

**Dr Marzenna Wiśniewska**

**Katedra Kulturoznawstwa, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu**

### **Młody widz jako współtwórca teatru Jana Dormana<sup>1</sup>**

105 lat temu urodził się Jan Dorman, artysta teatru, który w ponad czterdziestoletniej działalności (1945-1986) przeszedł interesującą drogę od teatru tworzonego z dziećmi po autorski teatr tworzony dla dzieci i młodych widzów. Początkiem jego teatralnej aktywności był Międzyszkolny Teatr Dziecka w Sosnowcu przemianowany po roku na Eksperymentalny Teatr Dziecka (pierwsza premiera to *Malowane dzbanki* już w grudniu 1945 r. na scenie Teatru Miejskiego w Sosnowcu), z czasem określony przez Dormana mianem teatru ekspresji, rodzącego się z „zabawy dzieci w teatr”, w którym dziecko spełnia się jako pełnoprawny twórca. W 1951 r. Dorman zainaugurował działalność zawodowej sceny Teatru Dzieci Zagłębia w Będzinie, czyli teatru impresji tworzący dla dzieci i młodzieży. Rozpoczął autorski projekt teatru, który wcale nie tak łatwo przyporządkować. Istniejąc w strukturze teatrów lalkowych, Dorman przekraczał jego konwencje, tworzył teatr dla dzieci i młodzieży, przy czym marzył o teatrze obejmującym wszystkie etapy życia. Autonomiczny język teatralny wpisywał go w model teatru reżysera, zarazem bezkompromisowe poszukiwania nowej estetyki teatralnej dla dzieci i młodzieży sytuowało go w wśród takich twórców jak Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor, Józef Szajna. A całą tę różnorodność nasyciała jeszcze dodatkowo otwartość Dormana na rozsadzanie zastanego teatru przez zjawiska, które w latach 60-tych XX w. inicjowały zwrot performatywny – happening, parateatralność, rytualność, teatr offowy.

Nie sposób w tym miejscu szeroko opisywać idee będzińskiego poety teatru, jak go nazywał Henryk Jurkowski, ale warto wskazać najważniejsze elementy jego teatralnego języka<sup>2</sup>:

1. wyzwolenie teatru z hegemonii tekstu literackiego (scenariusze jako kolaże tekstów,

---

<sup>1</sup> W artykule wykorzystano ustalenia zebrane w następujących tekstach autorskich: M. Wiśniewska, Estetyka teatru Jana Dormana na tle współczesnego teatru dla dzieci i młodzieży, [w:] *Jan Dorman i jego teatr*, red. M. Odziomek, Będzin 2013, s.114-123; M. Wiśniewska, *Dorman, Kantor, Grotowski – przestrzenie spotkania trzech artystów teatru*, [w:] *Jan Dorman i jego teatr*, red. M. Odziomek, Będzin 2013, s. 138-153; M. Wiśniewska, „Zatrudnić widza”. *Twórczość Jana Dormana w świetle zwrotu performatywnego*, [w:] *Dziedzictwo awangardy a edukacja artystyczna. Pomiędzy dziełem, zdarzeniem i doświadczeniem*, pod red. M. Moszkowicz, B. Stano, Kraków 2015, s. 202-219.

<sup>2</sup> M. Wiśniewska, „Zatrudnić widza”, dz. cyt., s. 206.

zabawa dziecięca, wliczanki, rymowanki jako stały element struktury przedstawień),

2. kolażowa struktura przedstawień i wynikająca z niego afabularność, nielinearność teatralnej narracji – ważnym tego przykładem jest *Szczęśliwy książę* wg Oskara Wilde’a z 1967 r., w którym przenikają się trzy plany – teatr brechtowski, teatr beckettowski, aktorzy w konwencji teatru dziecięcej zabawy.

I tu mała dygresja związana z ówczesnym życiem teatralnym – to bardzo interesujący czas, w 1965 r. odbyła się premiera *Księcia Niezłomnego* Jerzego Grotowskiego, Kantor pracuje nad sztukami Witkacego (*Wariat i zakonnica*, *Kurka wodna*), mamy premierę *Dziadów* Dejmka.

3. gra między iluzją i rzeczywistością (m.in. stały motyw teatru w teatrze) – już w 1958 r. w *Krawcu Niteczce* Dorman rozsadza konwencje lalkowego teatru iluzjonistycznego i zasadniczo zmienia profil będzińskiej sceny oraz wyłamuje się z dominujących tendencji lalkarskich. Ten antyiluzjonizm może mieć różne źródła, ale jednym z nich jest na pewno Bertolt Brecht. Warto przypomnieć, że Brecht był w Polsce w 1952 r.. Dorman należy do tych artystów, którzy szybko przetransponują przez swoją wrażliwość interesujące ich koncepcje teatralne.

4. rytmizacja przedstawień (czerpanie z zabaw dziecięcych oraz struktury dzieł muzycznych – np. *Która godzina?* 1964), rola muzyki – tu ciekawy i niezbadany jeszcze etap stanowi wyraźny zwrot Dormana ku teatrowi muzycznemu po roku 1980.

5. swobodne korzystanie z wielu tworzyw teatralnych - polifoniczna struktura przedstawień, szczególna rola przedmiotu (np. deski, wieszak, czapka, szafa)

6. eksperymenty z przestrzenią teatralną – surowość, swobodne konstruowanie przestrzeni – od słynnego usunięcia parawany w *Krawcu Niteczce*.

Oglądowi twórczości Dormana sprzyja czas. Dziś zdaje się, że jeszcze wyraziściej możemy zanalizować niekonwencjonalną i nowoczesną naturę teatru Dormana. Świadomie użyłam słowa niekonwencjonalną, aby nawiązać do pewnej wypowiedzi Henryka Jurkowskiego, który pisał, że Dorman nie tyle eksperymentował, co raczej „był w teatrze”, „wnosił pewną niejasność, niejasność niepokojącą i wymagającą współpracy”<sup>3</sup>. Elementem tego projektu niepokojącego i wymagającego współpracy teatru była koncepcja młodego widza w jego teatrze, czy szerzej, po prostu widza, niezależnie od wieku.

### **Kim jest widz?**

---

<sup>3</sup> H. Jurkowski, „Teatr Lalek” 1996.

Widz w teatrze nie może być tylko „oglądaczem”. Oglądacz to zdaniem Dormana odbiorca pasywny. Takiego widza projektowała w jego opinii telewizja, które rozwój na bieżąco obserwował. Nie znaczy, że lekceważył to medium. Miał on świadomość, że teatr zaczyna być tym medium, które coraz częściej w przegrywa w konkurencji z radiem i telewizją. Telewizja prędzej czy później przejmie całą działalność widowiskową – przewidywał Dorman, na długo przed tym, zanim zaczęła ona oferować coś więcej niż kilka godzin popołudniowego programu pierwszego. I to działało na niego jako element mobilizujący do pytania – jakim medium jest zatem teatr, co on oferuje młodemu człowiekowi. Jego zdaniem zasadniczą i fascynującą cechą teatru było to, że daje on szansę udziału w zdarzeniu, wydarzeniu tu i teraz. I w tym miejscu dochodzimy do jednej z najważniejszych strategii performatywnych Dormana, które służyły wyrwaniu widza z roli pasywnego oglądacza. Teatr to dla Dormana zdarzenie. Interesuje go „bycie w akcji” na wzór happeningu, działanie w przestrzeni teatralnej i poza teatrem, które właśnie przez swoją zdarzeniową formułę czynić będzie widza partnerem, współtwórcą teatru. Dziś powiedzielibyśmy, że dla Dormana młody widz był performerem w jego teatrze.

Jak w praktyce przebiegało to wytwarzanie zdarzeń i współtworzenie teatru przez widza? Spojrzenie na twórczość teatralną Dormana obejmujące jego spektakle oraz wszelkie eksperymenty artystyczno-edukacyjne, te zrealizowane i te projektowane, również pomysły organizacyjne towarzyszące premierom pozwala wyodrębnić trzy obszary, w których realizowała się współtwórcza rola widza:

1. dramaturgii przedstawień
2. koncepcji przestrzeni teatralnej
3. strategii komunikacji teatralnej.

### **Dramaturgia przedstawień**

„Idzie teraz o rzecz trudną, którą serwujemy do widza. Idzie o to, [...] że widz musi sam stworzyć własny spektakl. Spektakl ma powstać w wyobraźni widza. Widz drogą skojarzeń musi powiązać w sobie to wszystko w chwili przekazu widowiska. Każdy widz oddzielnie inne winien otrzymać doznania, inne wrażenia.”<sup>4</sup>

Dorman nieczęsto tworzył teatr sięgający do popularnych tytułów dla młodszego odbiorcy. Nawet jeśli był to *Szczęśliwy książę* Wilde’a, to tak naprawdę proponował on

---

<sup>4</sup> Jan Dorman, *Mój wykład do widowni młodzieżowej, jaki prowadziłem w czasie wędrowki po rzeszowskim*, Przemysł, dnia 15.12.1972, Archiwum Jana Dormana, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego w Warszawie.

widzom zupełnie nową całość, dziś powiedzielibyśmy, że dawał baśń przepisaną w duchu postdramatycznych strategii. Scenariusze Dormana uodparniały widza na „rzeczy gotowe”<sup>5</sup> – słusznie komentowała Małgorzata Semil. Dorman śmiało inkrustował swoje przedstawienia zarówno dziecięcymi wyliczankami, wierszami ludowymi, jak i fragmentami literackimi nasyconymi groteską, ironią, tekstami - komentarzami (liczne napisy włączone w scenografię oraz na kostiumach bohaterów, jak choćby "tragedia optymistyczna" - tekst na koszulce bohatera *Budy jarmarcznej. Dwunastu*). Bliska mu była poetyka kolażu, oparta na sekwencjach surrealistycznych obrazów, antyiluzjonistycznych scenach i zdarzeniach, nasyconych intertekstualną grą z wyobraźnią odbiorcy. Helmut Kajzar z pasją zanotował po obejrzeniu *Szczęśliwego księcia* Dormana:

"Na scenie mówi się. Mówi się fragmenty z Oscara Wilde'a. Brechta, Becketta, Andersena (o dziewczynce z zapałkami). Są to właściwie cytaty wybrane według tajemniczego klucza. Tajemnicę ich doboru posiada jedynie Dorman. To są jego zaklęcia. I jako teksty magiczne nie mogą być przeżywane. Gra się je, ubarwia, przytacza, śpiewa, recytuje pojedynczo i chóralnie, niektóre tylko zdania na moment przymierza się. [...] Był to spektakl bez iluzji. Nie było widać nawet wysiłku, trudu wywołania jej."<sup>6</sup>

W autorskich przedstawieniach Dormana tekst stanowił tylko "materiał do autonomicznej konstrukcji teatralnej; był jednym ze źródeł inspiracji, wyzwajającym w wyobraźni inscenizatora całą sieć skojarzeń, swoistą trampoliną, od której ta wyobraźnia się odbija" – pisał Zbigniew Osiński<sup>7</sup>. Teatr nie miał służyć naśladowczemu przedstawieniu akcji, tak powszechnemu w ówczesnym teatrze dla młodego, ale stanowił pole do eksplorowania teatralności sytuacji spotkania aktorów i publiczności oraz teatralnego potencjału tematów, motywów, sytuacji swobodnie połączonych z inspirującymi je tekstami. Dlatego stałą cechą przedstawień uczynił model gry jak w komedii dell'arte i jarmarcznym widowisku. U Dormana aktor nie grał postaci, nie tworzył roli opartej na psychologicznym prawdopodobieństwie, nie utożsamiał się z postacią, ale przekazywał obraz postaci, opowiadał kogoś. Działał własnym ciałem, lalką, przedmiotem, znakiem plastycznym, rytmem, powtórzeniem, by tworzyć na scenie złożoną konfigurację fragmentów tekstu i materialności teatru, tkąć sieć aluzji i asocjacji. Kiedy Dorman wyreżyserował *Niezwykłą przygodę Pana Kleksa* (1966) w krakowskim Teatrze Groteska, organizatorzy widowni, jak i nauczyciele uporczywie zadawali pytania o sens przedstawienia, o treść, bo zamiast uporządkowanej historii zaproponował on otwartą strukturę sceniczną z Trupą Pana Dropsa i dziewczyną poszukującą zaginionego Alojzego w roli głównej. Swobodnie zmontowane

<sup>5</sup>M. Semil, "Dialog 1968, nr 12.

<sup>6</sup>H. Kajzar, *O teatrze Dormana*, [w:] tenże, *Sztuki i eseje*, Warszawa 1977, s. 252-253.

<sup>7</sup>Z. Osiński, *Teatr Dormana*, [w:] *Teatr Dzieci Zagłębia – 30 lat*, Będzin 1975, s. 55.

fragmenty utworów Jana Brzechwy inkrustowane dziecięcymi wyliczankami i rymowankami rodziły radość uczestnictwa w przedstawieniu, w którym teatr i zabawa to przenikające się żywioły, wzajemnie się wzmacniające i osłabiające. Przedstawienie zdjęto z afisza, bo dorosła część publiczności czuła się zdezorientowana tym, że nie można odnieść się do niego w kategoriach rozumienia treści, fabuły. Tymczasem Tadeusz Kudliński zwracał uwagę, że należało raczej pytać dzieci, czy „BAWIŁY SIĘ w teatrze dobrze” i nie bać się traktować to kryterium jako rozstrzygające<sup>8</sup>. Teatr zrywający z „artyzmem dorosłych”<sup>9</sup> inspirował małego i młodego widza do wytwarzania znaczeń tak, jak odbywa się to w swobodnej zabawie, w chwilach własnej twórczości - na drodze swobodnych skojarzeń, spontanicznych przejść między obrazami wyobraźni, asocjacji, które pozwalają poczuć radość z rodzących się tu i teraz splotów obrazów, sytuacji i znaczeń, a w efekcie ze współuczestniczenia w konstytuowaniu scenicznego zdarzenia.

„Gdzie jest granica, która dzieli utwory tylko dla dorosłych od tych, na które młodzież chodzić może? Tutaj należy się jedynie liczyć z doświadczeniem, możliwościami percepcji”<sup>10</sup> – komentował Dorman w *Moim credo artystycznym* i podsumowywał: „chciałbym, aby widz potrafił odnaleźć w teatrze wartości estetyczne, które prowadzą do zrozumienia integralności wszystkich zjawisk rodzących piękno”. Po spektaklu *Szczęśliwy książę* Zwolenniczka napisała do Dormana:

„Przyznam się Panu, że sztuka wydała mi się zjawiskiem jakby wkomponowanym nagle w moje życie codzienne, w której po raz pierwszy w życiu byłam czynnie zaangażowana. Bo też po raz pierwszy w życiu byłam na tego rodzaju sztuce. Dotąd oglądałam przedstawienia klasyczne, które miały swoją puentę, swoje dekoracje odpowiednie do treści akcji. Tak jak mnie uczono na j. polskim, składały się one tradycyjnie: z wstępu, rozwinięcia i zakończenia. W *Szczęśliwym księciu* spotkałam się z czymś nowym. Odczułam to jako składankę części, z których każda była jakimś „małym światkiem ludzkim”. [...] W teatrze klasycznym mogłam zobaczyć tylko jedną treść – w Pana sztuce było ich wiele. Bo przecież w życiu jest bardzo podobnie.”

## Performatywna przestrzeń teatralna

*Konik, Kaczka i Hamlet, Kandyd, Odważna księżniczka, Noc Walpurgi* – to tylko kilka z tytułów, które wymagałyby osobnego omówienia jako eksperymenty Dormana z przestrzenią, bardzo często wspierane odwagą scenograficznych gestów autorstwa syna, Jacka Dormana. Niektóre z koncepcji przestrzennych rodziły się spontaniczne, w wyniku nie do

---

<sup>8</sup>T. Kudliński, [w:] *Teatr Dzieci Zagłębia - 30 lat*, dz. cyt. s. 51.

<sup>9</sup>Tamże.

<sup>10</sup>J. Dorman, *Moje credo artystyczne*, „Polska” 1969, nr 6.

końca zaplanowanych okoliczności – jak w *Kandydzie* w remontowanym Teatrze Lalka. Punktem wspólnym tych działań było przekonanie, że współczesny teatr musi przekraczać rampę. Dorman wielokrotnie przyznawał, że w jego koncepcjach działania przestrzeni teatralną jest sporo z happeningu, w dzienniku pracy nad niezrealizowanym przedstawieniem *Wzór na diabelski ogon* wg Agnieszki Osieckiej w 1977 r. zanotował: „Marzy mi się także teatr zaczynający się już w mieście”<sup>11</sup>. Stąd u Dormana różne formy burzenia granicy między aktorami i widzami od pierwszych chwil wprowadzania na scenę, sytuowanie podestu scenicznego pomiędzy dwiema grupami widzów (*Odważna księżniczka*) i wytwarzanie bardzo bliskiego kontaktu aktorów i widzów. W *Młynku do kawy* Konstantego I. Gałczyńskiego zaskakiwał początek spektaklu, bo dzieci zastawały scenę rozgrzebaną, zawałoną nieuporządkowanymi rekwizytami, dekoracjami, które ktoś prznosił z miejsca na miejsce. W uwagach do inscenizacji Dorman pisał: "Widz powinien znaleźć w tej atmosferze pośrednie miejsce: obserwatora i malkontenta. Nieład ma drażnić, ale i prowadzić w stronę zainteresowania."<sup>12</sup> Podczas Festiwalu Teatrów dla Dzieci i Młodzieży w Berlinie zwracał uwagę na spektakl *Mrówki*, który aranżował pierwsze momenty obecności widzów na scenie poprzez improwizatorskie działanie muzyczne operatora magnetofonu, epidiaskopu – dziś powiedzielibyśmy performerera. Dormana fascynował ów „żywy materiał życiowy”, który wytwarzał performer, ten stan graniczny między codziennością i rzeczywistością teatralną.

Na granicy między tym, co teatralne i już nieteatralne – bo zakulisowe rozgrywał się *Kandyd* w Teatrze Lalka. Spektakl w ruchu. Widzowie otrzymywali bilety z oznaczonymi godzinami wejścia i w grupach rozpoczynali wędrowkę po swoistych mansjonach – punktach dla poszczególnych epizodów *Kandyda*. Jedną ze scen była na przykład rozegrana w ten sposób, że widzowie zamknięci w garderobie zamiast oglądać kolejną z przygód Wolterowskiego bohatera, słuchali dialogów i dźwięków ze sceny granej w tym czasie w innym pomieszczeniu. Ten fragment uruchamiał percepcję charakterystyczną dla słuchowiska. Wędrując dalej po mansjonach docierali po jakimś czasie do miejsca, gdzie toczyła się odsłuchana wcześniej scena i powtórnie brali w niej udział, tym razem już oglądając ją w pełnym wymiarze audiowizualnym. Przestrzeń teatralna nie miała zamkniętej struktury, nie była dziełem gotowym, jej ostateczny kształt rodził się w ruchu odbiorców i w wyniku nałożenia wyglądu oraz znaczeń nadanych przez twórców z tymi, które wytworzyli sami widzowie. Przedmiotem uwagi odbiorców stawała się zatem nie tyle opowieść o

---

<sup>11</sup> J. Dornan, *Wzór na diabelski ogon*, notatki z próby 14.07.1977, maszynopis, Archiwum J. Dormana, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego w Warszawie.

<sup>12</sup>Tamże.

Kandydzie, ile raczej sam teatr, całe skomplikowanie i niestabilność sytuacji komunikacyjnej, którą wytwarzało przedstawienie, oraz przestrzenna forma tej komunikacji.

Dorman komentował: "Może się wydawać, że takie 'sztuczne' wyrwanie widza z krzesła jest tylko 'chwytem', innowacją i nic więcej. [...] Musiałem bronić transpozycji teatru na nową przestrzeń teatralną. Przypomniałem więc, że przecież procesje, jakie odbywają się wokół drewnianego kościółka, to forma przyjęta, nie dziwna."<sup>13</sup> Działania z przestrzenią były poszukiwaniem wspólnoty teatralnej. Próbą wytworzenia takiej wspólnoty z młodzieżą był finałowy akt *Kandyda*, który rozgrywał się w kawiarni i przybierał formułę niezobowiązującego spotkania. Dorman notował w swoich wspomnieniach zasiadanie przy stoliku z młodzieżą i rozmowy rozwijające się w trakcie w ożywione dyskusje, spory o teatr i życie.

### **Strategie komunikacji teatralnej**

Dziś można śmiało powiedzieć, że Dorman uprawiał nowoczesne formy marketingu kultury i poddawał odważnej renegocjacji standardową komunikacją teatralną. Stosował wielokanałowy przekaz informacji, budował wielopoziomą narrację wokół przedstawień, reklamowanie teatru traktował jako wytwarzanie więzi, tak z widzami, jak i krytykami oraz mediami. W jego strategiach działania jest coś z żywiołu, do którego przyzwyczyli nas media społecznościowe – jest duże prawdopodobieństwo, że byłby ich bardzo aktywnym użytkownikiem.

Plakaty wywieszane w dużych ilościach w szkołach były już pierwszym znakiem teatralnym, który nie tylko zapowiadał przedstawienie, ale rozpoczynał teatralną grę z widzami, z jego oczekiwaniami i przyzwyczajeniami. Dorman pisał w notatkach: „normalnie plakat odgrywa rolę merkantylną, reklamuje – zdaniem moim stanowi on integralną część widowiska – jest jego elementem bynajmniej nie dodatkowym”. Podobnie traktował np. zakładki: „widowisko adresujemy do młodzieży szkolnej, w starszych klasach szkół podstawowych oraz dla młodzieży szkół licealnych – żeby wcześniej wejść w progi szkoły przygotowujemy programy w formie zakładek do książki, zakładka anonsuje widowisko – posiada na sobie rysunek.”<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup>Cyt. Za: E. Tomaszewska, *Jan Dorman – własną drogą*, dz. cyt., s. 234.

<sup>14</sup>J. Dorman, *Notatka z 30 VIII 1963*, rękopis. Archiwum Jana Dormana, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego.

Przykładem wyjątkowo rozbudowanej i nowatorsko potraktowanej strategii komunikacji z widownią jest *Młynek do kawy*. Plakat miał ilustracyjną formę, był na nim po prostu młynek do kawy. Ale ku zaskoczeniu widzów taki młynek nigdy nie pojawił się na scenie. Program, wystawa we foyer, bilet w kształcie biletu kolejowego przygotowane były tak, aby widz zobaczył w nich elementy, których nie użyto wcale w plastycznej warstwie spektaklu. Programy teatralne miały kilka wersji i również nie powielały treści obecnych potem w spektaklu, umieszczono w nich fragmenty z Gałczyńskiego, które nie padały ze sceny. Istotą tych zabiegów było tworzenie sieci skojarzeń, nakładanie jednych wyobrażeń na drugie, zderzenie znaczeń pochodzących z różnych źródeł, nie tylko wywoływanych przez samo przedstawienie. Rodziło się wrażenie, że rzeczywistość teatralna spektaklu jest zawieszona między realnym życiem a fikcją sceniczną, że aktor i widz poruszają się między realnością i iluzją.

Dormana interesowało wytwarzanie relacji na styku teatr i życie. Najczęściej przywoływany i najbardziej znamieny jest przykład *Kaczki i Hamleta* oraz *Konika*, dwóch eksperymentów artystyczno-pedagogicznych, które przekształcały rolę teatru z dawcy przedstawienia w inspiratora performansów rozgrywających się pomiędzy przedszkolem i teatrem. Teatr wkraczał z przestrzeń życia codziennego dzieci przedszkolnych ze swoim obiektem, czasami był to po prostu aktor i tak zaczynała się niekontrolowana inscenizacyjną ramą przygoda w wytwarzanie zdarzeń, opowieści, wyobrażeń, w której głównymi performerami były dzieci. Do dziś dnia zachowały się dzienniki nauczycielek notujących na prośbę Dormana dziecięce historie wywołane na przykład obecnością kaczki. Tu życie i teatr przenikały się niepostrzeżenie. Aby nie zatrzymywać się na znanych już raczej rozwiązaniach z *Kaczki i Hamleta* przywołam nieobecny dotychczas w opracowaniach przykład strategii reżyserskiej służącej łączeniu teatru i życia. W 1977 r. Dorman miał taki oto pomysł na inscenizację wspomnianego już *Wzoru na diabelski ogon*:

„Aktor – Fizyk, czy Geograf, przychodzi do szkoły i tam zaczyna się już konwencja naszego teatru. Widz-uczeń tworzy sobie na jego /Fizyka/ temat zupełnie inną historię, niż tę, którą zobaczy w naszym teatrze. Pobudzenie wyobraźni widza, jego fantazji. Jednocześnie jest to ciąg dalszy, kontynuacja doświadczeń z kaczką, która była w przedszkolu, a potem na scenie”<sup>15</sup>.

I wyjaśniał:

„Będzie to przeciw konwencyjny teatr. Ten przeciw konwencyjny teatr zacznie się już w oporze rodziców i szkoły /dziecko z plecakiem do teatru – ciekawe co przyniesie/. Do teatru widz

---

<sup>15</sup> J. Dornan, *Wzór na diabelski ogon*, dz. cyt.



przychodzi w garniturze – do nas z plecakiem. My tego widza ważymy już przy wejściu do teatru – są to kpinki z GUS-u/ile waży 1 widz, ile stu?”<sup>16</sup>

Dla młodzieży Dorman miał inne propozycje, wynikające ze zrozumienia młodzieńczej potrzeby spotykania się. W Będzinie wspierał powołany przez studentów i działający w budynku Teatru Dzieci Zagłębia Klub „Ethiopus”, co wytwarzało naturalną współpracę pomiędzy młodzieżą i teatrem przy rozmaitych inicjatywach, m. in. przy organizacji słynnego Przeglądu Zespołów Kolędniczych „Herody”. Jan Kuczyński, autor historii klubu w książce *Pod parasolem Dormana*<sup>17</sup> wspomina udział w zamkniętych pokazach spektakli i dyskusje wokół idei teatru Dormana. Osobnym elementem fascynującej strategii komunikacji z widzami były Dormanowe wprowadzenia do przedstawień. Anegdota, dystans do powagi literatury, uruchamianie współczesnych odniesień, eksponowanie konwencji teatralnej – to były elementy, które poruszał w zapowiedziach. Konstruował rodzaj przyjaznego, nienapuszonego zdarzenia tu i teraz, w którym każdy z nas jest obecny z jakimś własnym światem, ale już za chwilę połączy nas coś wspólnego – teatr. Sam tak pisał o swoich „wykładzikach” do widowni młodzieżowej<sup>18</sup>:

„Założyłem sobie, że mój monolog będę prowadził przed sceną. Podium zostawiam aktorom. Zresztą przekonałem się, że łatwiej nawiązać kontakt z widownią stojąc tuż przed fotelami. Nie jestem wtedy jeszcze aktorem. Trochę jest we mnie cywila-widza. Otóż to moje wejście, to pierwsze spojrzenie na salę stanowi o całej rozmowie. Jeśli zastanę widownię spokojną, czekającą, martwą, „uderzam” powitaniem i próbuję rozbawić publiczność. Zrozumiałe nie są to chwytły clowna, ani frywolne opowiadanie dowcipów, ale po prostu rozmowa nawiązująca do chwili. Jeśli młodzież przyjechała do nas z daleka – wtedy po prostu interesuję się tą podróżą. Jeśli na widowni znajduje się jakaś znakomitość, ktoś zaproszony z zewnątrz – wtedy wspólnie z młodzieżą witamy gościa. Czasem moją rozmowę rozpoczynam od wydarzeń obejmujących środowisko, lub od wydarzeń interesujących wszystkich obywateli naszego kraju.”<sup>19</sup>

Jedną z wersji takiego monologu zanotował Dorman w związku z objazdem Teatru Dzieci Zagłębia po Rzeszowszczyźnie ze spektaklem dla młodzieży *Szczęśliwy książę*. Próbuąc przybliżyć konwencję teatru Becketta, mówił do widzów:

„O teraz, siedząc na widowni wydaje się nam, że tworzymy grupę, masę, która nazywa się widownią, a tymczasem każdy widz siedzi przecież sam. Sam otoczony własnymi myślami, własnymi sprawami. Ktoś myśli o tym, że po wyjściu będzie musiał biec na pociąg, ktoś inny

---

<sup>16</sup> Tamże.

<sup>17</sup> J. Kuczyński, *Pod parasolem Dormana, czyli krótka historia Klubu Studenckiego Ethiopus*, Będzin 2014.

<sup>18</sup> Użył tego określenia w zapisie „wykładziku” do widowni młodzieżowej, jaki prowadził w czasie wędrowki po rzeszowskim z przedstawieniem *Szczęśliwy książę*. Maszynopis, Przemyśl dnia 15.12.1972. Archiwum Jana Dormana, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego.

<sup>19</sup> J. Dorman. *Od zabawy w teatr do teatru klasycznego*, red. I. Dowsilas, Będzin 2015, s. 13.

ma kłopoty w domu, a jeszcze inny nie słucha moich słów lecz obserwuje moje gesty i one go zajmują w tej chwili najwięcej. Ktoś inny ... W naszym widowisku aktorzy grający w konwencji teatru Becketta umieszczeni się w otworach pochylej podłogi. Aktorzy ci będą prowadzili ze sobą dialog, a przecież nie będą się ze sobą kontaktowali, gdyż nie pozwoli im na to ogrodzenie. Oni będą wyobcowani, osaczeni samotnością.”<sup>20</sup>

Po zakończonych rozmowach przed spektaklem Dorman nie odchodził, zapowiadał, że zostanie z widownią: „A moim zwyczajem jest nie odchodzić od widza, lecz zostaję wraz z widzami i stale oglądam razem spektakl.”<sup>21</sup> Był czujnym obserwatorem procesu odbioru. Po prezentacji *Odważnej księżniczki* na Przeglądzie Teatrów dla Młodzieży w Poznaniu zapisał: „Obserwuję widownię. Młodzież licealna. Większość chłopców. [...] Kręcą się, wiercą. Nawet próbują dworować sobie, lecz powoli spektakl ujarzmia krnąbrnych. Zainteresowanie duże. [...] Kończy się spektakl. [...] Oklaski mocne, gorące. Inne, niżli te, jakie ferowali ‘ludzie teatru’”<sup>22</sup>.

Kontakt z widzem, budowanie relacji to był jeden z rudymentów prowadzenia teatru. W zbiorach archiwum zachowała się liczna korespondencja z uczniami, studentami, widzami festiwalowych prezentacji przedstawień Dormana. Poważnie traktował zarówno listy „zwolenników” – jak nazwał się jeden z adresatów, jak i osoby, które wprost pisały o niezrozumieniu przedstawień – na każdy list odpisywał. Co to znaczyło tych kilkadziesiąt lat temu! Artysta teatru osobiście odpisał na list jakiejś nieznanym, zdawałoby się zwykłej, młodej osoby, nierzadko dołączał jeszcze jakieś materiały teatralne. Tworzył w ten sposób wokół siebie fanów, którzy przyznawali się potem w listach do kilkukrotnego oglądania jest spektakli. Tak jak rysunki dzieci znajdowały się często w postprogramach do premier Dormana, tak i fragmenty listów młodych odbiorców zamieszczał on w materiałach informacyjnych teatru, aby dawać świadectwo odbioru przedstawień.

## **Współuczestnictwo**

Dormana interesuje każdy widz – ten konkretny, już obecny w teatrze i widz potencjalny, któremu teatr powinien wyjść naprzeciw. W rękopisie *Myśli brulionowych* zamieścił pomysł zdarzenia teatralnego, które mogłoby towarzyszyć prezentacji spektaklu:

---

<sup>20</sup> Mój „wykładzik” do widowni młodzieżowej, jaki prowadziłem w czasie wędrówki po rzeszowskim, Maszynopis, Przemysł dnia 15.12.1972. Archiwum Jana Dormana, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego.

<sup>21</sup> Tamże.

<sup>22</sup> J. Dorman, sklejka: Witkacy Poznaniu, 28 I 1986, Archiwum J. Dormana, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego w Warszawie

„Chcielibyśmy, aby zainteresowanie teatrem objęło i te dzieci, młodzież, które interesuje teatr od strony warsztatu, a następnie aby środowisko, w którym odbywa się spektakl „żyło” tym, nie tylko zajmując się biernie odbiorem inscenizacji. Ostatecznie chodzi o to, aby włączać do realizacji tych wszystkich, których teatr w taki czy inny sposób interesuje. Przykład: teatr jedzie do miejscowości – Weresnej. Ktoś z aktorów/adeptów wyznaczony do tej pracy jedzie do miejscowości – wybiera grupę dzieci i przeprowadza próbę. Oczywiście dzieci nie uczą się żadnej piosenki lecz swoją zabawę wprowadzają do spektaklu. Nieudolność, nieporządność, a jednocześnie świeżość zabawy, będzie atutem inscenizacji. Udział dzieci na scenie przeżyciem. Teatr będzie stale narażony na nową próbę, tym samym będzie ciekawy”<sup>23</sup>

W tym pomysłcie znajduje wyraz włączająca rola teatru i idea spektaklu o partycypacyjnym potencjale. Aby jednak takie zamysły mogły się realizować, potrzebne jest poznawanie naturalnego otoczenia, w którym żyje widz, wychodzenie teatru poza budynek. Otoczeniem dla teatru jest podwórko, ulica, szkoła, radio i telewizja. Dorman pytał:

„czy teatry zdają sobie sprawę z tego, że obowiązkiem teatru jest wiedzieć o tym wszystkim. Że ustawiając repertuar muszą wiedzieć o tym wszystkim: że dziecko ma kłopoty i musi je rozwiązywać, że w szkole znajduje pomoc, albo jest zdane na własny spryt. [...] Czy pomoc polega na tym, że teatr bierze na warsztat lekturę, aby szkoła nie musiała jej „przerabiać”. I wtedy prowadzi swe dzieci do teatru lub do kina i wtedy bardzo łatwo załatwia tą obowiązkową lekturę.”<sup>24</sup>

Można mówić o pewnej utopii teatralnej, którą w ten sposób kreował Dorman – utopii teatru, który będzie spajał to, co życiowe i artystyczne, towarzyszył widzowi i rósł razem z nim, i który zaistnieje poza podziałami na teatr dramatyczny i lalkowy, teatr dla dorosłych i teatr dla dzieci, teatr instytucjonalny i teatr niezależny. Marzył mu się teatr, z którym widz się zaprzyjaźni i tę przyjacielską relację podsycał w młodzieży na wiele sposobów.

Toruń-Warszawa, 13 marca 2017

Tekst wykładu *Młody widz jako współtwórca teatru Jana Dormana*, zaprezentowanego 13 marca 2017 r. w Instytucie Teatralnym im. Z. Raszewskiego. Tekst powstał w ramach projektu „Dorman. Archiwum Otwarte”.

---

<sup>23</sup> J. Dorman, *zeszyt: Myśli brulionowe: 18.10.1973*, rękopis, Archiwum J. Dormana, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego.

<sup>24</sup> J. Dorman, *Repertuar dla dzieci i młodzieży*, sklejka: Ogólnopolski Ośrodek Sztuki Poznań, 26.03.1985, rękopis, Archiwum J. Dormana, Instytut im. Z. Raszewskiego w Warszawie.