

Z FLORIANEM STANIEWSKIM rozmawia
MAGDALENA HASIUK

UTOROWAĆ DROGĘ JASNOŚCI

Debiutował pan jako aktor w 1965 roku w *Kolumbach rocznik 20* na scenie Teatru im. Jaracza w Łodzi. Od półwiecza jest pan związany z Teatrem Wybrzeże. Występował pan w teatrze, filmie i w telewizji. Jak to się stało, że 2016 roku rozpoczął pan współpracę z Zakładem Karnym w Sztumie? Decyzja nie jest oczywista choćby ze względu na odległość. Gdańsk i Sztum dzieli ponad osiemdziesiąt kilometrów.

Kiedy moi rodzice ze względów politycznych musieli wyjechać z Łodzi – gdzie się urodziłem, a ojciec jako przedwojenny działacz PPS-u był szykanowany – osiedlili się w okolicach Kwidzyna. Stamtąd do Sztumu jest już niedaleko. Odkąd pamiętam, oprócz pracy zawodowej zawsze angażowałem się w działania pedagogiczne. Lubię przekazywać innym ludziom wiedzę i dzielić się doświadczeniem. Pewnie stąd w młodości wzięło się moje harcerstwo.

Był pan harcerzem?

W latach 1964-1968 współpracowałem nawet z komendą Chorągwi Łódzkiej. Nie wiem, jak było w innych chorągwiach, ale u nas, w Łodzi, harcerstwo, choć oficjalnie komunistyczne, w praktyce oznaczało krzewienie zupełnie innych ideałów. Komunistyczny szyld nie przeszkadzał w przekazywaniu starych wartości. Działo się tak zapewne ze względu na ludzi. Zastępczynią komendanta Chorągwi Łódzkiej była druhna Władysława Matuszewska – przedwojenna harcerka, która w czasie wojny w obozie koncentracyjnym w Ravensbrück działała w tajnej drużynie harcerek Mury. Również w szkole podstawowej uczyli mnie nauczyciele przedwojenni. Nie byli młodziankami, na pewno nas nie zaczerwieniali. To również dzięki nim odkryłem w sobie duszę pedagoga, którą rozwijałem, prowadząc obozy

harcerskie. Z kolei w szkole średniej (chodziłem do technikum chemicznego) udzielałem się w teatrze szkolnym.

Teatr w technikum chemicznym – brzmi interesująco.

Dyrektorem szkoły był Alojzy Janosz – postać niezwykle barwna, krakus zakotwiczony w Łodzi, filolog z wykształcenia, przed wojną znany *bon vivant* i wielki miłośnik teatru. To on wspierał nasze działania. Rok szkolny kończył się u nas, jak w dobrych amerykańskich college'ach, przedstawieniem teatralnym. Wystawiliśmy między innymi *Parady* Potockiego oraz spektakl na podstawie poezji afrykańskiej. Jeździliśmy z przedstawieniami na festiwale, chociażby do Koszalina i Białegostoku. Tam poznałem Juliana Przybosia. W pierwszej klasie technikum zakwalifikowałem się do Ogólnopolskiego Konkursu Recytatorskiego we Wrocławiu, gdzie uzyskałem wyróżnienie.

Kiedy pańska praca teatralna spotkała się z powołaniem pedagogicznym?

Po pewnym czasie od ukończenia studiów w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej i Filmowej (obecnie PWSFTviT) w Łodzi, za życia Danuty Baduszkowej wykładałem w jej Studium Wokalno-Aktorskim przy Teatrze Muzycznym w Gdyni. Potem przez kilka lat uczyłem w Studiu Aktorskim



przy Teatrze Wybrzeże. Po studiach logopedycznych nawiązałem stałą współpracę z Uniwersytetem Gdańskim, która trwa do dziś. Zaangażowałem się też, podobnie jak wielu moich kolegów, w akcję Związku Artystów Scen Polskich, który w pewnym momencie zachęcał aktorów zawodowych do podjęcia zajęć teatralnych w szkołach. Ja w Zespole Szkół Elektrycznych prowadziłem Teatr Przy Pętli. Potem kierowałem pracownią teatralną w Pałacu Młodzieży w Gdańsku. Z niej przeszedłem do Studia Aktorskiego przy Teatrze

Wybrzeże. Przy okazji konkursów teatru amatorskiego poznałem wielu znakomitych ludzi, którzy zajmowali się różnymi formami tego rodzaju teatru. Zaczęto mnie też zapraszać jako jurora konkursów recytatorskich.

Jaki to ma związek z teatrem więziennym?

Moja współpraca z Zakładem Karnym w Sztumie bezpośrednio wynika z zaangażowania w ruch recytatorski i działania teatru amatorskiego. Dzięki nim poznałem Adama Karasia, który jako dyrektor Sztumskiego Centrum Kultury, instytucji współorganizującej wraz z Zakładem Karnym w Sztumie Ogólnopolski i Międzynarodowy Przegląd Sztuki Więziennej, wystąpił z propozycją wzbogacenia tego ważnego festiwalu o kategorię „teatr”.

Do tamtej pory osadzeni nadsyłali na konkurs jedynie prace literackie, rękodzielnicze i zaliczane do sztuk pięknych.

Karaś zainspirował dyrektora Zakładu Karnego w Sztumie, by, jako gospodarz Przeglądu, stworzył zespół teatralny.

Pomysłodawcą teatru więziennego był zatem człowiek niezwiązany ze służbą więzienną?

Pomysł należał do dyrektora Sztumskiego Centrum Kultury, jednak teatr w zakładzie karnym nie powstałby bez zaangażowania się w tę sprawę dyrektora więzienia. Jan Morozowski nie tylko przystał na propozycję, ale chciał, żeby grupę teatralną poprowadził człowiek teatru. Widział w tej roli Adama Karasia.

Jednak ostatecznie to pan pracuje z grupą teatralną Piktogram?

Zostałem po przyjacielsku „wrobiony” w tę pracę... Adam Karaś przedstawił problem i powiedział krótko: „Trzeba to zrobić”. Myślałem, że to będzie sprawa jednorazowa.

Nad pierwszym przedstawieniem nie pracował pan sam.

Początkowo wspierała mnie instruktorka teatralna ze Sztumskiego Centrum Kultury, Patrycja Neidrowska, która ze względów rodzinnych nie mogła kontynuować pracy przy kolejnych spektaklach.

Dlaczego zaczął pan współpracę z amatorami w więzieniu od trudnego tekstu *Czekając na Godota*? Czyżby inspirował pana Rick Cluchey, który podczas odbywania kary w więzieniu San Quentin zafascynowany dramaturgią Samuela Becketta stworzył teatr więzienny i przygotowywał z nim sztuki noblisty? Cluchey wystawiał teksty Becketta również po wyjściu na wolność, współpracował z nim i przyjaźnili się.

Kiedy zaczynałem próby w Zakładzie Karnym w Sztumie, nie miałem ani żadnej wiedzy o teatrze w więzieniu, ani doświadczeń w pracy z osobami osadzonymi. Nie znałem pracy Clucheya. Pomyślałem nieco przekornie, że ponieważ „moi” aktorzy siedzą i czekają na ten dzień, kiedy wreszcie

będą mogli opuścić mury, natychmiast skojarzyłem ich sytuację z *Czekaniem na Godota*. Okazało się, że to był znakomity pomysł.

Dlaczego?

Wybór tego dramatu zmuszał aktorów do autorefleksji. *Czekając na Godota* to tekst, który każdego w miarę inteligentnego człowieka jest w stanie wprowadzić w zadumę.

I osadzeni na pierwszej próbie zadumali się nad tekstem Becketta? Brzmi to niewiarygodnie.

Nie od razu... Początkowo traktowali mnie z dużym dystansem.

Czy ten dystans mógł wynikać ze sposobu, w jaki przyszli aktorzy trafili na zajęcia teatralne?

Tworzeniem grupy zajmował się Sławomir Sidorowicz – wychowawca kulturalno-oświatowy i sportowy w Zakładzie Karnym w Sztumie. To on szukał aktorów, namawiał, przekonywał. Skuteczny argument w zapraszaniu do zespołu stanowiła atrakcyjna perspektywa dawania przedstawień poza murami więzienia.

Czyli to nie Beckett przyciągnął przyszłych aktorów do teatru, ale szansa na choćby krótkie wyjście na wolność?

Tak było na początku. Kiedy jednak aktorzy zaczęli wgryzać się w tekst i rozmawialiśmy nie tylko o tekście Becketta, ale także o życiu, o marzeniach, pragnieniach, *Czekanie na Godota* stało się im bliskie. Stopniowo zaczęli się też przywiązywać do mnie. Zauważyłem, że dla nich każdy mój przyjazd do Sztumu i wspólne spotkanie przypomina sytuację chwilowego wyjścia na wolność.

Z czego to wynika?

Rzeczywistość więzienna opiera się na rygorze, a podczas prób aktorzy na trzy godziny zapominają o tamtym świecie. Pewnie pomaga w tym także mój sposób komunikowania się z nimi. Jest zupełnie inny niż służby więziennej.

Inny, to znaczy jaki?

W mojej postawie nie ma dystansu. Rozmawiamy jak przyjaciele. Na początku nie bardzo wiedziałem, w jaki sposób nawiązać kontakt z osobami przebywającymi w więzieniu. Jednak pomyślałem, że nie będę udawał nikogo innego niż tego, kim jestem. Zupełnie odsunąłem świadomość, że oto prowadzę próbę w zakładzie karnym i że uczestniczą w niej skazani. Traktuję ich normalnie, jak ludzi, którzy się potknęli i upadli, i za to ponoszą karę, ale nasze spotkanie nie odbywa się w ramach kary, tylko w ramach...

Resocjalizacji?

To za duże słowo. W ramach czegoś, co może ich uszlachetnić. Dobrze rozumiana sztuka każdego człowieka na pewno trochę i oczyszcza, i uszlachetnia. Nie znam przypadków, żeby sztuka demoralizowała.

Co pan rozumie przez „uszlachetnianie”?

Analizując tekst na próbach, zwracam uwagę na to, co jest w nim piękne, co jest etyczne, szlachetne i przed czym ta szlachetność musi się bronić. Czytając z aktorami w więzieniu *Czekając na Godota*, nie tylko próbowałem tłumaczyć im tekst, ale przeprowadziłem dokładną analizę dramaturgicz-



ną. Szukałem przy tym różnych sposobów komunikowania się z zespołem. A ponieważ tworzą go mężczyźni, czasami padał gruby dowcip – gruby, ale nie wulgarny. Widziałem, że aktorzy słuchali mnie z uwagą. Nie wygłaszałem kazań. Usiłowałem we wszystkim znaleźć „coś ładnego”; wskazać, czego dany bohater pragnie, jak się zachowa. Dlaczego postąpił tak, a nie inaczej. Jeżeli jest w miarę szlachetny, to wybierze dobro...

Ale u Becketta ta szlachetność nie jest ewidentna. Jest sytuacja i trudno powiedzieć, że bohaterowie są szlachetni albo nie.

Pozornie nie są szlachetni. Najszlachetniejszą postacią jest chłopiec – Poślaniec. Ale szlachetność jest z jedną z tych wartości, na które czekają postaci Becketta. *Czekając na Godota* opowiada o trudzie życia. Zdawałoby się, że oto znaleźliśmy się na tym pięknym świecie, gdzie będzie nas spotykało samo szczęście, gdzie nie będziemy musieli zbyt wiele robić, by być szczęśliwi, gdzie wszystko będzie dla nas. A tymczasem nasze życie jest pełne trudu, a my ciągle czekamy na ten moment, kiedy przyjdzie „coś”, co nam rozświecili, ubarwi ten świat. W tej sytuacji musimy czekać na to doświadczenie, musimy dążyć do niego, żeby utorować drogę tej jasności i żeby bardziej być na tym świecie, a nie tylko mieć, posiadać.

Aktorzy Piktogramu sprawnie przyswoili trudny tekst Becketta. Niektóre jego fragmenty, na przykład monolog Lucky’ego, są przecież wyzwaniem dla aktorów zawodowych.

To prawda. Nad interpretacją, która pojawiła się w przedstawieniu, dużo pracowaliśmy, kosztowało nas to niemało trudu, ale dziś myślę, że wielu moich kolegów – aktorów zawodowych zachwyciłoby się tą interpretacją. Zawodowstwo odbiera czasami świeżość. Zauważyłem nie tylko u siebie, ale również u moich zawodowych koleżanek i kolegów mechanizm powtórzeń. Skoro zagrałem już jakiś „numer”, został sprawdzony i zadziałał, w kolejnych sztukach bardzo chętnie, często bezrefleksyjnie, sięgam po niego. Aktor niezawodowy nie ma tych przyzwyczajęń, ciągle szuka. Jako reżyser, oczywiście, prowadzę go w tym poszukiwaniu.

Jak pan to robi? Widziałam wiele przedstawień teatralnych zrealizowanych w polskich więzieniach. W przypadku pana pracy istnieje jakaś szczególna, trudno definiowalna forma, która sprawia, że sztuka, bez względu na wykorzystany materiał, ma wewnętrzną spójność, jest żywa. Myślę, że chodzi o pana rzemiosło reżyserskie. Pan wie, że w danym miejscu ma być taki, a nie inny rytm, taka, a nie inna zmiana.

Gdyby mnie pani poprosiła o zanalizowanie mojej pracy, nie wiem, czy byłoby to możliwe. O sposobie pracy moglibyśmy porozmawiać na przykładzie konkretnej próby. Po tylu latach wiem, że podstawą pracy w teatrze jest zmienny rytm. W sztuce aktorskiej i w ogóle w mówieniu mamy do wykorzystania następujące elementy: szybko – wolno, głośno – cicho, wyżej – niżej. I od teorii prawdopodobieństwa zależy, ile mamy możliwości. Trzeba mieszać te elementy, bawić się nimi. Potrzebny jest także dobry słuch, znajomość pewnych zasad ruchu scenicznego i zasad budowania obrazu. Tego uczyłem aktorów ze Sztumu od samego początku. Na te elementy zwracam im uwagę w trakcie prób, a ponieważ wspólnie zrobiliśmy już trzy spektakle, widzę, że już pamiętają pewne zasady.

Po *Czekając na Godota* sięgnęliście po zupełnie inny materiał – sztukę Maliny Prześlugi. Skąd ten wybór?

Dziób w dziób to opowieść o gołębiach i o wróbelku, przeznaczona dla dzieci. Aktorzy bardzo chcieli wybrać tekst, który będą mogli prezentować poza murami więzienia, a sztuka Maliny Prześlugi świetnie się do tego nadaje. Pomyślałem, że skoro panowie siedzą w więzieniu, z łobuzerką pewnie są za pan brat. Zwykle nie tylko w takich grupach, ale często też w szkole kilku chłopców znajduje sobie kogoś do kopania, kto jest inny, nie chce brać udziału w działaniach grupy. Wiedziałem, że „moi” aktorzy świetnie to zrozumieją. A to, że jakiś człowiek jest inny, wcale nie znaczy, że należy go zdeptać. *Dziób w dziób* mówi o pewnych klanach, a przecież przestępcy w więzieniu też żyją w „klanach”.

A jednak czasem pan myśli w ten sposób o „swoich” aktorach...

Podczas prób całkowicie zapominam o kontekście więziennym. Po trzech latach wspólnej pracy ja po prostu naprawdę

ich lubię i widzę, jak oni mnie lubią. Cieszą się na wspólne spotkanie. Powtórzę: mój przyjazd jest dla nich ważny.

Skąd pan to wie?

Mówią mi o tym. Ich problemy w pewien sposób stają mi się bliskie. Zżyłem się z nimi. Nie wiem, za co odsiadują wyroki. Jedni za poważniejsze wykroczenia, inni za mniej poważne. Pod względem ekonomicznym moja praca w Zakładzie Karnym w Sztumie nie wiąże się z zyskiem. To, co zarobię, w większości wydaję na dojazdy.

Tekst Maliny Prześlugi nabiera dodatkowych znaczeń w obecnej sytuacji społeczno-politycznej. Czy to był świadomy zabieg?

W chwili wyboru zupełnie o tym nie myślałem, ale szybko zorientowałem się, że tak właśnie jest.

Jak to się dzieje, że często to intuicja artystyczna prowadzi pana pracę?

Lata praktyki oraz doświadczeń aktorskich, reżyserskich i pedagogicznych, a także ważne spotkania sprawiają, że lampka, którą człowiek nosi w sobie, zapala się w odpowiednim momencie. Często wiem, że coś powinno wyglądać tak, a nie inaczej, choć nie zawsze natychmiast potrafię to uzasadnić. Miałem szczęście poznać w Teatrze Wybrzeże takich ludzi jak Stanisław Hebanowski, Jerzy Andrzejewski, Jan Kreczmar. To były dla mnie bardzo ważne spotkania, nawet jeśli nie za wiele z nimi rozmawiałem. Przez pewien czas Stanisław Hebanowski pełnił funkcję szefa Związku Literatów Polskich w Gdańsku. Bardzo często byłem zapraszany do czytania tekstów podczas wieczorów literackich, dzięki czemu nie tylko poznałem „literaturę wybrzeżową”, ale także zaprzyjaźniłem się z wieloma osobami z tego środowiska. W teatrze Hebanowski miał zwyczaj oglądać każde przedstawienie, które reżyserował, i po spektaklu przekazywał uwagi.

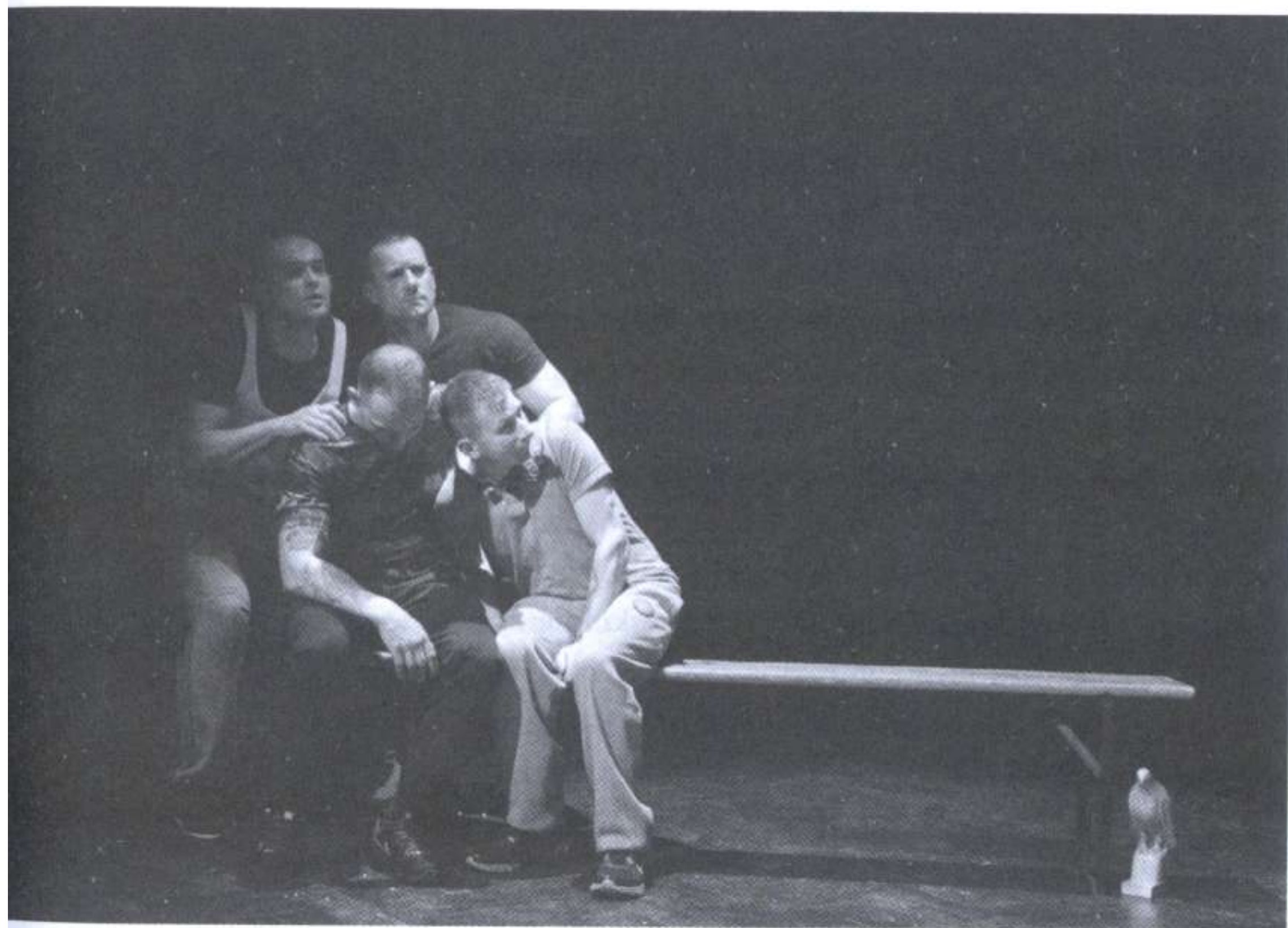
Czego dotyczyły?

Głównie interpretacji, rytmów, coś było za cicho, coś nie zostało należycie spuentowane. Choć chodziło o drobiazgi, Stulek zawsze wprowadzał korekty. Odbывało się to w przyjaznej atmosferze. Stanisław Hebanowski był niezwykle kulturalnym człowiekiem, a poza tym wdzięcznym obiektem do parodiowania. Spotkanie z nim w dużym stopniu wpłynęło na moją pracę w teatrze.

Wróćmy do pana działań w Zakładzie Karnym w Sztumie: trzecie przedstawienie zrealizowane z zespołem Piktogram w całości opierało się na ważnych, współczesnych tekstach poetyckich. Taki wybór to, być może, największe wyzwanie dla aktorów. Z czego wynikała pańska decyzja?

Byłem bardzo ciekaw, w jaki sposób aktorzy zmierzą się z tą mocną, wymagającą poezją. Wszystko zaczęło się jednak od *Boskiej Komedii* Dantego. (Stąd zresztą tytuł naszego najnowszego przedstawienia). Ponieważ do tej pory nie przeczytałem tego dzieła, postanowiłem się z nim zmierzyć. Podczas

lektury szybko przekonałem się, że z perspektywy dzisiejszych czasów piekło opisane przez słynnego florentczyka bardziej przypomina SPA. Pomyślałem o świecie, w którym żył autor – okrutnym i krwawym – oraz o tym, co ludzkość zafundowała sobie obecnie, i doszedłem do wniosku, że teraz to dopiero mamy piekło. W nowym przedstawieniu chciałem, byśmy zadumali się nad tym współczesnym piekłem. A że zawsze interesowałem się poezją, zacząłem wertować różne tomy i przypominać sobie utwory, które mówią o takim świecie. Istnieje, oczywiście, wiele innych tekstów, które można byłoby dodać. Wybrałem te, które są szczególnie przejmujące dla mnie i które wytyczyły pewną drogę, z *Lamentem barana ofiarnego* Józefa Wittlina oraz z *Przypowieścią o Narodzeniu Pańskim* Romana Brandstaettera, właściwie przez wszystkie kolejne wiersze, między innymi Herberta, Różewicza, Pasierba, Miłosza. Niektóre wiersze brzmią niemal jak manifesty. Na przykład *Lament...* mógłby być sztandarowym tekstem obrońców zwierząt.



Pan proponował wiersze – a jakie było zadanie aktorów?

Wybierając określone utwory, chciałem „potrząsnąć” letnią atmosferą, letnią, to znaczy związaną z byciem ani zimnym, ani gorącym. Między innymi taki jest cel teatru. Taki był teatr grecki – miał przynosić oczyszczenie. Pomyślałem, że ludziom wrażliwym, jeśli znajdę kilku, poezja pomoże zwrócić uwagę na otaczający świat. To jest zadanie, misja artystów. Jeżeli sztuka nie wniesie takich jakości w nasze życie społeczne, to po prostu ich nie będzie. Sztuka ma ten szczególny przywilej i obowiązek, by zachęcać do refleksji szczególnego rodzaju, stawiać pytania. Aktorzy wybierali spośród moich propozycji te teksty, które były dla nich ważne. Zauważyłem, że spotkanie z poezją bardzo intensywnie przeżyli. Sposób, w jaki mówili te teksty, także świadczy o ich przemianie.

Beckett, Prześluga, poezja współczesna... Czy planuje pan kolejne przedstawienie w więzieniu?

Chciałbym popracować z zespołem nad czymś weselszym. Myślałem o repertuarze z Kabaretu Starszych Panów – rozkoszne, piękne teksty, pełne smaczków, ukazujące bogactwo życia i języka. Poza tym praca nad nimi może okazać się świetną zabawą. Czas pokaże, czy uda się zrealizować ten plan.

Czy po trzech latach wspólnej pracy dostrzega pan przemianę artystyczną aktorów, czy nadal są raczej wykonawcami zadań, które pan formułuje?

Praca w teatrze z pewnością wpływa na nich pozytywnie. Zmienia się ich odbiór tekstów literackich. Na próbach niektórzy aktorzy przekazują własne propozycje interpretacji. Podczas wspólnej pracy wielu z nich odkryło swoje różne talenty. Należałoby tu wymienić każdego z nich indywidualnie.

Tym, co szczególnie zwróciło moją uwagę, jest fakt, że niektórzy aktorzy Piktogramu mają na scenie szczególny rodzaj obecności. Jakby nie było w nich żadnej maniery ani strachu. Może wynika to z tego, że mniej się stresują? Kiedyś słyszałam anegdotę na ten temat. Aktor teatru więziennego zapytany, czy miał tremę podczas występu, odpowiedział: „Tremę to miałem, jak mnie wsadzali”. Czy tak jest naprawdę?

Trema towarzyszy każdemu z naszych występów, wystąpień publicznych. Oczywiście, na początku silnie się ją przeżywa, po latach pracy nadal nas nie opuszcza, ale może nie jest już tak paraliżująca. Pamiętam to przerażające uczucie, którego doświadczałem na początku drogi zawodowej. Nie istnieje aktor wolny od tremy i podobnie jest z aktorami z grupy Piktogram. Jednak trema jest mniejsza, kiedy przedstawienie zostało dobrze przygotowane. Jeżeli jest niegotowe, pojawia się niepewność i większe prawdopodobieństwo pomyłek. Jeżeli natomiast materiał został opanowany, a spektakl zapięty na ostatni guzik, trema działa jako czynnik dodatni, stymuluje aktorów do rozwoju. Tak jest również z aktorami Piktogramu. W podobnej sytuacji używają bogatszych środków wyrazu, nie boją się mocniejszej ekspresji, głośniejszą mówią.

Powiedział pan kiedyś, że od początku pracy z aktorami w Zakładzie Karnym w Sztumie traktuje ich pan jak aktorów zawodowych. Ale przecież nimi nie są.

Ale ja z nimi pracuję tak, jakby nimi byli. Od pierwszej próby stawiam im duże wymagania. Tłumaczę. Przy okazji okraszam to jakimś dowcipem. Zdarza się, że coś pokazuję, nie tylko w sferze głosu, ale także wspieram gestem. Czasem każę coś powtórzyć. Euforia twórcza na próbach udziela się wszystkim. Aktorzy lubią ten rodzaj pracy. Po kolejnej próbie widzę, że przyswajają sobie wiele z naszych ustaleń. Jeżeli chce się uprawiać sztukę, nie można ludzi traktować jak amatorów. Kiedy aktor zawodowy, przychodzi na pierwszą próbę nowej sztuki, też jest „zielony”.

Ma jednak rzemiosło.

I to rzemiosło trzeba pokazać amatorom, resztę mają. Charakteryzują się pewną wrażliwością.

Niektórzy dużą, sądząc po interpretacjach wybranych ról czy wierszy.

Jedni są bardziej wrażliwi, inni mniej. Rozpoznanie tego i odpowiednie wykorzystanie w budowaniu przedstawienia to zadanie reżysera. Zasada reżyserowania zespołów amatorskich polega na tym, że jeżeli ktoś w zespole ma jakąś wadę, na przykład sepleni, w sztuce to musi być walor. Tak trzeba ustawić poszczególne role i sceny, tak konstruować całe przedstawienie, żeby to było czytelne.

Czy podczas prób w zakładzie karnym proponuje pan aktorom jakieś ćwiczenia?

Ćwiczenia wprowadzam w miarę potrzeb. Nie musiałem robić żadnych ćwiczeń dykcji. Pracowaliśmy natomiast nad oddechem przeponowo-żebrowym i emisją głosu. Stosowaliśmy ćwiczenia, żeby zaradzić fonacji wstecznej, która niekiedy się pojawiała. Pracowaliśmy nad głośnością mówienia. Krzyki w sali prób prowokowały zabawne sytuacje. Wpadali funkcjonariusze z pytaniem, co się dzieje. Myśleli, że dzieje się coś złego.

Jakie znaczenie ma tworzenie teatru w więzieniu, a także organizowanie konkursów teatralnych: Międzynarodowego Przeglądu Sztuki Więziennej w Sztumie czy Ogólnopolskiego Konkursu Więziennej Twórczości Teatralnej w Poznaniu?

Tego typu działalność jest naprawdę bardzo potrzebna. Dzięki niej zmieniają się osoby przebywające w więzieniu. Wiem to, będąc z nimi ponad trzy lata. „Moi” aktorzy szlachetnieją. Bez przesady, ale po trzech latach wspólnej pracy to są naprawdę zupełnie inni ludzie.

Skąd takie wnioski?

Proszę zwrócić uwagę na dobór sztuk, które wspólnie zrobiliśmy. Podczas prób, w trakcie analiz odnosimy się do różnych sytuacji życiowych, szukamy różnych znaczeń. Przy okazji bardzo wiele rozmawiamy o życiu, o ładnym życiu, o takim, jakie powinno być. Te rozmowy są dla nich ważne.

Ładne życie? Co pan przez to rozumie?

To wielka utopia, którą należy konstruować mimo wszystko, wierząc, że ten świat będzie lepszy. Równocześnie nie tracić świadomości, że niemal cała działalność człowieka skierowana jest na robienie pieniędzy i rozwój gospodarczy, a mówienie o uszczęśliwianiu ludzkości to jedno wielkie łgarstwo.

Czy pańską pracę z małą, bardzo szczególną grupą ludzi, którzy przecież za sprawą swoich wyborów przebywają w tak trudnym miejscu jak więzienie, można traktować jako pracę nad obroną człowieczeństwa?

Uważam, że takim ludziom jak „moi” aktorzy należy dać szansę na to, żeby w dalszym życiu naprawili to, co zrobili.

Żeby zmienili swoje życie na tyle, by być dla człowieka, a nie przeciwko niemu. Jeżeli zdołają to zrobić, to dobro będzie przemawiało też za nami, którzy z nimi pracujemy. W tym widzę sens tej pracy. Z aktorami w Sztumie robię to, co robiłem przez całe życie; pracując nad sztuką, pracowałem nad zmianą sposobu bycia, sposobu życia.

Jak układa się panu współpraca ze służbą więzienną?

Funkcjonariusze naprawdę ciężko pracują i ich praca jest nie do pozazdroszczenia. Prowadzić działalność kulturalno-oświatową w takich warunkach jak więzienie to nie lada wyzwanie, nie tyle ze względu na ludzi, nie zawsze zainteresowanych takimi działaniami, ale przede wszystkim na skostniałość instytucji. Dyrektor docenia walory naszej pracy. Zespół był wielokrotnie nagradzany w Sztumie i w Poznaniu, co pewnie ma znaczenie. Prezentowaliśmy nasze przedstawienia w innych zakładach karnych, w Młodzieżowym Ośrodku Wychowawczym w Malborku, w Stowarzyszeniu Lazarus dla widzów z niepełnosprawnościami i przewlekłe chorych. Wystąpiliśmy na Uniwersytecie Gdańskim, na międzynarodowym festiwalu Wioska Teatralna w Węgajtach oraz wielokrotnie na Festiwalu Mienia Art. W działania zespołu niesamowicie angażuje się wychowawca Sławomir Sidorowicz. To on organizuje próby, uczestniczy w nich, poświęcając swój czas wolny (spotykamy się w niedziele, ze względu na pracę zawodową osadzonych). Sławek – koleżeńsko nazywając – odpowiada za sprowadzanie aktorów z wielu oddziałów, załatwia formalności związane z przepustkami, organizuje wyjazdy. Bez jego entuzjazmu dla teatru i skutecznego wsparcia nasza praca nie byłaby możliwa. ■

Rozmowa została przeprowadzona w Gdańsku-Wrzeszczu w lipcu 2018 roku. Już wówczas pan Florian Staniewski mierzył się z poważnymi problemami zdrowotnymi. Mimo wszystko planował kolejną premierę z grupą teatralną Piktogram. W lutym 2019 przygotował wstępny scenariusz złożony nie z tekstów z Kabaretu Starszych Panów przywołanych w wywiadzie, ale z piosenek Georges'a Brassensa. Tego pomysłu już nie zrealizuje. Florian Staniewski zmarł w Gdańsku 10 marca 2019 roku, nie zdążył autoryzować wywiadu. Dalsze losy zespołu Piktogram są niepewne.