemdziesięciu ośmiu minut. I niniejszym uznany został za zaginiony.**

AKTOR VI: I koła turkocą, i puka, i stuka to tak to to, tak to to, tak to to, tak to to!...

Na muzyczne hasło: „Jedzie pociąg z daleka...” wszyscy siadają lub kładą się na podłodze, moment rozluźnienia i relaksu, jeden z aktorów puszcza bańki mydlane. Po chwili wszyscy wstają, formują sznur „wagonów” i jako pociąg przemierzają scenę, machając do widowni. „Wyjeżdżają” za kulisy.



Przedślowie

Spektakl zrealizowany w Domu Pomocy Społecznej dla Przewlekle Chorych w Bielsku-Białej w 2006 roku. Pomysł inscenizacyjny i reżyseria Tomasz Drabek, współpraca Danuta Kowalska.

W grupie warsztatowej były osoby w podeszłym wieku, wymagające leczenia szpitalnego i całodobowej opieki. Impulsem do pracy nad scenariuszem i realizacją sceniczną stała się refleksja o przemijaniu.

Formuła spektaklu była dostosowana do możliwości grupy, przede wszystkim do ograniczeń ruchowych i pamięciowych uczestników. Główny zabieg scenariuszowy to wielokrotne

powtórzenia pojedynczych słów i ich sekwencji. Przywoływane są wyrazy związane z upływem czasu – nazwy dni tygodnia, miesięcy i pór roku, a także liczebniki. Ich rytmiczne wyliczanie przywodzi na myśl wiele skojarzeń, odsyła do powtarzalności zjawisk, sytuacji i zdarzeń, które wypełniają codzienne życie. Wędrujące od postaci do postaci słowa są jak wskazówka zegara odmierzająca czas. Wobec statyczności aktorów, którzy przez większą część prezentacji siedzą na krzesłach, rytm wyliczeń i powtórzeń nadaje słowom szczególne, nowe znaczenia. Ich lakoniczność działa jak skrót myślowy, w którym odnajdujemy bogactwo i wieloznaczność treści. Drugą warstwę tekstu o zupełnie innym wyrazie brzmieniowym i emocjonalnym stanowią przysłowia, powiedzenia i porzekadła, niektóre w oczywisty sposób rozpoznawalne, inne mniej znane. Zestawienie obu form tekstowych jest kontrastowe, buduje dramaturgię przedstawienia. Piętrowe powtórzenia tych samych fraz słownych dialogują z treścią sentencjonalnych prawd, pogłębiają je, wzmacniają, sytuują w pojemnym, otwartym na interpretacje kontekście.

Opis przedstawienia

Na scenie krzesła ustawione w półkole. Wchodzi grupa ośmiu osób, w rytmie muzyki, z laskami w rękach, siadają na krzesłach. Po kolei, zgodnie z ruchem wskazówek zegara każdy wypowiada swoją kwestię.

WSZYSCY RAZEM: Jeden, dwa, trzy, cztery, pięć, sześć, siedem, osiem, jeden, dwa.

AKTOR I: Jeden
AKTOR II: Dwa
AKTOR III: Trzy
AKTOR IV: Cztery
AKTOR V: Pięć
AKTOR VI: Sześć
AKTOR VII: Siedem
AKTOR VIII: Osiem

AKTOR I: Poniedziałek
AKTOR II: Wtorek
AKTOR III: Środa
AKTOR IV: Czwartek
AKTOR V: Piątek
AKTOR VI: Sobota
AKTOR VII: Niedziela
AKTOR VIII: Poniedziałek

AKTOR I: Styczeń
AKTOR II: Luty
AKTOR III: Marzec
AKTOR IV: Kwiecień
AKTOR V: Maj
AKTOR VI: Czerwiec

AKTOR VII: Lipiec
AKTOR VIII: Sierpień

AKTOR I: Wiosna
AKTOR II: Lato
AKTOR III: Jesień
AKTOR IV: Zima
AKTOR V: Wiosna
AKTOR VI: Lato
AKTOR VII: Jesień
AKTOR VIII: Zima.

Dźwięk – tykanie zegara. Po każdym z następujących w tej scenie tekstów wszyscy uderzają laską o podłogę i tupią w jednakowym rytmie.

AKTOR I: Jeśli już wiesz, na czym stoisz, upewnij się jeszcze obok kogo.
AKTOR II: Pesymizm jest przywilejem młodych.
W starszym wieku nie ma się na to czasu.
AKTOR III: Do połowy życia los nas ciągnie,
od połowy już tylko pcha.
AKTOR IV: Prawdziwego doświadczenia nabieramy
zwykle dopiero wówczas, gdy już
korzystać z niego brak nam sposobności.
AKTOR VII: Młodość, która szumi w głowie,
nazywa się w późniejszych latach
nadciśnieniem.
AKTOR VIII: Jeśli masz jeden zegarek, wiesz, która
godzina. Gdy masz dwa zegarki,
nigdy nie jesteś tego pewien.

AKTOR I: Wiosna
AKTOR II: Lato

AKTOR III: Jesień
AKTOR IV: Zima
AKTOR V: Wiosna
AKTOR VI: Lato
AKTOR VII: Jesień
AKTOR VIII: Zima

AKTOR I: Styczeń
AKTOR II: Luty
AKTOR III: Marzec
AKTOR IV: Kwiecień
AKTOR V: Maj
AKTOR VI: Czerwiec
AKTOR VII: Lipiec
AKTOR VIII: Sierpień

AKTOR I: Poniedziałek
AKTOR II: Wtorek
AKTOR III: Środa
AKTOR IV: Czwartek
AKTOR V: Piątek
AKTOR VI: Sobota
AKTOR VII: Niedziela
AKTOR VIII: Poniedziałek

AKTOR I: Jeden
AKTOR II: Dwa
AKTOR III: Trzy
AKTOR IV: Cztery
AKTOR V: Pięć
AKTOR VI: Sześć
AKTOR VII: Siedem
AKTOR VIII: Osiem.

- AKTOR I: Jak sobie pościelesz, tak się wyśpisz.
AKTOR II: Z góry, z góry, nie z wysoka strzelił piorun do potoka. Do potoka głębokiego, już nie wyjdzie nigdy z niego.
AKTOR III: Z pustego i Salomon nie naleje.
AKTOR VI: Gdyby kózka nie skakała, to by nóżki nie złamała, a że kózka skakała, to nóżkę złamała.
AKTOR VII: Prawdziwych przyjaciół poznaje się w biedzie.
AKTOR VIII: Leje jak z cebra.

- AKTOR I: Jeden
AKTOR II: Dwa
AKTOR III: Trzy
AKTOR IV: Cztery
AKTOR V: Pięć
AKTOR VI: Sześć
AKTOR VII: Siedem
AKTOR VIII: Osiem

- AKTOR I: Poniedziałek
AKTOR II: Wtorek
AKTOR III: Środa
AKTOR IV: Czwartek
AKTOR V: Piątek
AKTOR VI: Sobota
AKTOR VII: Niedziela
AKTOR VIII: Poniedziałek

- AKTOR I: Styczeń
AKTOR II: Luty
AKTOR III: Marzec
AKTOR IV: Kwiecień

AKTOR V: Maj
AKTOR VI: Czerwiec
AKTOR VII: Lipiec
AKTOR VIII: Sierpień
AKTOR I: Wiosna
AKTOR II: Lato
AKTOR III: Jesień
AKTOR IV: Zima
AKTOR V: Wiosna
AKTOR VI: Lato
AKTOR VII: Jesień
AKTOR VIII: Zima.

Dynamiczna, radosna muzyka, w jej rytmie wszyscy wykonują układ choreograficzny.





Inni

Spektakl zrealizowany w 2005 roku z dwoma grupami warsztatowymi: dziecięcą grupą ze Świątlicy Środowiskowej (ul. Przy Torach) w Bielsku-Białej oraz młodzieżowym zespołem Teatr Grodzki Junior działającym przy Bielskim Stowarzyszeniu Artystycznym Teatr Grodzki. Pomysł inscenizacyjny i reżyseria Renata Morawska, współpraca Krzysztof Tusiewicz i Marcin Słonka.

Inspiracją do pracy nad scenariuszem i realizacją sceniczną był temat programu, w ramach którego spektakl powstał: przeciwdziałanie dyskryminacji, zwalczanie utrwalonych postaw wrogości i niechęci wobec wszystkiego, co odmienne. Podążając tym tematycznym tropem, realizatorzy stworzyli rodzaj happeningu, widowisko plenerowe bez słów. Prezentacja miała miejsce na sportowym lotnisku w Bielsku-Białej (rozległy zielony teren). Koncepcja scenariusza jest bardzo dobrym przykładem wykorzystania w pracy nad widowiskiem inspiracji pozaliterackich. Chodziło o dobitne i wyraziste pokazanie podziałów między ludźmi spowodowanych różnicami kulturowymi, rasowymi, religijnymi. Nie odwołano się do żadnego konkretnego tekstu czy wydarzenia, głównym nośnikiem znaczeń i treści stał się przekaz wizualny. Jako oczywisty sygnał odmienności wykorzystany został kolor – neutralna biel skontrastowana z barwami czerwoną, żółtą i czarną. Równocześnie wszyscy aktorzy byli ubrani w jednakowe kostiumy-uniformy, co dawało wrażenie podobieństwa, a nawet jednolitości. Bardzo ważną rolę odegrało uporządkowanie przestrzeni wokół jednego elementu dekoracji – drewnianego szlabanu. Na nim ogniskowały się wszystkie działania, on wyznaczał dynamikę i kierunki rozwoju akcji. Dzięki tym wszystkim zabiegom stworzona została abstrakcyjna sytuacja teatralna o bardzo czytelnym przesłaniu. Słowo nie było potrzebne, by przekazać istotną treść. Przeciwnie, jego brak podkreślał i wzmacniał różne niuanse opowiadanej, a raczej pokazywanej, historii. Nie było miejsca na werbalną wymianę argumentów i racji, działania w przekonujący sposób interpretowały i określały scenę.

Opis przedstawienia

Jedynym elementem dekoracji jest symboliczny szlaban w charakterystyczne czerwono-białe pasy, ustawiony w otwartej przestrzeni. Obok szlabanu stoi strażnik. Wszyscy uczestnicy zdarzenia – kilkanaście osób – mają na twarzach maski, ubrani są w kostiumy z plastikowych worków. Korowód postaci w maskach powoli rusza w kierunku szlabanu, aktorzy poruszają się mechanicznie, jak automaty. Większość z nich nosi maski białe, tylko trzy osoby z wędrującego szeregu mają maski kolorowe – czarną, czerwoną i żółtą. Szlaban jest opuszczony, zamknięty. Strażnik mierzy wzrokiem każdą podchodzącą postać, podnosi szlaban, kiedy staje przed nim osoba w białej masce. Gdy pojawia się postać w masce kolorowej, szlaban pozostaje opuszczony. Ci, przed którymi granica jest zamknięta, odchodzą na bok i stają obok siebie w rzędzie. W ten sposób grupa zostaje podzielona na dwa obozy, większość osób, w białych maskach, znajduje się po jednej stronie, „kolorowi” zostają po drugiej. Ten zatrzymany obraz trwa przez chwilę. W finale szlaban zostaje podniesiony, postacie w białych maskach biorą się za ręce i rozpoczynają wspólny marsz. Po drodze zabierają ze sobą osoby w kolorowych maskach i wszyscy razem wędrują w dal.



Klaunada



Spektakl zrealizowany w 2006 roku z młodzieżowym zespołem Teatr Grodzki Junior działającym przy Bielskim Stowarzyszeniu Artystycznym Teatr Grodzki. Pomysł inscenizacyjny i reżyseria Sabina Głuch. Muzyka Tomasz Zieliński. Przedstawienie powstało także w wersji filmowej (koncepcja i realizacja Krzysztof Tusiewicz), która jest przedmiotem opisu. W nagraniu wykorzystano dwie różne przestrzenie – ulicę (działania cyrkowe) i pomieszczenie zamknięte, piwnicę (monologi aktorów).

Praca nad scenariuszem i ostatecznym kształtem przedstawienia przebiegała pod hasłem projektu realizowanego przez Teatr Grodzki: „Sztuka prewencji – prewencja sztuką”. Celem inicjatywy były działania teatralnych grup warsztatowych dotyczące tematyki trudnych zjawisk społecznych i problemów młodych ludzi – przemocy, skomplikowanych doświadczeń rodzinnych, poczucia bezradności i zagubienia w świecie.

Zamysł scenariusza opiera się na wykorzystaniu tekstów napisanych samodzielnie przez młodych aktorów. Te krótkie kilkunastozdaniowe wypowiedzi mają charakter osobistych wyznań, odnoszą się wprost do rzeczywistych zdarzeń i doświadczeń – dramatycznych przeżyć aktorów lub ich obserwacji i wiedzy o świecie. Stanowią jedyny zapis tekstowy w scenariuszu. Wszystkie pozostałe działania rozgrywają się bez słów. Lapidarność i wysoka emocjonalna temperatura wypowiedzi zderzone są z cyrkowym błaznowaniem wypełniającym materię pantomimicznych obrazów widowiska. Surowość i bezpośredniość kwestii wypowiedzianych przez aktorów wprost do widowni mocno kontrastuje z nagromadzeniem i komiczną intensywnością gagów w cyrkowym planie. Każdy z monologów ma całkiem inną treść, odślania

wrażliwość i osobowe cechy każdego aktora. Zróżnicowanie postaci, ich odrębność są także bardzo wyraźne w popisach klaunady. Pomimo że wszyscy działają jako grupa w ramach bardzo wyrazistej konwencji, każdy klaun jest inny, ma własne, czytelnie charakteryzujące go cechy, określające jego miejsce w zespole. Spektakl odznacza się uporządkowaną logiczną strukturą, którą określa powtarzalność i naprzemiennność sekwencji – działań całej grupy i monologów poszczególnych osób. I działaniom, i monologom towarzyszą muzyka i efekty dźwiękowe.

Opis przedstawienia

Ulicą jedzie na dziecięcym rowerku aktor, za nim podąża pozostała trójka – jeden chłopak dźwigający sztangę i dwie dziewczyny wymachujące chustkami. Wszyscy mają pomalowane twarze, są ubrani w charakterystyczne, krzykliwe kolorowe kostiumy cyrkowych klaunów, uwagę przechodniów zwracają pasiaste spodnie na obręczy, peruki, muchy, śmieszne czapki i buty, a także nietypowe zachowanie całej grupy. Docierają do mostku, na którym będzie się odbywał pokaz. Pierwsza scena to akcja z butem, który ucieka przed klaunem pociągany za sznurek przez kolegę. Chłopak i dziewczyna czują się do siebie, romantyczną scenę przerywa huk pękającej papierowej torebki nadmuchanej przez ich koleżankę. Następnie każda z postaci prezentuje występ solowy – gwiazdę, stanie na rękach lub na jednej nodze, taniec. Na koniec wszyscy razem tworzą piramidę. W tym kulminacyjnym momencie następuje przeniesienie do innej rzeczywistości. Słychać głos syreny alarmowej, w ciemnym pomieszczeniu, w świetle migających latarek i punktowego reflektora staje aktorka. Zdejmuje czapkę, rozpoczyna swoją opowieść.

AKTORKA I: Już nigdy nie zaufam żadnemu facetowi. Nie pokocham, bo nie chcę. Nie umiem. Za bardzo się boję, że któryś z nich skrzywdzi mnie tak samo jak on. Mówił, że mnie kocha, że

świata poza mną nie widzi, że będziemy szczęśliwi. A wystarczyło czerwone wino i kolacja przy świecach, by zapomniał o mojej godności, by poniosły go emocje. Nie umiał zrozumieć, że moje „nie” naprawdę znaczy „nie”. Wybiegłam zapłakana z jego mieszkania. Nie wiedziałam, co robić, co myśleć. Więc gdzie jest ta prawdziwa miłość? Tak dobrze znana nam z romansów. Piękna, delikatna, wyrozumiała. Dziś dręczy mnie pytanie: Czy kiedyś będę szczęśliwa? Czy kiedyś bez lęku będę mogła wtulić się w męskie ramiona? Dziś tego nie wiem, ale tak bardzo bym chciała.

Migają latarki, głos syreny, oświetlona twarz aktorki, która wydaje okrzyk strachu. Powrót do ulicznych popisów, cała czwórka skrada się, jeden z aktorów udaje, że strzela z kolorowej zabawki – pistoletu. Zmiana scenerii, światła, syrena. Aktorka trzyma na rękach swoją kolorową czapkę w grochy, kołysze ją jak małe dziecko, nuci kołysankę, mówi.

AKTORKA II: Aaa. Aaa. Kotki dwa. Szarobure obydwu. Na co tak patrzycie? To jest moje dziecko. Nie. Nie, tak w zasadzie to ja nie mam dziecka. Ale to nie była moja wina. Czekwały na mnie praca, kariera, pieniądze. Pomimo wszystko nie mogę zapomnieć tego dnia. Lekarz i pielęgniarka nawet nie zapytali, czy jestem pewna. Poczułam tylko ukłucie, a jak się obudziłam, było już po wszystkim. Ale to ukłucie czuję do dziś. Gdzieś w głębi duszy. Ciągle muszę udawać kogoś, kim nie jestem. Czasem się zastanawiam, jak byś wyglądał... Jakie byś miał włoski, a jakie oczka. Może zielone? Po mamie. Dziś wiem, że już nigdy nie zaznam szczęścia bycia matką. I to jest największa kara, jaką mogłam ponieść.

Następują kolejne działania klaunady. Jeden z aktorów jeździ na rowerku, drugi próbuje podnieść sztangę. Udaje, że jest bardzo ciężka, płacząc mu się nogi. Kiedy wreszcie podnosi sztangę do góry, podbiega jego kolega i bez

wysiłku wynosi ją z pola gry. Zdemaskowany klaun siada na ziemi, smutny, z pochyloną głową. Jest to punkt wyjścia do kolejnego monologu, który zapowiadają migające światła i dźwięk syreny. Zmiana przestrzeni. Aktor, bez peruki, wyciąga ze swoich przepastnych spodni łyżkę, którą będzie polerował przez cały czas trwania wypowiedzi.

AKTOR I: Ciekawe czy byłbym klaunem, gdybyś mnie nie zostawiła, mamu? To poczucie braku twojej miłości, opieki i zrozumienia zrodziło we mnie nienawiść, zdolność ranienia niewinnych ludzi i doprowadziło do tej całej kryjówki, jaką jest ten cyrk życia. Świat tyle mi zaproponował, bym mógł czuć się lepiej, fałszywie się uśmiechał, zadawał ból tym, którzy stali się dla mnie teraz radością życia. W tej całej klaunadzie uciekłem przed moją czystą twarzą, czystą duszą, wewnętrznym dzieckiem, które kiedyś przykryłem płaszczem dorosłości. Tylu ludzi zraniłem, tak często ukrywałem się pod maską klaunowskiej zabawy, by uchronić się od normalnej prawdy, z którą stykałem się na co dzień. Chowałem się jak tchórz uciekający przed odpowiedzialnością i wyzwaniem, które nazywa się codzienność. Ale wierzę, wierzę, że stać mnie na dobre i konsekwentne życie nawet wtedy, kiedy nie widać jego sensu. Zaufałem Ci dopiero teraz, Boże, zrozumiałem, jak cenne jest życie, które mi podarowałaś, niech ta chęć mojej zmiany będzie dla Ciebie podziękowaniem.

Ostatnia scena cyrkowych popisów. Para znów flirtuje, on daje jej kwiat, ona go całuje. W tym czasie druga dziewczyna czyści swoje śmieszne buty. Czwarty klaun siedzi z boku, przeciera oczy, ziewa, prawie zasypia i to jego kolej na wygłoszenie monologu. Pojawia się w świetle reflektora, zdejmuje perukę, zaczyna mówić.

AKTOR II: Pamiętam ten podmuch wiatru wywołany poprzez wymachiwanie paskiem, którym byłem bity. Po plecach, nogach i po rękach, kiedy się osłaniałem. Pas czasem zmieniał się w długi, dość cienki kabel. Jego ciosy pozostawiały na plecach

pręgi, które były widoczne nawet przez trzy tygodnie. Pamiętam również pięść twardą jak skała. Jej uderzenia zostawiały siniaki na żebrach i twarzy. Wtedy tak bardzo chciałem być większy, silniejszy, żeby móc się obronić. Odpłacić za te wszystkie rany, które mi zadano. W moim sercu zamiast miłości zagościła nienawiść. Chęć zemsty. Po tylu latach zrozumiałem, że człowiek w życiu nie powinien kierować się nienawiścią, lecz miłością. Tato, przebaczam ci te rany, które mi zadałeś. Teraz już wiem, wiem, że robiłeś to nieświadomie.

W finale przedstawienia wszystkie postacie stoją razem w świetle migających latarek. Znowu odzywa się syrena. Rozglądają się niepewnie, powoli zaczynają zdejmować swoje cyrkowe stroje – fragment po fragmencie – peruka, spodnie, czapka. Wychodzą, w pustej przestrzeni pozostają porzucone atrybuty klauna.





Lucyna Koziń

Post scriptum



Nie ma spektaklu teatralnego bez scenariusza. Zdaniem ludzi teatru nie ma też takiego utworu literackiego – dramatycznego bądź niedramatycznego – którego nie dałoby się przekształcić w scenariusz teatralny.

Samo pojęcie scenariusza jest dość szerokie i niejednoznaczne: dla naszych potrzeb przyjmijmy jednak, że scenariusz to partytura widowiska teatralnego, materiał fabularny, kształtowany w czasie prób i zapisany w formie tekstu literackiego wraz z opisem działań scenicznych (dialogi i didaskalia).

Najczęściej osnową scenariusza jest utwór literacki, ale współczesny teatr szczególnie często sięga po formy Nieliterackie, inspiracji do przedstawień szukając na przykład w dziełach plastycznych, muzycznych, reportażach, kronikach prasowych, publicystyce itp. Tworzywem teatralnym może być słowo, ale też dźwięk, muzyka, światło, animacja, projekcja komputerowa czy multimedialna...

Zawsze jednak, także gdy do czynienia mamy z niecodziennymi i niezwykleymi montażami, podstawą przyszłego widowiska jest scenariusz teatralny. Ale pamiętać trzeba, że stanowi on zaledwie punkt wyjścia, szkielet, otwartą konstrukcję czekającą na wypełnienie przez uczestników teatralnej przygody. Nawet jeśli mamy do czynienia z dziełem specjalnie pisanym na scenę. I w tych przypadkach utwór dramatyczny jest w trakcie pracy scenicznej przekształcany w scenariusz – przez reżysera (w teatrze zawodowym) bądź zespół realizatorów przedstawienia (w teatrze amatorskim). Czasami twórcza interpretacja dzieła jest tak znacząca, wykraczająca poza przesłanie autora i budująca nowe wartości, że dzieło teatralne jest zupełnie odmienne od pierwowzoru – wówczas mamy do czynienia nie tyle z adaptacją, co z inspiracją. Od twórczej inwencji autora/autorów scenariuszy zależy, jaki ostateczny kształt przyjmie wspólnie budowane przedstawienie. Istnieją dziesiątki scenariuszy Kopciuszka, a przecież każda ze scenicznych realizacji tej znanej powszechnie historii jest inna, oryginalna i niepowtarzalna – bo wypełniona pomysłami własnymi zespołu, aktywnie współtworzącego przedstawienie teatralne. Zatem pomysł teatralny bywa bardzo często, szczególnie w zespołach amatorskich, punktem wyjścia do tworzenia scenariusza. I jego podstawowym tworzywem.

Najogólniej rzecz biorąc, możemy wyodrębnić trzy rodzaje tworzywa teatralnego i trzy sposoby pracy nad konstruowaniem scenariusza teatralnego.

Utwór literacki sceniczny (sztuka)

– scenariusz stanowi opracowanie sceniczne gotowego, pisanego z myślą o scenie utworu. W przedstawieniu najczęściej widoczny jest prymat autora sztuki, opracowanie polega z reguły na dokonaniu skrótów, zmianie kolejności scen, ewentualnej kompilacji tekstów, wprowadzeniu powtórzeń etc.

Utwór literacki niesceniczny (np. powieść, opowiadanie, wiersz...)

– scenariusz jest adaptacją tekstu, czyli swobodną przeróbką dzieła na sztukę teatralną. Utwór skonstruowany jest według prawideł sztuki dramatycznej. Praca nad taką adaptacją polega nie tylko na wyborze wątków zasadniczych i zbudowaniu dialogów, ale też na umiejętnym stosowaniu napięć i zachowaniu klimatu pierwowzoru literackiego. Zazwyczaj autorem scenariusza jest reżyser.

Pomysł teatralny

– scenariusz teatralny pisany jest od podstaw, często określony zostaje tylko główny problem; dialogi i sytuacje sceniczne tworzone są w czasie prób, ulegają wielu zmianom i przekształceniom, aż do sformułowania ostatecznego tekstu sztuki i koncepcji inscenizacyjnej widowiska. Autorem ostatecznego scenariusza jest często zespół.

Metoda budowania przedstawienia od pomysłu teatralnego jest bardzo często stosowana w teatrach amatorskich, nie tyle ze szczególnego upodobania do takiego rodzaju pracy, co raczej z konieczności, wynikającej z braku odpowiednich tekstów do wystawiania przez nieprofesjonalne teatry. Prowadzący najczęściej zdani są na własne siły i tworzenie scenariuszy na potrzeby konkretnego widowiska. W tym przypadku scenariusz taki jest literackim zapisem twórczego pomysłu, czyli historii, jaką chcemy opowiedzieć. Zawiera koncepcję inscenizacyjną dzieła scenicznego.

Zanim przystąpimy do pisania scenariusza, warto odpowiedzieć sobie na niezwykle proste, ale fundamentalne dla dalszej pracy pytania: o czym jest nasze przedstawienie, kto opowiada zawartą w nim historię i po co ją opo-

wiada; co ważnego ma do powiedzenia, na jakie treści chce zwrócić uwagę widza, jakie emocje i wrażenia wywołać.

Przy konstruowaniu scenariusza – niezależnie od tego, czy piszemy go od podstaw czy też przystosowujemy jakiś utwór na scenę – zawsze pamiętać musimy o zasadach rządzących formami dramaturgicznymi. Budowanie scenariusza polega bowiem nie tylko na rozpisaniu dialogów. Co prawda często mówi się, że dialog w teatrze jest jednym z najlepszych (najłatwiejszych?) sposobów na przekazywanie informacji o fabule i postaciach, ale też warto pamiętać, że na scenie słowo powinno raczej tworzyć niż relacjonować akcję. Niezmiernie istotny jest zatem dobór właściwie brzmiącego, odpowiednio ekspresyjnego słowa. Słowo jest ciągle podstawowym środkiem komunikacji między ludźmi, ale w teatrze nie można go nadużywać. Na scenie słowo to zaledwie jedno z tworzyw, zaledwie cząsteczka materii z jakiej utkany jest spektakl. Znacznie mocniej niż dyskurs oddziałują na widza obrazy, klimaty i nastroje, niezmiernie istotne jest budowanie napięć i wprowadzanie elementu niespodzianki – owych nieprzewidywalnych zwrotów akcji, w bajkach dla dzieci wyrażanych osławionym „aż tu nagle...”.

Aby stworzyć scenariusz, dobrze jest znać metody scenicznego oddziaływania na widza. Klasyczna, podręcznikowa konstrukcja dramatu jest niezwykle prosta i zbudowana z sześciu zaledwie elementów.

Są to:

Ekspozycja (czyli zawiązanie akcji, wprowadzenie).

Rozwinięcie akcji (gromadzenie napięć, stopniowe rozwijanie akcji zmierzające do określonego celu).

Punkt kulminacyjny (konflikt, moment szczytowy, najwyższe napięcie).

Perypetie (kolejne wydarzenia budujące fabułę i wprowadzające zasadnicze zwroty).

Moment ostatniego napięcia (wydarzenie zamykające akcję utworu).

Rozwiązanie.

Czym wypełnić miejsca pomiędzy owymi sześcioma słupami milowymi?

Odpowiedzią są propozycje Marii Schejbal, teatrologa z doświadczeniem pracy na scenie zawodowej (także w zakresie reżyserii), od lat prowadzącej amatorskie zespoły teatralne w Bielskim Stowarzyszeniu Artystycznym Teatr Grodzki. Jej staraniem powstała kolejna (po wydawnictwach *Pokażę ci świat*, *Teatralna mapa Europy*, *Teatr i terapia*) unikalna publikacja poświęcona sztuce teatru, a zarazem sztuce pracy i współpracy z różnymi grupami teatralnymi. Równocześnie Teatr Grodzki uruchomił portal internetowy poświęcony zagadnieniom scenariusza w teatrze amatorskim (www.teatramatorski.pl).

Żadna, najklarowniejsza nawet rozprawa teoretyczna czy warsztatowa nie zastąpi popartych wieloletnimi doświadczeniami propozycji konkretnych działań, wprowadzających zespół w arkana pracy scenicznej i zasady budowania przedstawień teatralnych.

Nie do przecenienia są przywołane propozycje ćwiczeń rozbudzających i aktywizujących zespół, ale też otwierających młodych aktorów, podpowiadających im kierunki teatralnego myślenia i sposoby kreowania własnych, odrębnych światów.

Szczególnie cenne wydają się zawarte w publikacji przykłady pracy nad adaptacjami utworów literackich nie pisanych z myślą o scenie. Jak przekształcić opowiadanie, mit, wiersz w utwór sceniczny? W jaki sposób nadać im formę dramaturgiczną? Jak posługiwać się słowem? Jak nacechować go ekspresją? Według jakich reguł zbudować teatralny scenariusz?

O zasadach konstrukcji sztuki dramatycznej możemy wprawdzie przeczytać w różnych publikacjach, ale nieocenione jest przywołanie konkretnego przykładu i wskazanie konkretnego, a na dodatek sprawdzonego w teatralnej praktyce rozwiązania. Takiego, jak w przypadku naprawdę znakomitej adaptacji *Sztuki latania!*...

Zawarte w ostatnim rozdziale opisy zrealizowanych w Teatrze Grodzkim przedstawień są nie tylko klarowną propozycją zapisu scenariuszowego, ale mogą też być inspiracją do tworzenia własnych – innych! – przedstawień teatralnych.

Pamiętajmy bowiem, że każdy scenariusz to zaledwie osnowa teatralnego przedstawienia, otwarta partytura czekająca na wypełnienie twórczymi pomysłami i własną indywidualnością.



O Teatrze Grodzkim

Bielskie Stowarzyszenie Artystyczne Teatr Grodzki istnieje od 1999 roku, realizując szeroki program działań artystycznych i edukacyjnych na rzecz środowisk zagrożonych społeczną marginalizacją – dzieci, młodzieży, dorosłych i osób w podeszłym wieku, tych wszystkich, którzy często żyją w izolacji i stale zmagają się z dramatycznym doświadczeniem biedy, choroby, niepełnosprawności, uzależnienia. Programy warsztatowe Teatru Grodzkiego mają charakter integracyjny i obejmują różne dziedziny sztuki, między innymi teatr, film animowany, działania plastyczne, literackie i fotograficzne. Stowarzyszenie prowadzi również działalność szkoleniową (warsztaty artystyczne dla nauczycieli, studentów, instruktorów i terapeutów) oraz działalność wydawniczą (publikacje książkowe, filmy dokumentalne i instruktażowe, pakiety edukacyjne, czasopismo „Jesteśmy”). Kulminacją i podsumowaniem każdego sezonu artystycznego są organizowane od 2000 roku Beskidzkie Święta Małych i Dużych – integracyjne przeglądy twórczości warsztatowej.

Przy stowarzyszeniu działają od 2004 roku samodzielne placówki świadczące pomoc osobom niepełnosprawnym: Warsztat Terapii Zajęciowej i Zakład Aktywności Zawodowej.

Działalność Stowarzyszenia wspierają:



Bielskie Stowarzyszenie Artystyczne

Unia Europejska, Gmina Bielsko-Biała, Województwo Śląskie, PFRON, Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Fundacja im. Stefana Batorego, Klub Garnizonowy Dom Żołnierza, Fundacja J&S Pro Bono Poloniae, Fundacja PZU, Bank Inicjatyw Społeczno-Ekonomicznych S.A. o/ Bielsko-Biała, Aqua S.A. Bielsko-Biała, Klingspor Sp. z o.o. Bielsko-Biała, Fundusz Inicjatyw Obywatelskich.



ISBN 83-916601-5-X

Bielskie Stowarzyszenie Artystyczne
TEATR GRODZKI

www.teatrgrodzki.pl