

***Aldona JAWŁOWSKA***  
*więcej niż teatr*

*Państwowy Instytut Wydawniczy*  
1986

Okładkę projektował  
MACIEJ URBANIEC

© Copyright by Państwowy Instytut Wydawniczy  
Warszawa 1987

PRINTED in POLAND  
Państwowy Instytut Wydawniczy. Warszawa 1988 r.  
Wydanie pierwsze  
Nakład 10000+300 egz. Ark. wyd. 10.9. Alk. druk. 13  
Oddano do składania 5 stycznia 1987 r.  
Podpisano do druku we wrześniu 1987 r.  
Druk ukończono w styczniu 1988 r.  
Łódzka Drukarnia Dziełowa  
Nr zan. 32/1100/(7. K-21  
Cena zł 350.—

ISBN 83-06-01592-4

## WSTĘP

Zbiorowym bohaterem mojej książki jest „studencki ruch teatralny”, który poczynając od połowy lat pięćdziesiątych stanowi ważne dla kultury polskiej zjawisko. Książka ta nie jest jednak ani studium monograficznym zawierającym kompletne informacje o teatrach kształtujących oblicze tego ruchu, ani analizą socjologiczną jego społecznych czy też terapeutycznych funkcji. Nie jest również interpretacją wypowiedzi artystycznych tego teatru sytuującą go wyłącznie w obrębie sztuki. Czym więc jest w istocie? Moim zamiarem było przedstawienie teatru studenckiego jako wielowymiarowego zjawiska, które nie mieści się ani w granicach działalności społecznej, ani w granicach sztuki. To więcej niż ruch i więcej niż teatr. To także instytucja, miejsce do życia, zabawa, swoisty azyl dla nieprzystosowanych. Lecz przede wszystkim to próba przeciwstawienia kulturze zastanej — odmiennej kulturowej całości. Nie w postaci werbalnych opisów, owego „nowego modelu kultury” — który w ostatnich latach nasi uczeni produkowali bez umiaru — lecz w działaniu realizującym się jako poszukiwanie własnych form życia i twórczości.

Użycie tu sformułowania „całość kulturowa” uważam za uzasadnione, gdyż poszukiwania „młodego teatru” dotyczyły podstawowych dla budowy takiej całości elementów: idei i wartości naczelných, nadających sens wszelkiej ludzkiej aktywności, warunków komunikacji między ludźmi, języka, środków ekspresji, norm etycznych i wzorów zachowania, systemu instytucji i obiegu kultury, a także zasad organizujących te elementy

w spójną konstrukcję. Przecistawiając rzeczywistości postrzeżonej jako chaos łańd zaspokajający potrzebę rozumienia otaczającego świata — teatr ten stał się ośrodkiem artykulacji ważnych nie tylko dla środowiska młodzieży problemów.

Wyjałowienie kultury, rozpad ożywiającego, nadającego sens centrum, są dziś powszechnie odczuwane. Dewaluacja idei, zawieszenie w próżni norm moralnych i ich bezsilność wobec usankcjonowanego zła, zanik wiarygodności słowa, pogłębiający się rozdźwięk między rzeczywistością a jej przedstawieniami, rosnące poczucie izolacji i zagubienia wartości duchowych to tematy nieustannie poruszane zarówno w refleksji nad kulturą współczesną, jak i w twórczości artystycznej. Problemy te w wypowiedziach młodego teatru zostają odniesione do rzeczywistości polskiej i — w pewnym przynajmniej stopniu — na użytek młodych twórców rozwiązane. To właśnie stanowi 0 znaczeniu opisywanego przeze mnie zjawiska. Wobec narastającego poczucia kryzysu każda próba twórczego przeciwstawienia się tej sytuacji budzi nadzieję możliwości świadomego kształtowania swego życia — przynajmniej jakiejś grupy ludzi. I nigdy nie wiadomo, kiedy ta nadzieja może stać się udziałem szerszych społeczności.

Zawarte tu oceny, zarówno niepokojących procesów zachodzących w kulturze współczesnej, jak i prób budowania różnych „wysp kulturowych” wewnątrz groźnego żywiołu, nie są obiektywne. Moje sympatie kierują się wyraźnie ku ideałowi kultury, którą charakteryzuje nierozdzielność życia i twórczości, spójny obraz otaczającego -świata, jedność myślenia i działania. Kultury, w jakiej mogłaby ukształtować się osobowość w pełni zintegrowana, posiadająca silne poczucie własnej tożsamości, nie rozdarta sprzecznymi interpretacjami rzeczywistości, wartościami i rolami.

„Jej przyrodzone cechy to harmonijność, równowaga, samozaspokojenie. Jest ona wyrazem bogato zróżnicowanej, a zarazem w jakiś sposób spójnej i jednolitej postawy wobec życia, postawy, która nadaje sens każdemu składnikowi cywilizacji, przyporządkowując go pozostałym jej elementom. Modelowo rzecz biorąc, nic w tej kulturze nie jest pozbawione duchowego

znaczenia; żaden istotny dla jej funkcjonowania składnik nie niesie z sobą poczucia frustracji, bezcelowości, przymusu. [...] kultura autentyczna nie godzi się na traktowanie człowieka jako trybu w mechanizmie, jako jednostki, której jedynym *raison d'être* jest służba na rzecz kolektywnego celu, którego człowiek sobie nie uświadamia lub który daleki jest jego dążeniom i zainteresowaniom. Przeważająca część aktywności człowieka winna bezpośrednio zaspokajać jego twórcze i uczuciowe pobudki, winna być zawsze czymś więcej niż środkiem służącym jakiemuś celowi."<sup>1</sup>

Ta charakterystyka kultury małej społeczności pochodzi z tekstu napisanego w roku 1924 przez autora reprezentującego szeroki nurt badań objętych nazwą antropologii kulturowej. Wybór cytatu nie jest przypadkowy. Właśnie badania tak zwanych prymitywnych społeczności przyczyniły się do zachwiania wiary w triumfalny pochód postępu technicznego, mającego stworzyć ludziom wspianiałe, nie istniejące dotąd warunki życia i rozwoju. Tęsknoty za „utraconym rajem” kultury autentycznej nie są więc czymś nowym. Wraz z rosnącym rozczarowaniem dobrodziejstwami cywilizacji wielkoprzemysłowej odzywają się coraz silniej. W swoich sympatiach nie jestem więc odosobniona. Przecistawianie procesom atomizacji prób budowania kulturowego ładu wokół jakiegoś centrum, skupiającego różnorodne formy życia w jedną całość, dokonuje się w wielu społecznościach działających wewnątrz i na marginesie kultury „oficjalnej”. Są to najczęściej wspólnoty religijne lub parareligijne i artystyczne lub — innego rodzaju — społeczności alternatywne, które rozwinęły się także w Polsce w latach siedemdziesiątych. Być może tworzenie szczelin w ogólnym chaosie przez budowanie małych, odrębnych, podporządkowanych własnym prawom całości, wbrew rzeczywistości kulturowej, w której są zanurzone, stanowi pierwszy krok do przezwyciężenia tego chaosu. Sądzę, że taki krok uczynił właśnie młody teatr.

<sup>1</sup> E. Sapir. *Kultura, język, osobowość. Wybrane eseje*, przeł. B. Stanosz, R. Zimand, Warszawa 1978, s. 181, 183.

Jaki jest zakres opisywanego tu zjawiska? I jakie zasady ustalenia jego ram czasowych? Przedmiotem mojej analizy są teatry nazwane umownie „studenckimi”, działające w okresie od 1970 do 1980 roku pod patronatem Zrzeszenia Studentów Polskich (ZSP), potem Socjalistycznego Związku Studentów Polskich (SZSP), i finansowane z funduszków organizacji, oraz teatry zawodowe, które wyrosły z tego ruchu, profesjonalizując się już w momencie, gdy poglądy i główne idee artystyczne zespołu zostały w pełni ukształtowane. W objętym badaniami dziesięcioleciu „zaistniało” kilkaset teatrów studenckich. „Zaistniało”, gdyż żywot wielu z nich był krótki, niektóre rozpadały się już po premierze. Stąd trudność dokładnego określenia ich liczby. Można powiedzieć w przybliżeniu, że utrzymywała się ona stale w granicach 200. (Jedne zespoły rozwiązywały się, na ich miejsce wchodziły inne.) Z tej dużej liczby wybrałam jedynie teatry znaczące. Kryterium wyboru stanowiły: ich ranga artystyczna (słabe teatry, choćby najsłuszniejsze głosiły idee, nie miały szans oddziaływania), dojrzałość w formułowaniu własnych programów, świadomość własnej kulturowej i artystycznej odrębności, poczucie przynależności do ruchu, odpowiedzialność za całość tego ruchu, określanie jego celów, poszukiwanie skutecznych dróg działania. Słowem, są to teatry, które ukształtowały oblicze całości badanego zjawiska, do których doświadczeń odwoływali się młodszy bądź naśladować je, bądź próbując im przeciwstawić własne, nowe koncepcje. Na wyborze teatrów, o których tu mowa, zaważył jeszcze jeden fakt. Nie wymieniam zespołów, z którymi nie zetknęłam się bezpośrednio. Niech mi wybaczą młodzi twórcy, jeśli któryś z ważnych zespołów czy spektakli został pominięty. Takich wypadków jest chyba bardzo niewiele.

Środowisko teatru studenckiego tworzył także krąg ludzi, których Stefan Morawski nazwał trafnie grupą „przy-artystów”. To krąg najbliższych przyjaciół i sympatyków, rekrutujący się głównie ze środowisk profesjonalnie z teatrem związanych: krytyków teatralnych, młodych intelektualistów, rzeczywistych lub potencjalnych reżyserów, aktorów, scenarzystów, pisarzy, poetów itp. Ludzie ci stanowili najczęściej stałą obsadę jury

festiwalu, uczestniczyli w „ciałach organizacyjnych” związanych z funkcjonowaniem teatru, stanowili obsługę prasową festiwalu lub po prostu grono pierwszych, prywatnych recenzentów, doradców, niekiedy nawet współtwórców spektakli.

W jakim stopniu tworzenie odrębnych form kulturowych uznane przeze mnie za największą wartość ruchu teatralnego było udziałem wszystkich zespołów? Oczywiście, nowe wartości tworzyły zespoły najlepsze. Jednakże zasięg badanego zjawiska był dość szeroki — obejmował kilka tysięcy osób — ci najlepsi nie działali więc w społecznej próżni. Zespoły młodsze lub słabsze stanowiły jakby otoczkę tego kulturotwórczego kręgu, jego odbicie. Działy w ramach ruchu akceptując jego podstawowe wartości. To ci starsi oceniali młodszych na STARTACH (festiwalach teatrów debiutujących) — prowadzili „warsztaty”, zasiadali w Radach Artystycznych i Programowych. Tą drogą następowało przekazywanie tradycji zapewniające ciągłość i spójność ruchu.

Mówiąc o teatrze studenckim mam na myśli dwa wymiary jego istnienia: teatr jako instytucję i powstający wokół niej ruch społeczny. Stopień integracji ludzi skupionych wokół teatru był różny w różnych okresach omawianego dziesięciolecia. W momentach, gdy ruch ożywał, rosło poczucie wspólnoty celów i wartości. Intensyfikowały się kontakty między zespołami. W momentach, gdy ruch kostniał wtapiając się w instytucję, poczucie jedności słabło, jednak nigdy tak dalece, by można było mówić o kompletnej dezintegracji środowiska studenckiego teatru.

Dlaczego wybrałam okres zamykający się okrągłymi datami 1970—1980? Były to lata między dwoma szczytowymi punktami narastającej fali kryzysu społecznego, okres, którego początek otwiera, koniec zaś zamyka pewną epokę tego teatru. Okres, w jakim najpełniej zmanifestowało się zjawisko, które jest przedmiotem mego zainteresowania: „więcej niż teatr”.

Od roku 1956 do końca lat sześćdziesiątych teatr studencki przebył drogę od teatru-agitki, podporządkowanego całkowicie celom pozaartystycznym (typu STS w okresie swego rozkwitu), poprzez poszukiwania inspiracji we współczesnej świa-

towej dramaturgii, literaturze, poezji, do eksperymentów artystycznych sytuujących go w kręgu światowej awangardy teatralnej. Ten ostatni okres, przypadający na drugą połowę lat sześćdziesiątych, charakteryzowało małe zainteresowanie realiami otaczającego świata. W roku 1970 teatr studencki przemówił jako „sztuka zaangażowana”. Odniósł się do rzeczywistości za pośrednictwem środków teatralnych, wyrażając własnym językiem ocenę świata będącą przetworzeniem osobistych doświadczeń.

Rok 1980 kończy epokę teatru żyjącego w ramach mecenatu studenckiej organizacji młodzieżowej. Na skutek głębokich zmian zarówno rzeczywistości, jak i świadomości społecznej, do tamtej epoki nie ma już powrotu.

Okres dziesięcioletni jest dostatecznie długi, by uchwycić procesy kształtowania się ruchu, jego wznoszenia i upadki. To zarazem dość wiele czasu, by można było mówić o trwałości badanego zjawiska i o jego efektach w sferze świadomości pokoleń, które w nim uczestniczyły. Tym więcej że teatr studencki z nieprzewidzianą uporczywością trwa nadal. Przetrwali weterani, powstały nowe zespoły. Krakowski klub Rotunda organizuje Reminiscencje Teatralne na wzór dawnych Przeglądów czy Konfrontacji. Obok ZSP mecenat sprawują Domy Kultury i przedsiębiorstwa rozrywkowe.

Wyjaśnienia wymaga terminologia, którą posługuję się w tej książce. Na początku wstępu użyłam słowa studencki w cudzysłowie. Nazwa „teatr studencki” rzeczywiście wydaje się dość niefortunna. I dlatego, że zespoły teatralne nie składają się wyłącznie ze studentów, a przynajmniej nie tylko (są to najczęściej byli studenci, bądź dlatego, że już studia ukończyli, bądź dlatego, że je przerwali po to właśnie, by całkowicie poświęcić się teatrowi). I dlatego, że teatr ten nie jest teatrem środowiskowym, nie aspiruje do tego, by zajmować się głównie problemami środowiska akademickiego, by mieć swoją studencką widownię. Przeciwnie, często bywa z tego środowiska wykorzystywany. Nie ono stanowi główne zaplecze społeczne tego teatru. Jedynym usprawiedliwieniem tej nazwy jest mecenat Socjalistycznego Związku Studentów Polskich. Ale i tu nasuwa się



wątpliwość, gdyż do teatru studenckiego zalicza się teatry, które uzyskały status zawodowych, jak Teatr 77 z Łodzi, Teatr Ósmego Dnia z Poznania czy Akademię Ruchu z Warszawy. (Zaliczanie tych zespołów do jednego nurtu jest uzasadnione zarówno ich świadomym akcesem do ruchu, jak i bliskością formuły teatralnej.) Z wątpliwości tych zdawali sobie sprawę zarówno krytycy, jak i sami twórcy. Powracały więc ciągle próby przyjęcia czy wymyślenia innej nazwy: „teatr otwarty” „teatr młody”, „teatr młodej inteligencji”, „teatr alternatywny”. Te próby pojawiły się na początku lat siedemdziesiątych przybrały zaś na sile w drugiej połowie dekady. Dawniej mówiło się prawie wyłącznie o „teatrze studenckim”. Obecnie mówi się raczej o „młodym teatrze”. Mimo tych prób wyzwolenia się ze „studenckości” żadna nazwa w pełni się nie przyjęła. W dalszym ciągu teatr ten określany jest różnymi nazwami. Nie chcąc naruszać przyjętych konwencji nie próbuję wprowadzać tu jakichś nazw własnych sądząc, że moje propozycje podzieliłyby los poprzednich. Będę więc posługiwać się określeniami: „teatr studencki”, odnosząc je raczej do wcześniejszego okresu, i „młody teatr” — w odniesieniu do okresu późniejszego, gdyż jest to zgodne z najczęściej przyjmowaną praktyką mówienia o tych sprawach.

Dziwić może używane tu bardzo często określenie „kultura oficjalna”. Jest ono zaczerpnięte z języka, którym posługują się na co dzień twórcy młodego teatru, a także działacze kultury studenckiej. Przeciwstawieniem „kultury oficjalnej” nie jest tu „kultura nieoficjalna”, lecz po prostu kultura studencka i różne poszukiwania grup alternatywnych, o których będzie mowa w pierwszym rozdziale. „Oficjalna” — to zinstytucjonalizowana, „sztywna”, zdominowana przez środki masowego przekazu.

Unikam celowo wielu powszechnie używanych i nadużywanych w socjologii terminów, jak na przykład „światopogląd”, „postawa”, „system wartości”. Głównie dlatego, że można się bez nich doskonale obejść, nie zubożając przez to opisu i interpretacji badanego zjawiska. Nie mam zaufania do języka naukowego, który — niestety — często staje się częścią

owych kulturowych zasłon, przez które usiłują się przedzierać młodzi twórcy, by odnaleźć samych siebie we wspólnie doświadczanym realnym świecie. Szersze uzasadnienie tej nieufności to już jednak temat innej książki.

Rzadko więc i jedynie przez językową rutynę pojawiać się tu będzie słowo „światopogląd”. Nie dlatego, iż nie potrafię docenić wagi problematyki filozoficznej światopoglądu, lecz z powodu wulgaryzacji, jakiej uległa ona w praktyce pedagogicznej i zabiegach perswazyjnych propagandy. Często natomiast używam słowa „świadomość”. Rozumiem ją zgodnie z odczuciem potocznym jako zdolność zauważenia faktu własnego istnienia, które jest zawsze „byciem w czymś”. Jeśli więc mówię o „rozwoju świadomości studenckiego teatru” znaczy to, iż jego twórcy wspólnie osiągnęli pełniejsze rozpoznanie nieuchronności własnych uwikłań, spowodowanych zarówno samym faktem ludzkiej egzystencji, jak i tym, iż przebiega ona w określonym miejscu i czasie, w konkretnych warunkach historycznych, społecznych, politycznych. To rozpoznanie stanowi niezbędny punkt wyjścia dla dokonania wyboru sposobu życia i kierunku dalszego badania egzystencjalnych i społecznych wymiarów własnej sytuacji. Często również pojawiają się w tekście słowa „świadomość etyczna”, „artystyczna”, „polityczna”. Znaczy to tyle, co zdolność krytycznego odniesienia siebie jako moralistów, działaczy politycznych czy artystów zarówno do innych koncepcji, jak i do praktyki społecznej w tych dziedzinach życia.

Określenie „świadomość społeczna” używane jest tu w innym nieco znaczeniu niż wymienione wyżej „świadomości”. Rozumiem przez nią wspólne jakiejś większej grupie — w tym wypadku społeczeństwu polskiemu — przekonanie o tym, że stanowi odrębną całość. Owa świadomość to wspólna wiedza o sytuacji grupy jako całości wobec innych grup, o przeszłości i możliwych przyszłych wydarzeniach, a także o ważnych ze względu na istnienie tej całości problemach.

Zdaję sobie sprawę, że przedstawionym wyżej określeniom brak naukowej precyzji. Nie są to właściwie definicje, raczej próby intuicyjnego uchwycenia znaczeń, w jakich się tych słów

używa potocznie i w jakich ja sama ich używam. Jest więc zadaniem czytelnika dookreślenie tych słów, wzbogacenie ich znaczenia o treści, których tu zabrakło, a które ze słowami tymi się kojarzą.

Unikając terminu „system wartości” stosuję jednak dość często słowo „wartość”. Znaczenie, w jakim posługuję się tym słowem, odbiega od przyjmowanego powszechnie w socjologicznych badaniach empirycznych, wymaga więc szerszego omówienia. W badaniach tych przyjmuje się zwykle skrajnie subiektywistyczny punkt widzenia, którego założenia da się sprowadzić do stwierdzenia, że „wartością” jest to wszystko, co ludzie uważają za ważne i cenne z punktu widzenia zaspokojenia jakichś swoich potrzeb. Wartością są więc zarówno idee, jak i przedmioty, cechy charakteru, jak i ustroju społecznego, formy kultury (nauka, sztuka, religia), jak i oznaki wysokiego standardu materialnego (samochód, letni domek itp.). Takie rozumienie wartości pozbawia ten termin — w oczywisty sposób — wszelkiej odrębności w stosunku do określeń, które nazwać by można „korelatami potrzeb” albo przedmiotami aspiracji, albo celami dążeń życiowych. Tak rozumiana „wartość” jako kategoria opisu uniemożliwia wydobycie tego, co dla zrozumienia istoty danej kultury i zachodzących wewnątrz niej procesów najważniejsze — pewnych podstawowych sposobów uporządkowania jej jako całości zrozumiałej dla współtworzących ją ludzi. Z trudności tej zdają sobie na ogół sprawę socjologowie i próbują owe wartości klasyfikować według różnych jakości (na przykład duchowe, materialne, autoteliczne, instrumentalne itp.). Próby te miałyby na celu uniemożliwienie wyliczenia obok siebie wartości takich, jak na przykład pralka automatyczna, sprawiedliwość, piękno, demokracja. Jednakże, jakkolwiek by te wartości porządkować, w praktyce badań socjologicznych na to właśnie wychodzi. I nie może być inaczej, ponieważ przyjęcie subiektywistycznego punktu widzenia takie właśnie traktowanie wartości uzasadnia, uniemożliwiając jednocześnie pełne uzasadnienie rozróżnienia jakości wartości inaczej niż przez odniesienie ich do którejś z licznych teorii ludzkich potrzeb.

Przez wartości rozumiem pewne idee, dla których punktem odniesienia będzie zawsze określony system kulturowy jako uporządkowana i swoista całość. Idee, które w procesie obiektywizacji stają się intersubiektywne, wspólne jakiejś grupie ludzi. Na przykład idee sprawiedliwości, wolności czy prawdy. Niezależnie od tego, jak tłumaczyć będziemy mechanizmy owej obiektywizacji, pytanie o wartości to w istocie pytanie o kulturę. Tkwią one w najbardziej ogólnych wyobrażeniach o świecie, są podstawą jego uporządkowania w mitach, światopoglądach, ideologiach. Świadomość wartości pojawia się zawsze wtedy, gdy powstaje potrzeba uporządkowania lub uzasadnienia tych podstawowych wizji sytuujących jednostkę „w” lub „wobec” jakiejś całości nadającej sens jej samej i otaczającemu światu.

Dlatego uważam, że rekonstrukcja owych „wiodących” wartości wymaga raczej analizy ważnych, żywo odbieranych w danej grupie tekstów lub innego rodzaju znaczących wytworów badanej społeczności niż wypowiedzi ankietowych reprezentatywnych dla „statystycznej średniej”.

Inne terminy wyjaśnione będą w rozdziałach, w których się pojawiają. Myślę, że dzięki temu tekst będzie bardziej przejrzysty dla czytelnika. Staram się posługiwać językiem, który stanowi narzędzie komunikacji w pełni wspólnej dla mnie i ludzi, o których mówię, nie wprowadzając kategorii opisu sugerujących, że zajmuję pozycję patrzącego z zewnątrz „obiektywnego obserwatora”.

Materiały, na których oparta jest książka, to przede wszystkim zobiektywizowane produkty działania badanego środowiska. Spektakle (z których znaczną część oglądałam wielokrotnie), ich zapisy sceniczne i scenariusze. W kilku przypadkach filmy, raczej próby filmowego zapisu spektaklu, uchwycenia klimatu wytwarzanego przez zespół w trakcie spotkania z widzami-uczestnikami.

Znajdą się tu również wypowiedzi programowe zespołów publikowane w różnego rodzaju informatorach, materiałach wydawanych przez ZSP i SZSP lub w teatralnych programach będących wprowadzeniami do spektaklu.

Ponadto — wypowiedzi programowe ruchu teatralnego

zawarte w biuletynach stanowiących organy tego ruchu, w protokołach porad lub upowszechniane w inny sposób.

Dokumentacja działalności ruchu: protokoły, oświadczenia, korespondencja, sprawozdania, apele itp.

Materiałów uzupełniających, nie utrwalonych w spektaklu lub w tekście, dostarczyła mi wieloletnia bezpośrednia obserwacja środowiska. Teatrem studenckim interesuję się już od czasów STS-u. W sposób systematyczny zbierałam materiały dotyczące tej problematyki od 1973 roku.

Nie prowadziłam żadnych ankiet ani wywiadów zmierzających do wydobycia: „co się za tym naprawdę kryje?”, ujawnienia nie ujawnionych motywacji lub „obiektywnych” przyczyn. Słowem — odtworzenia jakichś struktur ukrytych. Być może one istnieją, lecz zupełnie mnie nie interesują. Piszę o tym, co się manifestuje na zewnątrz, ponieważ to tylko wchodzi w obieg kultury i ma siłę oddziaływania. Wykrywanie nie uświadomionych mechanizmów tłumaczących działanie tego ruchu byłoby równie mało ważne jak dociekanie szczegółów życia intymnego „wielkich ludzi” — pisarzy czy poetów. Jakiegokolwiek byłyby owe mechanizmy lub ciekawostki, nie one decydują o kulturowym znaczeniu studenckiego teatru czy też innych artystów i twórców. Informacji pomocniczych dostarczyły mi więc rozmowy i obserwacja uczestnicząca, moja obecność w tym środowisku, czasem w charakterze członka jakiegoś „ciała”, jury, Rady itp., częściej w charakterze partnera-widza. Znaczna część materiałów zebrana została w ramach programu badań nad stylami życia w Polsce prowadzonych przez Zakład Badań nad Stylami Życia Instytutu Filozofii i Socjologii PAN.

Celem tej książki jest więc pokazanie młodego teatru jako zjawiska wielorakiego. Jako sztuki, ruchu i instytucji, wykraczających poza działalność artystyczną i społeczną ku tworzeniu całości kulturowej, pozwalającej odnaleźć sens życia i porządkującej niespójne i sprzeczne obrazy świata produkowane przez „kulturę oficjalną”. Chciałabym również spopularyzować dokonania teatru-ruchu. Jest on mało znany i nie doceniany, nawet wśród ludzi zainteresowanych pro-

blemami kultury. Z różnych zapewne powodów. Z pewnością jednym z nich jest bariera językowa. Dla tak zwanej szerokiej publiczności, wprowadzonej w język tradycyjnego teatru, zetknięcie się ze środkami ekspresji teatralnej awangardy (które zresztą są już równie stare jak sama awangarda) wywołuje szok. Spektakl nie zrozumiany bywa odrzucony. Powód inny to izolacja. Teatr, jak i cały studencki ruch kulturalny, z wyjątkiem może muzyki, działał we własnym zamkniętym obiegu, który tworzyli sami twórcy „studenccy”, instytucje upowszechniania podporządkowane mecenatowi ZSP (SZSP): kluby, przeglądy, festiwale, własne wydawnictwa (do użytku wewnętrznego) itp., oraz odbiorcy: częściowo środowisko akademickie, w dużym stopniu ludzie profesjonalnie zajmujący się sztuką — inni twórcy, przyjaciele, przyjaciele przyjaciół. Teatr studencki, w odróżnieniu od akademickich chórów, zespołów tańca itp., miał celowo ograniczone możliwości kontaktu z innymi środowiskami, a jednym z zadań ruchu było wywalczenie sobie prawa do zdobywania własnej publiczności. Jest jeszcze jeden powód ograniczonej popularności tego teatru. Wymaga on uczestnictwa. Nie w sensie dosłownym — wygłupy w stylu wciągania do gry przerażonego widza i robienia z niego „balona” były krótkotrwałą modą i zostały dawno porzucone. Młody teatr zmusza do oceny siebie samego, własnego stosunku do życia i otaczającego świata, wytrąca z codziennej rutyny. (Mówię oczywiście o najlepszych spektaklach.)

Chciałabym, żeby ta książka wzbudziła sympatię do twórców młodego teatru nie tylko wśród znawców i profesjonalistów, ale w szerszych kręgach ludzi zainteresowanych tym, co w naszej kulturze żywe i autentyczne.

Książka ma układ następujący:

Rodział I — „Młody teatr a kultura alternatywna” — przedstawia sposób myślenia o kulturze, roli i miejscu artysty we współczesnym świecie, charakterystyczny dla awangard artystycznych wyrosłych z ruchów kontestacyjnych lat sześćdziesiątych. Jest to niezbędne dla zobaczenia młodego teatru w szerszym nurcie krytyki kultury i poszukiwań źródeł jej odnowy. Jednocześnie, przedstawiając polskie eksperymenty mieszczące się

w nurcie „kultury alternatywnej”, pragnę pokazać, że młody teatr stanowi zjawisko nie dające się w pełni z tym rodzajem myślenia i działania utożsamić, choć wpływy poszukiwań alternatywnych, inspiracje wielu reprezentujących je artystów są w twórczości młodego teatru wyraźne. Kultura alternatywna stanowi tu jakby najbliższy punkt odniesienia, pole, z którego się czerpie, ale zarazem poza nie się wykracza.

Rozdział II — „Świat przedstawiony” — jest próbą pokazania twórców młodego teatru przez ich dzieło. Rozdział ten zawiera rekonstrukcję wybranych spektakli ujawniającą za pomocą struktury „świata przedstawionego” świat rzeczywisty, tak, jak pojawia się on w doświadczeniu młodych ludzi będących autorami i realizatorami analizowanych spektakli. Prezentację, której celem jest także unaocznienie czytelnikowi, czym jest „młody teatr”, kończę interpretacją przedstawionego świata, starając się wydobyć najważniejsze elementy jego konstrukcji, powracające wątki tematyczne, cele -pozaartystyczne inspirujące młodych twórców.

Rozdział III — „Teatr-ruch” — zawiera analizę młodego teatru jako społecznego, a nie tylko artystycznego zjawiska. Staram się tu zarysować ogólne ramy teoretyczne badań nad ruchami społecznymi, które zmierzają do ustalenia wspólnych cech ich powstawania i rozwoju. Na tym tle. pozwalającym uchwycić swoistości teatru-ruchu, pokazana tu została jego historia rozgrywająca się w latach 1970—1980. Historia ta świadczy o pełnej zbieżności treści wyrażonych w sztuce z ideowymi założeniami ruchu teatralnego.

Rozdział IV — „Teatr-instytucja” — przedstawia różne sposoby socjologicznego ujęcia problematyki instytucji. Na tym tle chcę pokazać zaplecze ekonomiczne i organizacyjne teatru, całość, w której ramach żył i działał — kulturę studencką. W obrębie tej całości ukształtowały się nowe koncepcje estetyczne, powstawały dzieła z różnych dziedzin: literatury, sztuki, muzyki, znaczące dla polskiej kultury. Wewnątrz niej realizowały się kodeksy etyczne i style życia inne niż przyjęte przez większość społeczeństwa. Wytworzyła ona także własne formy obiegu i uczestnictwa w kulturze, dysponując zarówno możli-

wością organizowania — z wielkim rozmachem — imprez artystycznych, jak i środkami masowego przekazu (prasa, wydawnictwa, nagrania itp.)- Kultura studencka jako całość była instytucją, teatr zaś stanowił część przypisaną organizacyjnie do tej całości. W tym rozdziale staram się wyjaśnić, na czym polegał konflikt między teatrem-ruchem a instytucją, która stanowiła podstawę jego istnienia.

W Zakończeniu powracam do problemów zasygnalizowanych we Wstępie. Celem tej książki jest przedstawienie zjawiska, jakim był młody teatr w całej jego różnorodności, w usiłowaniach opanowania chaosu otaczającego świata. Jaką własną propozycję przeciwstawił temu chaosowi? Odpowiedź na to pytanie stanowi podsumowanie zawartych tu rozważań.



## *Rozdział I*

### MŁODY TEATR A KULTURA ALTERNATYWNA

Młody teatr, podobnie jak projekty i działania alternatywne, wyrósł z szerokiego nurtu krytyki kultury współczesnej, która osiągnęła szczególne nasilenie w latach sześćdziesiątych — dekadzie ruchów kontestacyjnych. Kultura alternatywna, będąca kontynuacją i zarazem efektem doświadczeń społecznych tych ruchów, stanowiła jedno z najważniejszych źródeł inspiracji teatru. Jednakże teatr ten, przejmując główne wątki krytyki, nie utożsamiał się całkowicie z ideologią społeczności alternatywnych. Ciążyły ku niej jedynie nieliczne zespoły, porzucające teatr na rzecz działalności, z braku lepszej nazwy, określanej jako „parateatralna”. (Jej przykłady opisuję w dalszym ciągu tego rozdziału.) Przedstawienie głównych założeń kultury alternatywnej i jej realizacji w Polsce jest więc niezbędnym tłem dla analizy zjawiska, jakim był studencki i młody teatr lat siedemdziesiątych. Dopiero na tym tle wyraźna staje się jego ideowa bliskość, a zarazem odrębność wobec poszukiwań możliwości naprawy świata prowadzonych przez różne, głównie artystyczne, grupy alternatywne.

#### 1. OD KONTESTACJI DO KULTURY ALTERNATYWNEJ

Określenia: „społeczności alternatywne”, „kultura alternatywna” lub „alternatywny styl życia”, pojawiły się w okresie burzliwego rozwoju kontrkultury. Świadomość konieczności

zmiany świata przez odbudowę samego siebie i najbliższego otoczenia była stale obecna w manifestacjach ideologicznych młodzieży lat sześćdziesiątych we wszystkich niemal krajach. To właśnie różniło je od manifestacji innych ruchów rewolucyjnych dążących przede wszystkim do przemian makrostrukturalnych, zniesienia dotychczasowych układów władzy itp. Ruch „nowej lewicy”, nawet w okresie największego politycznego rozpędu i wiary w możliwość głębszych reform ustrojowych, realizował hasło zmiany własnej codzienności już teraz, wewnątrz zanegowanego systemu. Hasło to stawało się coraz bardziej popularne w miarę załamania się ruchu, gdy było już oczywiste, że jako ruch polityczny poniósł on klęskę. W tym właśnie czasie narastała fala pomysłów „alternatywnych”. Przejście od kontrkultury do społeczeństwa alternatywnego nie oznaczało jednak zmiany zasadniczych idei i głównych wartości ruchu, lecz przesunięcie akcentów — od wyrażania sprzeciwu i atakowania przeciwnika bulwersującymi manifestacjami zewnętrznymi, do realizowania własnych pomysłów, własnych stylów życia, już teraz, obok istniejącego systemu czy też wewnątrz niego.

To przejście od destrukcji do pozytywnego działania było wyrazem nadziei, iż alternatywne organizacje wciskając się we wszystkie „szczeliny” panującej organizacji życia społecznego doprowadzą do rozsądzenia całego systemu. Zmiana dokona się nie przez rewolucję ani też w drodze reformy, lecz przez „dysolucję”, rozpad od wewnątrz, wykruszanie się starych instytucji pod wpływem wielu drobnych działań następujących w długim czasie. Ilustracją tych poglądów może być wypowiedź N. Sandersa, twórcy centrum informacji Społeczeństwa Alternatywnego w Anglii, działającego od roku 1969 do końca lat siedemdziesiątych: „Byłbym źle zrozumiany, gdyby ktoś sądził, że walczę o «alternatywny styl życia» lub próbuję przekonać «ludzi sztywnych», by porzucili swoje obyczaje i przejęli w to miejsce styl życia «hip». Naprawa odnosi się do mnie i to pozwala mi mówić o mojej własnej filozofii życiowej. [...] Nie wierzę jednak, że ludzie mogą być przekonani o zmianie samych siebie, zmianie, która byłaby istotnie głęboka nie

będąc jednocześnie wspólną przemianą, obejmującą także innych, bliskich ludzi." <sup>1</sup>

Podobne poglądy występowały już wcześniej, charakteryzuje je wypowiedź jednego z bohaterów kontestacji G. D. Harrisa: „Wspólnota jest realizacją polityczności we własnym życiu, wzrost tego rodzaju polityczności generuje cały szereg procesów społecznych, które się z istnieniem wspólnoty wiążą. Gdy społeczność zostaje zorganizowana, procesy te zostają uruchomione, a rozwój społeczności staje się alternatywą dla państwa.” <sup>2</sup>

Społeczności alternatywne powstające w latach siedemdziesiątych mieściły się w pewnych ramach światopoglądowych, dostatecznie wyraźnie zakreślonych, by ich uczestnicy mogli się wzajemnie rozpoznać. <sup>3</sup> „Ramy” te tworzy zespół następujących przekonań:

— Świadomość przynależności do wspólnoty ponadnarodowej ustanowionej przez sam fakt bycia mieszkańcem Ziemi. Stąd bezwzględny pacyfizm i raczej małe zainteresowanie problematyką narodowościową.

— Poczucie jedności ze światem przyrody, zmieniające podstawowe relacje między ludźmi i naturą. Zamiast opanowywania, ujarzmiania przyrody uznanego za triumf człowieka nad materią, podejmuje się próbę podporządkowania się jej rytmom.

— Rewaloryzacja poznania pozaracjonalnego, co nie oznacza, iż rozum jako narzędzie został całkowicie odrzucony. Jednak intuicję i doświadczenie pozazmysłowe uznano za narzędzia równorzędne. Skłonności do kontemplacji i mistycyzmu są w społecznościach alternatywnych wyraźnie obecne.

— Zakwestionowanie posiadania jako wartości, pojęte sze-

<sup>1</sup> *Alternative England and Wales*. London 1975. s. 367.

<sup>2</sup> G. D. Harris, *Goliath*. New York 1970, s. 151.

<sup>3</sup> Przytoczyć można obfitą już literaturę dotyczącą tej problematyki, wymienię więc jedynie kilka najbardziej reprezentatywnych nazwisk: Roszak, Fromm, Reich, Goodman, Melvill, Hain. Zob. też *Alternatives in Prints: Catalogue of Social Change Publications*. Ostatnio o problemach tych pisała J. Brach-Czaina, w książce *Etos nowej sztuki*. Warszawa 1984.

rzej i inaczej niż postulat zniesienia własności prywatnej. Jest to sprzeciw wobec reifikacji, określania się przez rzeczy, podporządkowania obowiązującym standardom konsumpcyjnym, wobec seryjności, anonimowości świata przedmiotów. Stąd próba rekonstrukcji najbliższego otoczenia lub często programowe ubóstwo.

— Zanegowanym wartościom posiadania i konsumpcji rzeczy przeciwstawia się wartości egzystencjalne. Taką naczelną wartością jest rozwój własnych możliwości twórczych. Owa kreatywność obejmować powinna nie tylko obszar kultury, lecz wszystkie dziedziny życia. Polem kreacji są także kontakty między ludźmi.

— Samorealizacja jest możliwa jedynie w obrębie wspólnoty. Jej warunkiem koniecznym jest więc odzyskanie utraconych więzi społecznych. Jednak powrót do form współżycia, które zaspokajały w przeszłości potrzebę integracji, jak również ulepszanie form aktualnych, nie zawsze prowadzi do tego celu. Stąd eksperymenty w zakresie stylu życia, zakwestionowanie podstawowych ról społecznych: rodziców, dzieci, współmałżonków, kobiety, mężczyzny. Doświadczenie siebie samego w związku z innymi oraz poszukiwanie nowych wzorów zachowania i ekspresji rozszerzających pole kontaktów między ludźmi stanowią jeden z najważniejszych elementów samoświadomości tego ruchu.

Wymienione treści światopoglądowe są wzajemnie powiązane, stanowią całość, w której obrębie tworzyły się programy artystyczne i społeczne kultury alternatywnej. Jedne grupy koncentrowały czynności codzienne wokół kreacji artystycznej, inne uprawiały sztukę poszukując bezpośredniego kontaktu z naturą, inne jeszcze próbowały odkrywać nowe wymiary rzeczywistości w medytacji lub za pomocą narkotyków. Mimo tych różnic stylów życia ich cechą charakterystyczną było to, że nie wykraczały ani w swych działaniach praktycznych, ani przekazach werbalnych poza krąg przekonań i wartości zarysowanych powyżej. Przedstawiam tu przede wszystkim te elementy kultury alternatywnej i te rodzaje grup alternatywnych, które wywarły istotny wpływ na poglądy twórców młodego teatru.

## 2. TWORZENIE SIEBIE I SWEGO ŚWIATA JAKO WARUNEK ZMIANY

Relacje twórca—społeczeństwo zapośredniczone przez kulturę analizuje się zwykle biorąc za punkt wyjścia „powinności” twórcy wobec społeczeństwa, narodu, ludzkości, jego „dziejową misję” rozumianą tak lub inaczej, zależnie od sytuacji historycznej i politycznej. Albo przeciwnie — badając warunki zewnętrzne twórczości, ustalając, co społeczeństwo „powinno” zapewnić twórcom, aby mogli rozwijać się najpełniej. W rozważaniach takich zawarte jest rozumienie twórczości jako aktywności wyjątkowej, zarezerwowanej dla ludzi wybitnych, obdarzonych specjalnymi zdolnościami — artystów, uczonych, wynalazców. Jest to sposób traktowania twórczości występujący najczęściej, zarówno w badaniach nad kulturą, jak i w myśleniu potocznym.

Zupełnie inną rolę twórcom w życiu społeczeństwa, a twórczości w życiu pojedynczych ludzi, wyznaczają koncepcje i próby realizacji kultury alternatywnej. Kultura ta dostarcza wielu przykładów realizacji życia twórczego. Przeciwstawia się podporządkowaniu jednostki zarówno rygorom narzucanym przez akceptację zasady produktywności, efektywności, jak i złudnym urokom wartości konsumpcyjnych. Koncepcje te, upowszechniane przez ruchy młodzieżowe lat sześćdziesiątych, nie są przecież niczym nowym, powracają ciągle w różnych sformułowaniach w filozofii człowieka, w myśli społecznej XIX i XX wieku, uzyskują pełny kształt w filozofii Marksa i jego kontynuatorów.<sup>4</sup> Jednak pojęcie „życia twórczego” i „twórczości” wewnątrz kultury alternatywnej ma nieco inne, szersze znaczenie.

Kontrkultura, kwestionując wartości i wzory regulujące wszystkie dziedziny ludzkiej aktywności, otworzyła możliwość zmiany również w tych sferach życia, w których zastany porządek wydawał się niezachwiany i oczywisty. Skoro zakłada się,

<sup>4</sup> Postawa kreacyjna jako wartość autoteliczna występuje również we wszystkich niemal kierunkach pedagogiki współczesnej, psychiatrii humanistycznej, psychologii osobowości.

że wszystko, co nas otacza, może być inne, a także to, iż rzeczywistość nie podlega żadnym z zewnątrz narzuconym koniecznościom, jest tworzywem, które można przekształcać wedle swych potrzeb i wyobraźni — pole twórczości ogromnie się rozszerza. Objęta nim zostaje cała codzienność, która dotychczas — w znacznej mierze — podlegała rutynie, utrwalonym, bezrefleksyjnie powtarzanym schematom zachowań. Zmianę świata należy zaczynać od zmiany samego siebie. Lecz zmieniać siebie i swe otoczenie, swoją codzienność, to nie znaczy dopasowywać je do z góry przyjętego wzoru, modelu czy też przekształcać wedle całościowej wizji ładu społecznego, którego elementem jest to przekształcenie jednostkowe. Przekształcanie takie nie różniłoby się w istocie od różnych form samodoskonalenia czy pracy nad sobą proponowanych przez autorytarne kierunki wychowania czy też od działalności społecznej i politycznej mającej długą i bogatą tradycję. Zmieniać to znaczy tworzyć, a więc zakładać nieprzewidywalność efektów owej zmiany, akt działania wyprzedza tu ogólne założenia, którym działanie ma być podporządkowane.

Zmiana utożsamia się z twórczością i przez to samo nie może być zmianą zakończoną w momencie osiągnięcia jakiegoś wyobrazonego ostatecznego celu. Społeczeństwo alternatywne zakłada nieskończoną możliwość form samorealizacji, konstrukcji świata, który jest w zasięgu, który określa ramy, w jakich przebiega nasza codzienna egzystencja. „Nic się nie zmienia w gruncie rzeczy, gdy nie zmienia się nasza codzienność. Alternatywne społeczeństwo to życie inaczej już teraz. Nie należy poświęcać życia wymarzonej zmianie społecznej, lecz realizować ją samym sobą, zobaczyć, jakie możliwości zawiera to, co nas otacza” — pisze Keith Paton, przedstawiciel jednej z grup alternatywnych w Birmingham.<sup>5</sup>

Należałoby tu podjąć próbę odpowiedzi na pytanie, do jakich wymiarów rzeczywistości składającej się na naszą codzienność

<sup>5</sup> K. Paton, *Diversity as the path to more planetary consciousness*. w: *Alternative socialism*. Birmingham 1976.

odnosi się postawa kreacyjna? Kierunki działania grup alternatywnych wskazują, iż aktywność twórcza obejmuje (a w każdym razie obejmować powinna): samego siebie, kontakty z innymi ludźmi, świat idei czy też raczej pojęć ogólnych niezbędnych do opisanego i zrozumienia otaczającej rzeczywistości, świat przedmiotów. Jakkolwiek ocenialibyśmy efekty owej kreatywności, społeczności alternatywne rozpoczęły w każdym z wymienionych wymiarów rzeczywistości realizację koncepcji twórczego życia.

a) „Ja sam” — jako tworzący podmiot, a zarazem przedmiot własnej kreacji.

Początkiem zmiany stosunku do samego siebie jest zakwestionowanie obrazu własnej osobowości ukształtowanego w procesie socjalizacji przez rodzinę, szkołę, miejsce pracy i inne instytucje społeczne i polityczne, z którymi wchodzi w kontakt młody człowiek. Założenie, iż to, czym jestem, nie wyczerpuje się w pełnionych rolach i funkcjach, a to, czym być mogę, nie ogranicza się do oferowanych przez oficjalną kulturę dróg samorozwoju. Podejmowane przez grupy alternatywne lub poszczególnych ludzi eksperymenty idą tu w trzech kierunkach:

— Rozszerzania świadomości — czy też tworzenia nowej świadomości wykraczającej poza czas pojmowany linearnie — przez praktyki zapożyczone z religii wschodnich (joga, zen, medytacja transcendentna). Poszukiwania te prowadzone są także za pomocą halucynogenów, takich jak LSD, używanych w sposób kontrolowany i po uprzednim przygotowaniu psychicznym do takiego eksperymentu.

— Rozbudowywania sfery emocji, intuicji, wrażliwości zmysłowej zdominowanej w cywilizacji zachodniej przez intelekt i racjonalność.

— Uwalniania różnych utajonych możliwości działania, ekspresji, pozwalających na zmianę dotychczasowego trybu życia, otoczenia, zainteresowań. Sprawdzania własnych możliwości w wielu rodzajach życia i aktywności niekoniecznie prowadzącej do osiągnięcia kumulujących się efektów nazywanych „życiowym dorobkiem”, „sukcesem” itp. Ta wielorakość

prób, zakładająca możliwość zaczynania w każdej chwili wszystkiego od nowa, przeciwstawiana jest traktowaniu własnego życia jako drogi do jakiegoś celu, któremu należy się podporządkować.

b) Kontakty z innymi jako teren twórczości i samorealizacji.

Kwestionując najbardziej ogólne przyjęte w społeczeństwach zachodnich zasady kontaktów między ludźmi — zasady współzawodnictwa, dominacji i podporządkowania — społeczności alternatywne podejmują eksperymenty społeczne (ruch wspólnotowy) lub też próby teoretycznych rozważań i pragną budować podstawy tworzenia nowych wzorów zachowania wobec innych czy też raczej „bycia z innymi”. W swej krytyce kultury społeczności alternatywne zwracają się przeciw rutynie i konwencji zubożających kontakty między ludźmi. Odrzucenie tych konwencji otwiera możliwość swoistej twórczości odpowiadającej na pytania: jak mogą wyglądać wzajemne relacje między rodzicami a dziećmi, między partnerami seksualnymi, między przyjaciółmi, między ludźmi, którzy spotykają się przypadkowo, jakie kontakty w grupie mogą zapewnić jej spójność przy jednoczesnym zachowaniu pełnej autonomii i wolności poszczególnych osób? Pytania te można by oczywiście mnożyć. Postawa kreacyjna w kontaktach z innymi to tworzenie coraz to nowych sytuacji tych kontaktów, poszukiwanie właściwych środków ekspresji pozwalających na rzeczywistą wymianę myśli i uczuć. To podjęcie prób przekroczenia granic komunikacji werbalnej i wszelkich innych rodzajów „pośrednictwa” (posługiwanie się jakimkolwiek językiem, znakiem) na rzecz komunikacji bezpośredniej.

c) Próby tworzenia własnej filozofii człowieka oraz kategorii opisu rzeczywistości społecznej.

Podobnie jak w odniesieniu do rodzajów rzeczywistości wyżej wymienionych, postawa twórcza odnosząca się do sfery idei i wyobrażeń najbardziej ogólnych, określających miejsce człowieka w świecie i sens jego egzystencji, jest możliwa wtedy, gdy dotychczasowe wyobrażenia i wierzenia ulegną zawieszeniu. Programowe antydoktrynerstwo grup alternatywnych, otwartość na różne interpretacje, gotowość przyjęcia kilku na-



raz, nawet sprzecznych koncepcji sprawia, iż nie jest tu możliwa fascynacja „jedną wiarą”, dążenie do spójnej, wszystko wyjaśniającej filozofii człowieka. Jest to raczej ciągle ponawiana próba budowania indywidualnych wyjaśnień na własny użytek. Podstawą staje się doświadczenie egzystencjalne, pre-refleksyjne, a nie poznanie przez zmysły i rozum. Poszukiwania idą tu w kierunku ustalenia innych relacji między człowiekiem i przyrodą niż te, które stanowią jedno z podstawowych założeń tradycji cywilizacji zachodniej. Zgodnie z nią człowiek jest stworzeniem wyjątkowym, „królem przyrody”, a zarazem najwyższym jej wytworem. Opanowywanie przyrody, dominacja nad przyrodą, były od wieków głównym zadaniem ludzkości. Przedstawiciele licznych ruchów ekologicznych dążą do odwrócenia tego porządku. Człowiek jest częścią przyrody, z którą powinien umieć współistnieć. Doświadczenie siebie jako części świata staje się punktem wyjścia rozwijania świadomości zbliżonej do tradycji kultury Dalekiego Wschodu. Ustalanie swego miejsca w świecie jest tu rzeczywiście wynikiem własnych twórczych poszukiwań, do których zobowiązuje odrzucenie wszelkich doktryn, które krępowałyby w tych poszukiwaniach zakreślając jakiegokolwiek ramy.

Filozofie człowieka powstające na podstawie takich założeń tworzą świadomość kosmiczną, poszukują dróg odzyskania utraconej harmonii człowieka z Wszechświatem. Tworzą świadomość planetarną, której przeciwieństwem jest określenie się przez uczestnictwo w takich całościach społecznych, jak naród, państwo, organizacja polityczna czy religijna.

Społeczności alternatywne podejmując krytykę nauk społecznych, rozpoczętą w okresie studenckiego buntu w latach sześćdziesiątych, zwracają szczególną uwagę na język, na kategorie pojęciowe, które zakreślając pole opisu eliminują pewne obszary rzeczywistości i problemy przez to, iż się one w tych kategoriach nie mieszczą. Weryfikacja naukowego języka i wzbogacenie go możliwe są wtedy, gdy powróci się do podstawowych doświadczeń, spróbuje na nowo ustalać relacje między rzeczywistością a opisującymi ją znakami. „Doświadczyć, dotknąć bezpośrednio, a nie jedynie ogarnąć myślą...” —

to zalecenie poszukiwania podstaw nowego języka powtarza się w wielu tekstach z lat ostatnich. „Musimy widzieć Kosmos jako całość dóbr rozproszonych w każdym z nas, w każdej kulturze, na całym świecie...”<sup>6</sup>

d) Świat przedmiotów — tworzenie środowiska na miarę własnych potrzeb.

Jak już wspominaliśmy poprzednio, najważniejszym elementem zmiany całościowej jest zmiana codzienności. Twórczością może stać się organizowanie własnego otoczenia w jego najbardziej elementarnych zakresach. Ubranie, jedzenie, mieszkanie, najprostsze narzędzia, wszystko to powinno być przystosowane do indywidualnych gustów i potrzeb, a więc nie seryjne, nie fabryczne, nie wszędzie takie same. Postulaty te nie są jednak nawoływaniem do powrotu do gospodarki samowystarczalnej w ramach rodzin, do niemożliwego cofnięcia się, odrzucenia wszystkiego, co oferuje wielkoprzemysłowa cywilizacja. Przewycięzenie procesu unifikacji kultury jest możliwe za sprawą innego niż dotychczas wykorzystania dorobku techniki i potencjału ekonomicznego, jakimi dysponują kraje zachodnie. Pobudzenie wyobraźni w tym kierunku, inspirowanie twórczości w zakresie nowych, często fantastycznych projektów zmiany środowiska ukształtowanego przez kulturę, to cele działania ruchu alternatywnej technologii. Jest to — obok ruchu ekologicznego — bodaj najsilniejszy nurt działania w ramach „kultury alternatywnej”. Najogólniej mówiąc chodzi tu o przywrócenie naruszonej równowagi ekologicznej, zwrócenie się techniki ku naturze, z której pierwotnie czerpała swe wzory, oraz o wykorzystanie naturalnych produktów przemiany materii do celów technicznych. Poszukiwania alternatywnej technologii idą w kierunku odnalezienia możliwości wykorzystania energii słonecznej, siły wiatru, wody itp., co mogłoby uwolnić ludzkość od groźby kryzysu energetycznego, a zarazem od groźby zagłady, którą niesie eksploatacja energii jądrowej. Obniżenie mocy energetycznych jest, zdaniem przedstawicieli alternatywnych technologii, obniżeniem ryzyka wypadku. Ruch

<sup>6</sup> Tamże.

ten wiąże ściśle zmianę techniki ze zmianą społeczną. Musi ona nastąpić równocześnie, gdyż alternatywna technologia wymaga całkowitego przeobrażenia stylu życia, organizacji społecznej, zagospodarowania przestrzeni itp. Wymaga głębokiej zmiany podstawowych wartości, zasad funkcjonowania instytucji, wyobrażeń o przyszłości i postępie społecznym. Dla przykładu przytoczę przeciwstawienia tradycyjnej — „twardej”, i alternatywnej — „miękkiej” technologii, wprowadzone jako ilustracja założeń ruchu.<sup>7</sup>

Silne energie — słabe energie.

Człowiek wie najlepiej — natura wie najlepiej.

Wzrost ekonomiczny — stabilizacja wzrostu na optymalnym poziomie.

Szybki transport — wolny transport.

Wielkie, szybkie jest najlepsze — koniec z ideą Fausta!

Zasoby naturalne eksploatowane intensywnie — ekstensywna gospodarka zasobami.

Centralizacja — decentralizacja.

Dualizm: praca i czas wolny — kontinuum kulturalnej aktywności.

Słaba informacja — wysoki stopień informacji.

Współzawodnictwo, duży stres — współdziałanie, mały stres.

Miasto, urbanizacja — mniejsze społeczności wiejskie.

Rodzina nuklearna — rodzina rozszerzona.

Przeciwstawienie to wskazuje, iż alternatywna technologia jest częścią społecznego i politycznego działania, zawiera w sobie określoną koncepcję organizacji społecznej. Jest to koncepcja typu anarchistycznego, małych społeczności, samowystarczalnych ekonomicznie i kulturowo, funkcjonujących bez kierującego centrum, kooperujących ze sobą.

Jeden jeszcze aspekt alternatywnej technologii wydaje się interesujący. Krytykuje ona tradycyjną technologię za to, iż

<sup>7</sup> A. MacKillop, *Why Soft Technology? Alternative solutions to the energy crisis*. London 1975. Wykład alternatywnej technologii znaleźć można w książce E. F. Schumachera, *Małe jest piękne*, przeł. J. Strzelecki. Warszawa 1981.

zmierzając do „uwolnienia człowieka od pracy rąk” pozbawia go bezpośredniego udziału w procesie produkcji — twórczości, a więc alienuje go. Człowiek, stworzenie, które powinno używać i rąk, i rozumu, zostaje oderwany od kontaktu z materią i rozproszony na czynności pośrednie, pozorne.<sup>8</sup>

Alternatywna technologia nawołuje do budowania otoczenia odpowiadającego ludzkiej skali, uruchamia wyobraźnię w kierunku tworzenia różnych form codziennego życia, z których część realizuje się już teraz (nie tylko w ramach eksperymentów wspólnotowych, także w szerszej skali zmienia się stosunek do przedmiotów najbliższego otoczenia, wielu ludzi wybiera nowy styl życia, nowe miejsce pobytu, z powodu znużenia psychicznego przestrzenią zurbanizowaną i monotonią wytworów produkcji masowej).

Przedstawione wyżej poglądy na to, jak tworzyć nową rzeczywistość w istniejących warunkach społecznych, pozwalają odtworzyć zarysy utopii budowanej przez kulturę alternatywną. Nie chodzi nam jednak o to, by oceniać skuteczność proponowanych działań z punktu widzenia zmiany społecznej i kulturowej. Oczywiście, wiara w to, iż istniejący system da się „rozsadzić od wewnątrz” dzięki szczelinom, jakie w nim tworzą grupy alternatywne, wydaje się naiwna. Istotne jest, iż grupy alternatywne przeciwstawiając upowszechnienie twórczości ciągle powtarzanemu hasłu upowszechnienia kultury, które sprowadza się do konsumpcji kulturalnej, wydobywają bardzo ważne aspekty procesów kulturowych, które zachodzą we współczesnym świecie. To, co w tych małych grupach wyolbrzymione, niekiedy karykaturalne lub fantastyczne — albo już się dzieje, tylko w skromniejszych wymiarach, albo dzieć się zaczyna. Grupy te odnajdują chyba trafnie kierunek przemian kulturowych, pokazują dylematy kultury współczesnej, sygnalizują narastanie potrzeb samorealizacyjnych, a zarazem trudności ich zaspokojenia. Pokazują, iż twórczość to właściwość istotnie ludzka, obejmująca wszystkie obszary życia, domagają się urze-

<sup>8</sup> E. F. Schumacher, *Humane Technology, Peoples Habitat Handbook*. A festival of alternative living 29 may — 6 june 1976, London.

czywistnienia ciągle powracającej utopii, w której wszyscy są twórcami, starają się wskazać możliwości budowania jej już teraz.

### 3. SZTUKA I ARTYŚCI W RAMACH KULTURY ALTERNATYWNEJ

Wraz z hasłem upowszechnienia twórczości pojawiło się hasło unicestwienia sztuki jako działalności zarezerwowanej dla specjalistów, prowadzącej do tworzenia trwałych obiektów. Dewaluacji uległo pojęcie „dzieła sztuki”, a pozycja artysty w ramach koncepcji kultury alternatywnej uległa degradacji. Sztuka i działalność artystyczna jako istotna część zakwestionowanej kultury musiała również zostać zakwestionowana, co więcej, owa destrukcja występuje wyraźnie również wewnątrz, w obrębie samej sztuki. Charakteryzując owe tendencje Stefan Morawski pisze o Dubuffecie: „wniósł do tradycji myśli anarchistycznej nową propozycję — zamiast przekraczania sztuki w projektowanej przyszłości, unicestwienie jej już dzisiaj, ponieważ jej antyalienacyjny charakter jest pozorny”.<sup>9</sup>

Radykalna zmiana kultury wymaga „zawieszenia” nie tylko jej języka, całej hierarchii wartości, wzorów zachowania, ale także odrzucenia sztuki, która wydaje się zwykle zaprzeczeniem świata stereotypów, przymusu, pozorności. „Propozycje ostateczne idą w duchu bezwzględnej, adialektycznej eliminacji kultury jako zbioru wyłącznie instytucji i stereotypów. Intelktualiści rewolucjoniści muszą wyrzec się swego dotychczasowego statusu, przejść przez trening dekulturacji, «odmagnesować» mózgi.”<sup>10</sup>

W koncepcjach społecznej zmiany formułowanych przez społeczność alternatywną zwraca się uwagę na konieczność przywrócenia sztuce, twórczości artystycznej jej pierwotnego znaczenia i miejsca w życiu człowieka. Sztuka, kreacja jest sposobem bycia człowieka w świecie, elementem codzienności, jed-

<sup>9</sup> S. Morawski, „Sztuka i anarchizm”, s. 212 (tekst nie publikowany).

<sup>10</sup> Tamże, s. 208.

nym z aspektów aktywności skierowanej na zewnątrz i obejmującej różne obszary rzeczywistości, a nie rodzajem aktywności odrębnej, odświętnej, bez której właściwie doskonale można się obejść. To „wmontowanie” twórczości artystycznej w codzienność likwiduje podział na twórców i odbiorców, podważa wartość profesjonalizacji działalności artystycznej, godzi w uprzedmiotowienie i komercjalizację sztuki. „Sztuka nie jest działaniem jednostki dla wielu, lecz wspólnym, spontanicznym działaniem” — pisze J. Cage.”

Zgodnie z tym punktem widzenia zakwestionowaniu ulega także podział czy też raczej oderwanie od siebie pracy i twórczości, produktywności i sztuki. Podział ten jest sztuczny, spowodowany alienacją pracy i uprzedmiotowieniem sztuki, nie wynika zaś z istoty obydwu rodzajów aktywności ludzkiej. Podział ten prowadzi do innego, równie niebezpiecznego dla kultury i osobowości podziału — na czas pracy utożsamiany ze sferą konieczności, przymusu i czas wolny. „W okresie, gdy podstawowe potrzeby życiowe są zaspokajane przez sztucznie wypracowaną maszynę komercyjnej produkcji, kultura jest traktowana jako produkt i aktywność czasu wolnego. Rezultatem tego jest oczywiście zubożenie i nieautentyczność, zakłamanie kultury i osłabienie sztuki [...]. Kultura, jeśli ma być rzeczą prawdziwą, musi być efektem tego, co robimy aktualnie, by żyć, nie czymś dodawanym do życia, jak kostka cukru.”<sup>12</sup>

Pogląd ten wyraża w innej formie często cytowane inne jeszcze zdanie E. Gilla: „Artysta nie jest specjalnym rodzajem człowieka, lecz każdy człowiek jest specjalnym rodzajem artysty.”<sup>11</sup>

Rozważania nad sytuacją sztuki podejmowane z pozycji ideowych społeczności alternatywnych prowadzą do stwierdzenia, iż autentyczna twórczość jest możliwa jedynie w warunkach zmiany kultury jako całości, a nie jedynie kwestionowania jakichś jej elementów. Funkcjonujące bowiem w tej kulturze

<sup>11</sup> Tamże.

<sup>12</sup> E. Gili, *Essays*, s. 170, cyt. za: D. Meakin, *Man and Work Literature and Culture in Industrial Society*, London, Cambridge 1976

<sup>11</sup> Tamże, s. 141.

symbole, idee, obrazy świata, słowem, cały zespół jej przedstawień nie odpowiada na najważniejsze dla człowieka pytania, dając zarazem na wszystko gotową, pozorną odpowiedź. Sztuka zaś zostaje wchłonięta, wciągnięta w mechanizm budowania i utrwalania świata pozorów. Trzeba więc odejść od sztuki ku tworzeniu narzędzi pozwalających na odczytanie prawd najprostszych, ukrytych poza zasłonami fałszywych języków. I w tych prawdach odnaleźć zagubiony sens, podstawę życia twórczego, realizującego pełnię ludzkich możliwości.

#### 4. KULTURA ALTERNATYWNA W POLSCE

Podobnie jak w innych krajach, w Polsce grupy reprezentujące opisany wyżej styl myślenia i działania pojawiają się na początku lat siedemdziesiątych. Panorama form kultury alternatywnej jest jednak w porównaniu z przedstawionym wyżej rejestrem alternatywnych społeczności dość uboga. Przyczyną tego faktu są nie tylko warunki ekonomiczne i polityczne ograniczające możliwość rozwoju wielu rodzajów działalności zbiorowej, lecz także głęboko zakorzenione w naszym społeczeństwie tradycje obyczajowe i religijne, wzory zachowania związane z podstawowymi rolami społecznymi, sympatie i fobie. Nie rozwinął się w Polsce ruch komun, nie powstały ruchy obyczajowe tak popularne na Zachodzie, na przykład ruch wyzwolenia kobiet i ruch walczący o prawa mniejszości seksualnych. Nie zyskał popularności — ze zrozumiałych względów — ruch alternatywnej technologii. Nie pojawiły się także, nie tylko ze względów politycznych, grupy ultralewicowe. Bardzo słabo dał znać o sobie alternatywny ruch ekologiczny. (Ostatnie wydarzenia doprowadziły do pewnego ożywienia w tym zakresie.) Powody są zarówno ekonomiczne, jak i kulturowe. Trudno zakładać komuny w sytuacji braku mieszkań i zastrzonych przepisów uniemożliwiających wielu grupom osiedlanie się na wsi, trudno również entuzjasmować się alternatywną technologią w warunkach technicznego zacofania.

Jednakże mimo małej stosunkowo różnorodności form działania ruch alternatywny w Polsce stworzył własne, oryginalne rea-

lizacje tego typu kultury i wywarł duży wpływ na środowiska intelektualne i artystyczne także poza granicami kraju. Grupy najbardziej dla tego ruchu reprezentatywne to:

Społeczność młodych psychoterapeutów, która w połowie lat siedemdziesiątych przekształciła się w ruch społeczny o dość szerokim zasięgu, stawiający sobie cele wykraczające poza krąg spraw związanych z wykonywaniem zawodu (poszukiwanie i upowszechnianie alternatywnych wzorów zachowania, zakwestionowanie kultury traktowanej jako narzędzie represji itp.).<sup>14</sup>

Grupy religijne i parareligijne praktykujące buddyzm zen i inne rodzaje buddyzmu, jogę, medytację transcendentálną (buddyści w roku 1980 uzyskali status oficjalnego Kościoła).

I najważniejsze, najbardziej liczne i zarazem zróżnicowane grupy artystyczne i paraartystyczne. Ten nurt ruchu obejmuje środowiska muzyczne, grupy działające na pograniczu różnych dziedzin sztuki (na przykład między plastyką a teatrem), zespoły parateatralne. O tych grupach — wybranych przykładach — będzie tu mowa, ponieważ one właśnie były najbardziej „spokrewnione” ideowo i związane towarzysko z młodym teatrem.

#### TEATR LABORATORIUM

Największe znaczenie dla kształtowania się koncepcji kultury alternatywnej, nie tylko w Polsce, miała działalność Jerzego Grotowskiego i jego Teatru Laboratorium, szczególnie w latach siedemdziesiątych, w okresie odejścia od teatru — w stronę „kultury czynnej”. Nie podejmuję tu analizy niezwykle interesującego eksperymentu, który realizował zespół Laboratorium. Narosła wokół tego tematu bogata literatura<sup>15</sup>, nie sądzę

<sup>14</sup> Ruch ten został dokładnie zbadany i opisany przez Annę Wykę w ramach prac Zakładu Badań nad Stylami Życia (praca doktorska „Niektóre awangardowe środowiska wzorotwórcze w Polsce”. IFiS PAN. Warszawa 1984).

<sup>15</sup> Najważniejsze pozycje dostępne na naszym rynku księgarskim to: Z. Osiński. *Grotowski i jego Laboratorium*, Warszawa 1980. *Teksty*, Instytut Aktora Teatr Laboratorium. Wrocław 1975. *Na drodze do kultury czynnej*, opr. L. Kolankiewicz. Wrocław 1978. J. Brach-Czaina, *Etos nowej sztuki*. Warszawa 1984 (rozdz. „Proces indywidualizacji w wersji Grotowskiego”).



więc, że moje uwagi mogłyby tu wnieść coś nowego. Co więcej, wydaje mi się, że doświadczenie Grotowskiego i jego zespołu z trudem poddaje się werbalizacji. Przełożone na słowa przekształca się w pretensjonalny bełkot mogący raczej zniechęcić czytelnika niż przekonać go o znaczeniu tego zjawiska dla rozwoju refleksji nad kulturą, znaczeniu, które trudno przecenić.

Swoją wersję kultury alternatywnej nazywa Grotowski „kulturą czynną”. Budowanie tej kultury rozpoczyna się od powrotu do najbardziej podstawowych doświadczeń po to, by odczytać świat na nowo, sprawdzić lub ustanowić adekwatne relacje między rzeczywistością a opisującymi ją znakami. Działania parateatralne zespołu są tworzeniem takiej kultury, połączonym z ciągłym uogólnianiem własnych doświadczeń, a zarazem krytyczną nad nimi refleksją. Propozycja Grotowskiego (którą częściowo przyjął teatr studencki) jest odpowiedzią na dominujący w naszej kulturze typ układu: „produkcja” — „konsumpcja kulturalna”, degradujący zarówno twórcę — sprowadza go bowiem do roli producenta pracującego bądź dla potrzeb rynku, bądź na zamówienie instytucji państwowych, jak i odbiorcę — czyni z niego dobrowolnego lub pozbawionego wyboru konsumenta, a nie świadka i współuczestnika kreacji artystycznej. W ramach tego niszczącego układu role są ściśle określone, podział między „producentami”, „dystrybutorami” i „konsumentami” kultury utrwalony, a jakość owej „produkcji” zdeterminowana charakterem samego układu. Kultura czynna znosi te podziały i role, jest wspólnym nadawaniem sensu otaczającemu światu. Cała rzeczywistość staje się tworzywem, które można kształtować zgodnie z potrzebami ciała, umysłu i wyobraźni. O tym poszukiwaniu sensu pisze Grotowski: „dwa tysiące lat temu na peryferiach olbrzymiego Cesarstwa, które obejmowało cały ówczesny świat zachodni, ludzie chodzili po puszczy i szukali prawdy [...], jeżeli jest jakieś podobieństwo czasów, to w potrzebie odnalezienia sensu, jeżeli nie posiada się sensu, żyje się w nieustannym lęku, sądzi się, że lęk ten spowodowany jest zdarzeniami zewnętrznymi. I niewątpliwie one go wyzwalają, ale to, z czym nie możemy się uporać, płynie od wewnątrz, to nasza własna słabość, a słabość

jest brakiem sensu. Oto dlaczego istnieje bezpośredni związek między odwagą a sensem. Ci ludzie, którzy dwa tysiące lat temu chodzili po okolicach Nazaretu — zresztą byli oni młodzi, o czym się zapomina, [...] mówili różne dziwne rzeczy i nieraz zachowywali się nierozsądnie, ale w powietrzu unosiła się potrzeba porzucenia siły, porzucenia wartości panujących i poszukiwania wartości innych, na których można by budować życie bez kłamstwa [...]. W tym strachu, który łączy się z brakiem sensu, rezygnujemy z życia i zaczynamy pilnie umierać. Szablon zajmuje miejsce życia a zmysły oswajają się z nijakością." <sup>16</sup>

Przeciw tej nijakości zwraca się kultura czynna. Przeciw działającym ludzi barierom, przeciw kostnieniu, utrwalonym, bezrefleksyjnie powtarzanym schematom zachowań, reakcji na otoczenie.

„Powinno się działać to, co najprostsze, najbardziej elementarne, ufne między istnieniami — mówi Grotowski — to opiera się o etapy, o szczeble, ale nie może być rytmem, w znaczeniu, że jest jak zakomponowany obrządek — bo musi być od rytmu prostsze. Musi być oparte o takie rzeczy, jak fakt rozpoznania kogoś, jak dzielenie substancji, dzielenie żywołów, nawet w tym archaicznym znaczeniu, [...] jak się dzieli przestrzeń, dzieli wodę, dzieli ogień, dzieli bieg, dzieli ziemię, dzieli dotyk." <sup>17</sup>

Działalność Laboratorium w latach siedemdziesiątych była praktyką zmierzającą do wywołania owych pierwotnych doznań nie tylko w kręgu własnego zespołu. Warto przypomnieć, że różnego rodzaju staże i akcje prowadzone przez zespół w tym okresie objęły kilkanaście tysięcy osób. Zasięg oddziaływania zarówno idei kultury czynnej, jak i metody pracy aktorskiej i innych form praktyki twórczej Laboratorium był bardzo duży. Znalazły się w tym zasięgu również teatry studenckie.

Nie dla wszystkich wpływ ten okazał się zbawienny. Powiedzieć można raczej, że osobowość „Mistrza” zaciążyła nad ruchem teatralnym. Bardzo wielu spośród jego przedstawi-

<sup>16</sup> „Rozmowa z Grotowskim”. *Teksty*, s. 41. 42. 43.

<sup>17</sup> Grotowski w rozmowie z Andrzejem Bonarskim. w: A. Bonarski. *Ziarno*. Warszawa 1979. s. 43.

cieli uczestniczyło w stażach lub innych działaniach Laboratorium. Dla zespołów silniejszych, bardziej dojrzałych, stanowiło to twórczą inspirację do poszukiwania własnej drogi, oryginalnych środków ekspresji, odpowiadających możliwościom młodych aktorów, wyrażających ich rzeczywiste problemy i stany psychiczne. Słabsi ulegli pokusie naśladownictwa tworząc spektakle manieryczne i nieprawdziwe. W połowie lat siedemdziesiątych moda na Grotowskiego stała się plagą studenckiego teatru.

#### PRACOWNIA OLSZTYŃSKA

Interesującą próbę tworzenia kultury alternatywnej podjęła grupa absolwentów historii sztuki i kulturoznawstwa, która zawiązała się jeszcze w okresie studiów. Grupa ta postanowiła wyjechać wspólnie do Olsztyna, osiedlić się tam na stałe i rozpocząć działanie jako „placówka kulturalna” związana instytucjonalnie ze Stowarzyszeniem Społeczno-Kulturalnym „Pojezierze”. Dziwna i długa nazwa, jaką oficjalnie przybrała grupa: Interdyscyplinarna Placówka Twórczo-Badawcza Pracownia Klub, miała zagwarantować możliwość szerokich i zróżnicowanych działań, które rzeczywiście mogły zmieścić się pod tym szyldem oficjalnym. Pracownia zaczęła działać w roku 1977.

Założenia grupy najlepiej scharakteryzują fragmenty programu: „Interesują nas zjawiska szersze niż sztuka, zjawiska twórczości, a wśród nich szczególnie te, których warunkiem jest wielorakość odbioru, aktywne uczestnictwo, uznawanie wartości, kolektywność i odwaga. [...] Nie interesuje nas tradycyjna forma popularyzacji sztuki, rozrywka, konsumpcja, relaks, konformizm i poczucie komfortu. Stoimy po stronie wszelkich postaci aktywnego tworzenia i uczestnictwa w kulturze na terenie Olsztyna. [...] Pracownia będzie miała charakter warsztatu twórczego. Sensem głównych działań będzie proces twórczy, współuczestnictwo w nim, jego trwanie i penetracja. Koncentrować się będziemy bardziej na samej twórczości niż na dążeniu do uzyskania gotowego produktu w formie spektaklu, wystawy itp. [...] Pracownia stanowić będzie miejsce re-

fleksji i badań nad funkcjami sztuki i twórczości w społeczeństwie. [...] Indywidualny sens doświadczeń dla każdego uczestnika Pracowni można określić jako nabywanie i rozwój świadomości, poszukiwanie i formułowanie istotnych problemów."<sup>18</sup>

Wokół Pracowni wytworzyło się środowisko ludzi — głównie młodych: studentów, licealistów — uczestniczące nie tylko w zajęciach organizowanych przez zespół, ale i w życiu prywatnym grupy. Zajęcia te były rzeczywiście bardzo różnorodne. Jeden kierunek to działania zainspirowane przez metodę pracy Laboratorium (członkowie Pracowni uczestniczyli w stażach). Zmierzwały one do zakwestionowania oczywistości nawyków wytworzonych przez kulturę, pokazania śmieszności, nieautentyczności wielu codziennych zachowań oraz do pobudzenia, odbudowania pierwotnej wrażliwości zmysłowej.

Przykładem działań pierwszego typu może być akcja „Zdjęcia grupowe”. Biorących w niej udział — sympatyków Pracowni, ludzi z różnych środowisk — poproszono o podanie „tematów” najczęściej wykonywanych zdjęć grupowych. Pojawiły się tematy ilustrujące sytuacje najbardziej stereotypowe: fotografie rodzinne, zdjęcia ślubne, „nasza klasa”, „pamiątka z wojska” itp. Uczestnicy sami wyreżyserowali ustawianie się do tych zdjęć odkrywając zarazem schematy kulturowe leżące u podstaw tych zaimprovizowanych kompozycji. Uchwycili trafnie intencję zabawy przerysowując nienaturalność i fałszywość tych przedstawień. Zdjęcia zostały faktycznie wykonane. „Świat zdjęciowych skamienieliń okazał się tematem poruszającym. Ludzie przedstawiali różne obrazy, których cechą wspólną było to, że obecne w nich postaci miały «gęby». [...] Kolejne zdjęcia grupowe nosiły **tytuły**: «Sceny z życia rodzinnego» i «Władza». W tym drugim temacie chodziło o kompozycje symboliczne." "

Działania drugiego typu to treningi wrażliwości, specjalne ćwiczenia ruchowe, marsze, wspólne nocne czuwania, ćwiczenia z głosem, manipulacje na przedmiotach codziennego użytku

przeгляд dokumentacji Pracowni, luty 1977 — sierpień 1978. Zarząd Główny Stowarzyszenia Społeczno-Kulturalnego „Pojezierze”, Olsztyn 1978.

" Na podstawie materiałów dokumentacyjnych Pracowni.

i odkrywanie ich niecodziennosci, słowem, uczenie jak najpełniejszej percepcji otoczenia — świata przyrody, przedmiotów, innych ludzi.

Odrębny kierunek działalności to zajęcia wyzwalające spontaniczną twórczość — nazwijmy ją niezgodnie z nawykami językowymi grup alternatywnych — artystyczną. Prowadzono je najczęściej z dziećmi i młodszymi uczestnikami Pracowni. Były to działania parateatralne i plastyczne, na przykład warsztat masek, wspólne budowanie wielkiego bajecznego smoka. Akcje te miały zarazem jakiś cel dydaktyczny — na przykład zainteresowanie i emocjonalne zaangażowanie zarówno ich czynnych, jak i biernych uczestników ochroną środowiska naturalnego. Akcja „Smok” mobilizowała do zajęcia się zanieczyszczoną, martwą rzeką Łyna przepływającą przez Olsztyn. W pewnym momencie z ogona smoka wydobywały się kłęby dymu, a na czarnej powierzchni pojawiał się napis: „Ziemia nie należy do człowieka, to człowiek należy do Ziemi.”

Innym kierunkiem działania Pracowni były seminaria, spotkania dyskusyjne, wspólne czytanie wybranych tekstów, zmierzające do budowania teoretycznego zaplecza kultury alternatywnej.

Przykładem takiego kilkudniowego spotkania było seminarium „Rewolucja i sztuka”, poświęcone problemom awangardowej sztuki w Rosji Radzieckiej w pierwszych latach po rewolucji.

Prócz tego zespół Pracowni stworzył warunki spotkania różnym zespołom reprezentującym podobne kierunki myślenia i twórczości, mieszczącym się w nurcie kultury alternatywnej lub do niej zbliżonym. Spotkania te miały bądź charakter warsztatów (na przykład warsztat poezji i muzyki w Plutkach pod Olsztynem), bądź też stanowiły imprezy otwarte, gromadzące publiczność z miasta i stanowiące ważną formę popularyzacji tego rodzaju działalności artystycznej. W ramach takich spotkań odwiedziło Olsztyn wiele znanych w Polsce zespołów muzycznych i teatralnych (młodego teatru), a także zespoły zagraniczne, na przykład teatr Solvogen z duńskiego miasta-komuny Christianii, czy też teatr Quatro Tablas z Peru.

Oprócz pomieszczenia w lokalu „Pojezierza” w Olsztynie (które członkowie zespołu sami wyremontowali dużym nakładem pracy). Pracownia —już całkiem prywatnie—dysponowała przez parę lat chałupą w Plutkach koło Olsztyna. Tam właśnie odbywało się wiele akcji i kwitło „życie alternatywne”. Plutki stały się miejscem przyciągającym z całej Polski młodych ludzi zainteresowanych eksperymentami zespołu.

Kontakty Pracowni z ruchem teatralnym były bardzo żywe. Przyjeżdżały do Olsztyna wszystkie chyba znaczące w tym okresie zespoły, sama zaś Pracownia pod koniec lat siedemdziesiątych przygotowała spektakle teatru ulicznego. Jednakże zespół nie przekształcił się w teatr. Pozostał w nurcie wielorakich poszukiwań możliwości percepcyjnych i ekspresyjnych, charakterystycznych dla grup alternatywnych.

#### GRUPA DZIAŁANIA

Był to zespół młodych artystów z Torunia i Bydgoszczy, którzy postanowili porzucić sztukę, wyjść poza tak zwany układ artystyczny i stworzyć warunki życia, w jakich zrealizuje się ideał kultury alternatywnej: twórczość, sztuka staną się udziałem całej społeczności, niezbędnymi elementami codziennego życia, a nie czymś —jak powiada cytowany tu już Gili—dodawanym do życia jak kostka cukru.

Grupa Działania w roku 1977 osiedliła się we wsi Lucim podejmując tam różne działania paraartystyczne inspirowane realiami i stopniowo wydobywaną, odbudowywaną tradycją Lucimia. „Nasze przechodzenie z pola sztuki na pole kultury lucimskiej następowało stopniowo, trwało kilka lat. [••] Kolejne lata działań w Lucimiu doprowadziły do przepływu dwukierunkowego [...], wytwarzania więzi między ludźmi, w ramach komunikacji symbolicznej zachodzącej w bezpośredniej styczności nadawców i odbiorców, ze zmiennością społecznych ról nadawcy i odbiorcy”<sup>20</sup> — pisze jeden z założycieli

<sup>20</sup> W. Chmielewski. *U progu nowego folkloru*, w: *Parateatr II*. seria Sztuka Otwarta. Ośrodek Teatru Otwartego. Wrocław 1980. s. 78.

zespołu — Witold Chmielewski. Na czym polegały te działania? Grupa składała się z artystów, skupiała się więc przede wszystkim na budowaniu nowej przestrzeni Lucimia, zmianie otoczenia wizualnego wsi. Zasiano na przykład słoneczniki wzdłuż dróg na terenie wsi, tworzące żywe, kolorowe płoty. Innym rodzajem „Akcji — Lucim” było organizowanie różnego rodzaju świąt, mających obrzędowy, symboliczny charakter. Były to zarówno przywracane pamięci stare, tradycyjne święta, jak i próby tworzenia nowych świąt Lucimia. Poszukiwanie korzeni, przeszłości wsi, odbudowywanie jej zniszczonej przez kulturę masową tradycji było najważniejszym kierunkiem działania zespołu. O tych doświadczeniach pisze Chmielewski: „Jak wygląda to w nowym folklorze? Nie ma odwiecznego problemu, bo nie ma sztuki, nie ma artysty i nie ma odbiorcy. W miejsce sztuki, nawet sztuki społecznej — żywy, zmienny, pulsujący nowy folklor z całym bogactwem jego przejawów. Ponieważ nie ma artysty i nie ma odbiorcy, nie trzeba wymieniać ról. Są za to twórcy i uczestnicy naszych wspólnych świąt.”<sup>21</sup>

Grupa lucimska budowała swoją wersję kultury alternatywnej mając pełne poczucie związku z całym nurtem tych poszukiwań w Polsce i na świecie, odwołując się do doświadczeń Grotowskiego i najbardziej chyba pokrewnej sobie grupie — wędrownego teatru z Gardzienic.

#### GARDZIENICE

Grupa ta od początku 1978 roku działa pod nazwą Stowarzyszenie Teatralne we wsi Gardzienice koło Lublina. Eksperymenty teatralne i parateatralne tego zespołu są — najogólniej mówiąc słowami jego głównego animatora Włodzimierza Stanisławskiego — poszukiwaniem nowego środowiska naturalnego teatru. Te poszukiwania realizują się na terenie wsi głównie w województwach wschodnich, odległych od większych ośrodków, stosunkowo mało „skażonych” oddziaływaniem kultury masowej. Owej kulturze masowej i kształtowanym przez nią

Tamże. s. 95.

obyczajom przeciwstawia zespół ideał kultury małej zintegrowanej społeczności. Grupa Gardzienice żyjąc wspólnie przez większą część roku, w czasie wędrówek po wsiach i pracy przygotowującej te wędrówki taki właśnie ideał kultury realizuje. Działania parateatralne Gardzienic mają charakter ni to spektaklów ludowego teatru, ni to świąt, obrzędów, w których trakcie mieszają się role twórców i uczestników. Każda wyprawa jest starannie przygotowywana. Składa się na to przygotowanie nie tylko wizualna i techniczna strona spektaklu-święta, lecz także rozpoznanie terenu. Członkowie zespołu zbierają stare wiejskie legendy, pieśni, opowieści, starają się odtworzyć naturalny folklor środowiska, w jakim będą prowadzić swoje akcje parateatralne. Dzięki temu młodzi artyści przybywają do wsi już jako znajomi, a nie obcy ludzie z dalekiego miasta. Ułatwia to nawiązanie kontaktu, wciągnięcie potencjalnych widzów do wspólnego przygotowania i realizacji wydarzenia teatralnego.

Działania Gardzienic są czymś nie mieszczącym się w konwencjach sztuki, nie są zarazem wyraźnie parateatralne, trudno więc znaleźć dla nich odpowiednią nazwę. Działania te są wprawdzie ściśle wyreżyserowane, ale zarazem wmontowane w naturalne warunki, w jakich przebiegają. Uczestnictwo, współtworzenie mieszkańców wsi polega tu głównie na wspólnym przeżywaniu symboli, dobudowywaniu ich treści. Oto, co pisze o tym Włodzimierz Staniewski — główna postać zespołu Gardzienice: „przez przestrzeń rozumiem obszar — a na tym obszarze wartości jego ziemi i wartości jego nieba. Nie chodzi mi o tło albo beczynną, poetycką kontemplację natury, chodzi o to, aby owe wartości stały się żywymi uczestnikami zdarzeń. By były pojmowane tak jak w podaniach ludowych i tak jak mówił o nich Bachtin, wszystkie przedmioty — słońce, gwiazdy, ziemia są człowiekowi dane nie jako przedmioty indywidualnej kontemplacji ani też bezinteresownej refleksji. Wszystkie przedmioty wciąga ruch życia czyniąc je żywymi uczestnikami jego zdarzeń. Przedmioty te biorą udział w jego fabule, nie są przeciwstawiane działaniom jako ich bierne tło.”<sup>22</sup>

<sup>22</sup> W. Staniewski, *Po nowe środowisko naturalne teatru*, w: *Parateatr 11*.



Najważniejsza forma działań, jak gdyby uwieńczenie całorocznych przygotowań — „Wyprawa” — jest jednak czymś znacznie więcej niż ożywianiem i tworzeniem folkloru, więcej niż widowiskiem. Jest także „jak gdyby realną (chwilową) formą samego życia. Nie odgrywanego jedynie, ale przeżywanego niemal naprawdę w czasie wyprawy. Można to też sformułować inaczej. W wyprawie gra samo życie, rozgrywając bez sceny, rampy, aktorów, widzów, czyli bez całej specyfiki artystyczno-teatralnej, swobodną formę urzeczywistnienia, swoje odrodzenie i odnowienie oparte na swoistych zasadach. Realna forma życia okazuje się jednocześnie formą odrodzoną, zaś człowiek powraca wreszcie do samego siebie i czuje, że jest wreszcie człowiekiem wśród ludzi”<sup>23</sup> — pisze o „Wyprawie” Zbigniew Osiński.

Gardzienice to wspólnota twórcza reprezentująca typ poszukiwań i praktykę kultury alternatywnej w nawiązaniu do polskiej tradycji romantycznej. Zainteresowanie tym, co „ludowe”, a więc w swej postaci kulturowej „czyste”, „nieskażone”, „mądre”, „obdarzone głębokim sensem” — wydaje się w tej tradycji głęboko zakorzenione

#### GALERIA REPASSAGE

Oryginalną w swych poczynaniach twórczych grupą alternatywną był zespół ludzi skupionych wokół Salonu-Galerii Repassage. Grupa ta, składająca się z zawodowych artystów plastyków, mających już pewne uznane osiągnięcia w swojej dziedzinie twórczości, przyjęła wyraźny program porzucenia sztuki na rzecz spontanicznej kreacji i praktyki życia podporządkowanego jej rytmom. Przedmiotem ostrej, pełnej ironii krytyki Repassage’u stają się wszelkie instytucjonalne formy kultury hamujące rozwój swobodnej twórczości i utrudniające kontakty między ludźmi. Ekspozycje plastyczne tego zespołu są właściwie akcjami parateatralnymi. To działania ulotne, wymagające współuczestnictwa odbiorców. Są to akcje rzeczywiście otwarte, pozostawiające miejsce na spontaniczne włączenie się członków

<sup>23</sup> Z. Osiński, *Gardzienice: Praktykowanie humanistyki*, w: *Parateatr II*.

grupy i widzów uczestników, a więc zaplanowane jedynie w pewnych ogólnych ramach, a nie w szczegółach i ograniczonym czasie. Linią łączącą wszystkie bardzo różnorodne poczynania grupy jest wzbogacanie komunikacji między ludźmi o nowe, pozawerbalne wymiary.

Próby dotarcia do tych nowych wymiarów podejmowali młodzi artyści wykonując — posunięte czasem do granic ostateczności — eksperymenty na samych sobie. Przykładem nie w pełni zrealizowanej improwizacji Repassage'u było urządzenie typowego, polskiego M 3 w przejściu podziemnym naprzeciw Uniwersytetu. Autorzy akcji zamierzali tam przez kilka dni zamieszkać, jednakże „mieszkanie” zostało po paru godzinach zlikwidowane wskutek interwencji zewnętrznych, a „mieszkańcy” wraz z umeblowaniem musieli wyprowadzić się za bramę uniwersytecką. Oprócz akcji rozbijających stereotypy, z których składa się nasze codzienne życie, twórcy Salonu-Galerii zmierzali — podobnie jak inne grupy alternatywne — do uchwycenia sensu całości, w jakiej zanurzone jest ludzkie istnienie, nici przewodniej, pozwalającej dojść do podstawowych prawd, na których można by oprzeć konstrukcję wyjaśniającą zasady funkcjonowania i cele tej całości. Poszukiwanie sensu ujawniło się w wielu akcjach tej grupy. Przykładem — działanie „Labirynt”, do którego autorzy dołączają następujący komentarz: „Labirynt to dla nas model ludzkich intuicji, szukających drogi w odwiecznym gąszczu ludzkich spraw, świata, ziemi. Zaskakujące odkrycia, zawód i nadal niepewność. Odczuć błędzenie, przeżyć zawiłe wędrówki, przemyśleć przebyte ścieżki, zrozumieć metody prowadzące do celu, wyobrazić sobie wszelkie sytuacje labiryntowe.”<sup>24</sup>

„Labirynt” tworzyły wielkie dwunastometrowe, prostokątne płaty białej gazy rozpięte na wysokich masztach, tworzące dużą prostokątną budowlę. Zmienne kształty nadawał jej wiatr wydymający gazę jak żagle. Umieszczono tam tekst z księgi Genezis: „A Ziemia była pusta i próżna i ciemności były nad głębiokością.”

<sup>24</sup> Dokumentacja prac Elżbiety i Emila Cieślarów, Warszawa 1976.

Przedstawione tu grupy nie są jedynymi przykładami kultury alternatywnej w Polsce. Są to wybrane działania, które wydawały mi się najciekawsze i najbliższe poszukiwaniom młodego teatru. Przykłady te wystarczą, by zrozumieć i odczuć specyficzny klimat grup alternatywnych, różniący je — mimo pokrewieństwa — od zespołów określających się wyraźnie jako teatralne. Te właśnie zespoły, a nie kultura alternatywna, stanowią temat główny mojej książki.

Mówiąc o kulturze alternatywnej w Polsce wspomnieć też trzeba o działalności wydawniczej i popularyzatorskiej Akademickiego Ośrodka Teatralnego „Kalambur”. Spotkania międzynarodowe, wielkie wrocławskie festiwale, serie wydawnicze i inne publikacje poświęcone kulturze alternatywnej u nas i na świecie przyczyniły się do rozprzestrzenienia jej idei, pogłębiły samoświadomość tego ruchu. Propagowane przez Bogusława Litwińca propozycje „sztuki otwartej” były próbą własnej konceptualizacji różnych praktyk kultury alternatywnej.<sup>25</sup> Jednak grupy skupionej wokół „Kalambura” — w okresie, który jest przedmiotem moich zainteresowań — do alternatywnych zaliczyć nie można. Była to bowiem kultura alternatywna myślna, a nie praktykowana w życiu codziennym. Okres wspólnotowego życia środowisko to miało już poza sobą.

## 5. MŁODY TEATR A SPOŁECZNOŚCI ALTERNATYWNE

Między ruchem alternatywnym a młodym teatrem nie da się przeprowadzić ostrej granicy. Tak jak trudno wytyczyć taką granicę między teatrem awangardowym a działalnością parateatralną i happeningiem. Niektóre wymienione tu grupy, na przykład Gardzienice, funkcjonowały instytucjonalnie jako teatr, uczestnicząc w festiwalach i przeglądach teatralnych. Inne, nre wymienione wśród grup alternatywnych, lecz zaliczone przeze mnie do nurtu młodego teatru — jak na przykład warszawska Akademia Ruchu, szczególnie w późniejszym okresie

<sup>25</sup> B. Litwiniec, *Teatr miody — teatr otwarty*, Wrocław 1978.

swego istnienia — określały się jako grupy twórcze prowadzące akcje uliczne o charakterze parateatralnym. Trudności zaliczenia do określonego gatunku występują zwykle, gdy mamy do czynienia z działalnością na pograniczu różnych dziedzin twórczości, a taką właśnie działalnością zajmowały się zarówno społeczności alternatywne, jak i zespoły młodego teatru. Przeprowadzenie podziału, który nie budziłby żadnych zastrzeżeń, wydaje się więc sprawą beznadziejną. Wszystkie wymienione grupy alternatywne łączyły z ruchem teatralnym osobiste, przyjacielskie kontakty. Między tymi dwoma nurtami poszukiwania dróg odnowy kultury istniała stała wzajemna inspiracja i wymiana doświadczeń. To, co wspólne, widać wyraźnie w prezentacjach twórczości artystycznej i działalności społecznej ruchu teatralnego. Najogólniej mówiąc — wspólne jest zakwestionowanie podstaw instytucji kultury współczesnej oraz poszukiwanie elementarnych form kontaktu, podstawowych, niekwestionowanych wartości.

Bardziej interesujące z punktu widzenia dalszych rozważań są różnice. Młody teatr znacznie mniej interesował się wyabstrahowaną egzystencją w jej relacjach z nieuchwytnym empirycznie Kosmosem, bardziej zaś konkretem społecznym. Grupy alternatywne podejmowały problematykę uniwersalną, ponadkulturową, nawet ponadczasową, szukając tego, co wspólne gatunkowi ludzkiemu". Młody teatr interesował się przede wszystkim sytuacją „tu” i „teraz”, społecznymi, politycznymi wymiarami ludzkiej egzystencji i od nich dopiero wychodząc podejmował próby uogólnienia.

Wyżej scharakteryzowane grupy mało interesowały się historią. Zainteresowania tradycją występowały tam w specyficznym kontekście. W przeszłości poszukiwały raczej legendy, zagubionej ludowej mądrości niż ciągłości tradycji literackiej, politycznej czy też doświadczeń w kształtowaniu się narodowej tożsamości Polaków. Młody teatr inaczej penetrował historię. Interesowały go także jej polityczne wymiary. Najbardziej ważne spektakle są poszukiwaniem własnej tożsamości w historii lub próbami interpretacji niedawnych wydarzeń. Młody teatr czerpał inspiracje z przeszłości, podejmował często tak zwane

tematy obrachunkowe. Społeczności alternatywne zwrócone albo ku przyszłości, albo przeszłości bardzo odległej, żyły w innych rytmach czasu. Ten czas to albo „teraz”, istnienie w chwili obecnej, ale „ogłocone” z przypadkowości historycznej sytuacji, albo „gdzieś, kiedyś”, pozbawione również wyraźniej określonych sytuacyjnych kontekstów. Twórcy młodego teatru interesowali się zaś konkretną, wybraną sytuacją historyczną, o tyle, o ile uznawali ją za ważną dla wzbogacenia własnej świadomości, lepszego rozumienia czasów, w których żyją.

Młody teatr nie dążył — jak kultura alternatywna — do likwidacji sztuki jako odrębnej, nie dającej się niczym zastąpić formy ludzkiej aktywności. Wręcz przeciwnie, szukał sposobów przywrócenia jej rangi i należnego miejsca we współczesnym świecie. Ruch teatralny określał się świadomie jako poszukiwanie także i artystycznych środków działania. Jedność sztuki i życia była tu rozumiana nie jako roztopienie się sztuki w codzienności i nie jako całkowita likwidacja „dzieła artystycznego”, lecz jako tożsamość głoszonych i realizowanych wartości, jako włączanie w obszar kreacji artystycznej tego, co przeżyte, odczute i naprawdę dla życia „kreatora” najważniejsze.

Do wielu poczynić „alternatywnych” twórcy młodego teatru odnosili się z dużą nieufnością. „Kultura czynna wymaga odosobnienia, chwilowego porzucenia swego środowiska. Jest wręcz formą krótkotrwałej ucieczki od rzeczywistości społecznej, wobec której jest bezradna, której nie chce i nie potrafi przekształcić w ten sposób, aby potrzeby aktywności i wolności człowieka zostały zaspokojone w jego codziennym życiu (a nie tylko w sytuacji święta) — pisze Lech Raczak. — Tam właśnie — (w mateczniku) — każdy z nas staje się sobą, gdy pełni swoje ulubione czynności: pali ognisko i pochodnie (nabyte w Składnicy Harcerskiej), gra na flecie lub bębenku (sklep «Orient»), biega [...] pohukując radośnie i płosząc zwierzynę i przedwojennego typu miłośników przyrody. [...] On spontanicznie udrapuje się w materię czarną. Ona przybierze szaty białe i przez sam fakt spotkania się na leśnej dróżce o umówionej porze zademonstrują zachwyconym krytykom teatralnym od-

wieczne współistnienie, współobecność wartości. W Kosmosie." <sup>26</sup>

Antyintelektualne nastawienia społeczności alternatywnych, które przywiązywały większą wagę do rozwijania percepcji zmysłowej, intuicji, pozawerbalnej komunikacji niż do myślowego, intelektualnego opanowania skomplikowanej rzeczywistości społecznej budziły sprzeciw. Raziła sztuczność owych „pierwotnych” symboli, które manifestowane w sposób stereotypowy, bez wysiłku — umysłowego — ich ponownego odczytania, przekształcały się w hasła równie mało znaczące jak te, które kultura alternatywna zakwestionowała. Zawieszenie w społecznej próżni wielu alternatywnych poszukiwań prowadziło do wyjałowienia, tworzenia świata kultury równie sztucznego jak ten krytykowany.

Jeśli porównać wartość społeczną i estetyczną dokonań młodego teatru z efektami działania grup alternatywnych, krytyka, jakiej zostały poddane przez te teatry, jest słuszna. Choć pomija wymiar owej działalności istotny, z którego czerpali również twórcy młodego teatru\* Mimo uznania wagi budowania tego wymiaru dla odnowienia kultury jestem po stronie sztuki, po stronie teatru.

## Rozdział II

### ŚWIAT PRZEDSTAWIONY

Żółty piach na morskim dnie  
i żółte słońce świeci nam  
wędrujemy całe dnie  
wędrujemy ciągle tam.  
gdzie niedaleka,  
o parę staj  
Kolchida czeka  
obiecany kraj  
[...]  
Na skałach wysp.  
na piaskach plaż  
pozostał ognisk naszych ślad  
Opada sól na pokład nasz...  
nie próbowałem liczyć lat...<sup>1</sup>

Najważniejszym źródłem informacji o młodym teatrze — także o jego funkcjach pozaartystycznych — są spektakle. Praca nad spektaklem to zarazem proces formułowania i uzgadniania poglądów, które w końcu uzyskują kształt wypowiedzi teatralnej wyrażającej treści wspólne wszystkim członkom zespołu. Teksty programowe młodego teatru, zawierające jego artystyczne *credo* oraz elementy „ideologii” ruchu teatralnego, jak również autoprezentacje poszczególnych zespołów stanowiące komentarz lub wprowadzenie do spektaklu, są wobec jego zawartości wtórne. Dlatego swoją odpowiedź na pytanie, czym jest młody teatr, zaczynam od próby przedstawienia obrazów świata pojawiających się w spektaklach, które powstały w okresie między 1970 a 1980 rokiem.

Jest to zadanie trudne. Chodzi bowiem o to, by zachowując całość spektaklu, wydobyć z tej całości to, co z punktu widzenia moich założeń najistotniejsze: to, co wspólne dla ruchu

<sup>1</sup> W. Dąbrowski, *Piosenka o Kolchidzie*, śpiewana w programie STS-u: *Myslenie ma kolosalną przyszłość*.

teatralnego w tym dziesięcioleciu. Chciałabym, żeby czytelnik, który tego teatru nie widział, mógł go, choćby w wielkim uproszczeniu, zobaczyć, odczuć atmosferę emocjonalną tego rodzaju wypowiedzi, nie rezygnując zarazem z uporządkowania ich treści według zewnętrznych wobec spektaklu kryteriów.

Rzeczywistość prezentowanych spektakli jest oczywiście nieporównanie bogatsza od dokonanego tu ich przedstawienia. Nie tylko dlatego, że znak teatralny nie da się przełożyć na słowa. Moja prezentacja nie jest ani wiernym opisem wybranych spektakli, ani „obiektywną” analizą ich treści czy też języka teatralnego. Przedstawiam je z określonego punktu widzenia, dokonując nieuniknionych skrótów i uproszczeń, a więc jednocześnie interpretuję, zdając sobie sprawę, że istnieje wiele możliwości innych interpretacji. Prezentacje, mimo iż podporządkowane jednolitej zasadzie interpretacji, są nierówne. Lepsze lub gorsze, mniej lub bardziej szczegółowe. Teatr — szczególnie właśnie taki — jest sztuką ulotną. Nie istnieją niemal zapisy filmowe, zapis magnetofonowy jest rzadkością. Jakość mego „zapisu” zależy więc od tego, jakimi dysponowałam materiałami i jak wyraźnie zapamiętałam przebieg spektaklu. Wszystkie wybrane przeze mnie spektakle były aprobowane przez publiczność, uznane przez krytykę, nagradzane na festiwalach i przeglądach teatralnych. Niemal wszystkie były bezspornie ważnymi wydarzeniami w historii młodego teatru w Polsce. Są więc z pewnością reprezentatywnym źródłem informacji o stanie świadomości artystycznej, intelektualnej i społecznej jego twórców i współuczestników. Nie są to jednakże jedyne w tym dziesięcioleciu zasługujące na uwagę wypowiedzi młodego teatru. Wybór tych właśnie został dokonany spośród innych ciekawych, a nie z masy miernych i wtórnych, których wkrótce po premierze nikt już nie pamięta. W latach rozkwitu młodego teatru powstawało wiele dobrych spektakli w tym samym czasie. W paru zaledwie przypadkach (*Przecena dla wszystkich* Teatru Ósmego Dnia w 1977 roku, *Ach, jakże godnie żyliśmy* tegoż zespołu w 1979, *Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe* teatru „Provisorium” w 1980 roku) można powiedzieć, że były to spektakle roku, przewyższające swym poziomem pozostałe. W latach „chu-



dych" możliwości wyboru były bardziej ograniczone, ale nawet wtedy pojawiało się przynajmniej kilka spektakli, o których warto mówić. Nie mogąc, ze względu na cel i rozmiary tej książki, prezentować wszystkich, staram się te ciekawsze przynajmniej wymienić, by obraz młodego teatru uczynić pełniejszym.

Rozdział ten zaczyna się jakby od końca. Na początku bowiem przedstawiam spektakl *Odzyskać przepłakane lata...* zaprezentowany przez Studencki Teatr „Jedynka” z Gdańska wiosną 1980 roku. Spektakl, który zakończył pewną epokę młodego teatru w Polsce. Potem cofam się o lat dziesięć, by pokazać spektakl *Spadanie* Teatru STU z Krakowa, który w 1970 roku tę epokę rozpoczął. Co działo się między tymi dwiema datami? Następowaly kolejne, z roku na rok podejmowane próby uporania się z chaosem i absurdalnością otaczającego świata. Każdego roku starsi i młodzi twórcy młodego teatru ze zdumiewającą uporczywością powracają do odkryć ciągle tych samych: że dali się nabrać, wyrazili zgodę na ten absurd i chaos ukryty pod cienką warstwą uzasadnień „w imię dziejowej konieczności”, a tym samym zrzekli się odpowiedzialności za to, co ich otacza, brnąc coraz dalej w małe świństwa i wielkie kompromisy. Rozwój świadomości młodego teatru zamyka się w tym błędnym kole. Każde pokolenie teatralne usiłuje więc odzyskać (swoje) przepłakane lata. Egzystując w kręgu kultury w swych podstawach nie ulegającej zmianom atakuje ciągle te same obiekty, uwikłane jest w podobne zależności, przegrywa w konfrontacji z oporną rzeczywistością za każdym razem tak samo. Kłamstwo raz zdemaskowane nie traci swej niszczącej siły, trwa nadal, wbrew ujawnionej prawdzie. Puste słowa, fałszywe idee, nierealne obietnice, choć zdefiniowane jako takie, nie przestają istnieć.

Początek lat siedemdziesiątych to okres wielkich nadziei. W roku 1970 teatr studencki wykracza poza ramy instytucji stając się ruchem o wyraźnym poczuciu własnej misji w budowaniu nowych instytucji społecznych, o których kształcie młodzi ludzie wchodzący w świat tych instytucji mieliby prawo i obowiązek decydować. Rozpęd ten kończy się już w roku 1972. Ruch zaczyna stopniowo wygasać, wycofując się w bezpieczne azyle

„poszukiwań estetycznych”. Co roku wprowadzie tu i ówdzie powstaje coś, co utrzymuje ową ciągłość poszukiwania własnej tożsamości, lecz zdecydowana większość zespołów w środku dekady to manieryczne naśladownictwa Grotowskiego, bądź — jak trafnie określa Tadeusz Nyczek — wypowiedzi „ustabilizowanych rewolucjonistów”<sup>2</sup>. Ten nastrój wycofania się, przekształcenia się czegoś, co było więcej niż teatrem, w teatr tylko, znajduje odbicie w spektaklach takich, jak *Exodus* Teatru STU z Krakowa (rok 1974) czy *Wybranych scenach z najnowszej naszej dekadencji „Pleonazmusa”* z Krakowa, a także w samym fakcie rozwiązania się tego — znakomitego — zespołu (w roku 1976). W drugiej połowie dekady ruch zaczyna ożywiać się ponownie, dążąc tym razem do stworzenia ram organizacyjnych dających gwarancje bardziej skutecznego działania. Rok 1980 to punkt kulminacyjny, w którym zarówno teatr-sztuka, jak i teatr-ruch osiągają swą największą dojrzałość. Świadomość tych dwu nurtów młodego teatru — wyrażającą się w spektaklach lat 1970—1980 — chcę przedstawić jako dążenie do uporządkowania rozbitego świata, do ustanowienia sensu własnej egzystencji pośród otaczającego chaosu, odnalezienia jakiegoś punktu centralnego, od którego można by zacząć próbę rekonstrukcji kultury jako całości. Potwierdzenia lub zaprzeczenia słuszności tych założeń należy szukać w „świecie przedstawionym”. Rozwinięcie własnej interpretacji odkładam więc na koniec rozdziału.

#### *Odzyskać przepłakane lata...*

Jest kwiecień 1980. Lubelskie Konfrontacje Młodego Teatru zgromadziły jak co roku zespoły różniące się znacznie poziomem artystycznym, umiejętnością wypracowania własnego języka teatralnego, adekwatnego do treści przesłania. Jednak tym razem wszystkie niemal spektakle mają coś wspólnego:

<sup>2</sup> T. Nyczek, *Pełnym głosem. Teatr studencki w Polsce 1970—1975*. Kraków 1980, s. 120.

mówią o tym, że poczucie rozdźwięku między rzeczywistością kreowaną przez instytucje „kultury oficjalnej” a tym, co jest udziałem codziennych doświadczeń ludzi, osiągnęło swój szczyt. Dalej tak żyć nie można. Nie jest przypadkiem motto zamieszczone przez redakcję w Informatorze KMT, nawiązujące do tradycji studenckiego teatru sprzed lat dziesięciu. To fragment wiersza Norwida, stanowiący zakończenie słynnego spektaklu z roku 1971 *Koło czy tryptyk?* Teatru 77 w Łodzi, podejmującego dyskusję na temat odpowiedzialności moralnej za niedawne wydarzenia w Gdańsku, stawiającego pytanie, jak do tego dojść mogło i co zrobić, by taka sytuacja nigdy się nie powtórzyła (cytuje według zapisu w scenariuszu spektaklu):

Gorejąc nie wiesz, czy stawasz się wolny  
Czy to co twoje ma być zatracone  
Czy popiół tylko zostanie i zamęt  
Co idzie w przepaść z burzą  
Czyli też zostanie na dnie popiołu gwiazdzisty dyament...

Czy...? tu redakcja Informatora uzupełniła Norwida gorzkim pytaniem z wiersza Tadeusza Borowskiego.

Czy głuchy, drwiący śmiech pokoleń?...

To motto miało wyznaczać i rzeczywiście wyznaczało kierunek dyskusji i poszukiwań lubelskiego spotkania. Jego atmosferę odtworzyć trudno, gdyż nastrój tworzyło to, co do końca nie wypowiedziane, jakieś przeczucie ważnych zdarzeń, niecierpliwość oczekiwania. Ilustracją tego nastroju są zamieszczone w Informatorze KMT teksty. Pierwszy z nich to próba werbalizacji tego nastroju, drugi — odpowiedź polemiczna.

„Całkowite bankructwo kolejnych ideologii utopijnych i optymizmów społecznych [...], a także narastająca fala katastrofizmu w sztuce nie mogą oznaczać niczego innego, jak kolejną wielką katastrofę dziejową — całego naszego świata. Potwierdza to zresztą codzienne odczuwanie rzeczywistości wokół nas — to «wisi w powietrzu» — śmierć i trwogę dostrzec można wyraźnie pod cienką błonką cywilizacji i dobrobytu — lub zwy-

kłego lakieru. [...] Nie wiadomo dokładnie, ile czasu jest jeszcze przed nami. Dziesięć lat, cztery, może mniej? Wiadomo, że tego czasu jest mało. Czy zatem teatr, sztuka mają jeszcze jakiś sens? Tak, gdyż choć nie są w stanie zatrzymać procesu, pozwalają uczestniczyć w nim w sposób świadomy. [...] Ale tylko pod warunkiem, że się nie zafałszuje prawdy, że wypowie się ją całą, że sztuka nie posłuży do terapii, do skonstruowania jeszcze jednego «lekarstwa», środka uśmierzającego [...], w dzisiejszym świecie wszystko jest dozwolone. Moralność, zakazy (i konsekwencje ich przekroczenia, które mogłyby nas dotknąć) są resztkami starego świata, który umarł. Tyle tylko, że ich alternatywą nie jest żaden inny porządek, ale chaos i nicość..."<sup>3</sup>

Odpowiedzią na ten „manifest” katastroficzny jest sprzeciw wobec podporządkowania jednostki groźnym dziejowym koniecznościom, jednak odczucie zagrożenia i tu również zostaje potwierdzone: „Nie ma tu alternatywy. Nie ma jej w obliczu zagrożenia zagładą. A zagrożenie rzeczywiście istnieje. Może nawet spełni się Apokalipsa — ale wierzymy, że po niej nastanie Nowe Jeruzalem. Pomagajmy w jego budowaniu. Nie czekając na cudy. Mamy przecież wolną wolę...”

Lawina bieg od tego zmienia.  
Po jakich toczy się kamieniach.”\*

Spektakl *Odzyskać przepłakane lata* Teatru „Jedynka” z Gdańska (jeden z ostatnich, prezentowanych na tym przeglądzie) stał się kulminacyjnym momentem Konfrontacji.<sup>5</sup> Najlepiej trafił w nastrój, był bardzo osobistą, bardzo emocjonalną odpowiedzią na owe pytania i przeczucia, które „wisiały w powietrzu”.

Zaczyna się scena, którą można by nazwać „Św. Mikołaj

<sup>3</sup> G. Zlatkes, *Teatr Apokalipsy*, Informator Konfrontacji Młodego Teatru. SZSP, Lublin, kwiecień 1980.

<sup>4</sup> G. Kostrzewa-Zorbas, *Tratalala. Będzie koniec świata*, tamże.

<sup>5</sup> Studencki Teatr „Jedynka”. Klub „Wysepka” Uniwersytetu Gdańskiego. Scenariusz i reżyseria Krzysztof Babicki. scenografia Andrzej Basiński, muzyka Lech Bielawski, Mariusz Buchną. Józef Rychlicki. Premiera Gdańsk, marzec 1980.

wśród dzieci". Mikołaj przynosi prezenty. Sypią się z worka pejczy, baty, pałki, jakieś narzędzia tortur, młotki. Dzieci z minami wyrażającymi tępotę i zadowolenie zaczynają manipulować przedmiotami, ucząc się jakby ich przeznaczenia, o którym wspomina zresztą Mikołaj: „aby moje grzeczne dzieci zaprowadziły ład w świątyni spokoju, gdzie czasem jedynie jakaś niesforna mysz chrobocze pod podłogą". Szkółka terrorystów? Czy może normalna szkoła, uczelnia z jej „rynsztunkiem ideologicznym", w jaki wyposażeni zostają (w sposób mniej lub bardziej zamierzony) wychowankowie? Poszczególne sceny wydobywają coraz to nowe obszary życia opanowane przez brutalną przemoc, siłę zewnętrzną i to, co najgorsze w nas samych: zakłamanie, egoizm, wulgarność. Oto polowanie na czarownice. To osoby żywe, kochające świat i ludzi, szukające dróg jego naprawy. Ich przeciwstawieniem są inkwizytorzy — koguty, zawsze ci sami przez wieki. Martwi, sztywni, pełni pustych słów, sieją postrach i zniszczenie. Zabijają w zarodku każdą myśl niepokorną, każde marzenie przekraczające ramy zastanego świata. Poszczególne sekwencje są nie tylko próbami nazwania społecznego zła, ale i pokazania jego społecznego i psychologicznego zaplecza. Ten świat koszmarny trwa także dzięki nam. Przekazaniu tego stwierdzenia służą wplecione w spektakl cytaty z poprzedniej wypowiedzi pt. *Diagnoza* prezentowanej rok temu. Scena spowiedzi — aktorzy podchodzą kolejno do pustego konfesjonału:

- że tylko z boku,  
że w zdawkowym krzyku,  
że mój niepokój zabrzmiat dla mnie jak konformizm...
  - że nie współczułem, zbuntowany płytko i tylko niecierpliwie, wściekle.  
że nie smuciłem się po ludzku, żarliwie i tylko przed sobą...
  - że byłam odtąd-dotąd, w czasie, gdy uczciwość była bezradna...
  - że wykiłam się łkaniem, gdy bito ludzi...
  - że. wyznaję, zamiast działać i zapobiegać  
żyję bezbarwnie, powtarzając już nie błędy i wcale już nie klęski...
- A kiedy trzeba było naprzód iść  
droga ugięła się jak trampolina  
Gdy trzeba było podnieść głos

ostra cisza skoczyła do gardła  
Gdy trzeba było skoczyć głową w dół  
z naszych garbów rozwinęły się skrzydła.'

I znów grzeczne dzieci, poganiane pejcem kręcą się w błędnym kole. Jedna z aktorek zaczyna recytować Herberta:

Dlaczego to nagle wszyscy tak pobledli?  
ach. to Targowica, moje dziecko, koniec tego Kraju,  
potem będzie Matejko  
i wszyscy zobaczą Rejtana i ujrzą  
dziwny wyraz twarzy Wernyhory  
i rozumieją nagle księdza Skargę  
jego „dzieci” i jego „okręt tonie”  
Na razie jesteśmy w tym czasie.  
kiedy Rejtan prowincjusz wyjeżdża, by się ośmieszyć  
w rozdyktowanej Warszawie...

A potem wołanie tłumu:

Kto winien? Król Stanisław zmieniający zdanie,  
chwiejny, raz po tej. raz po drugiej stronie...  
Braniccy. Radziwiłłowie. Potoccy... Cisza, cisza, cisza...  
Żydzi, wszystkiemu winni Żydzi  
i rozwiążność umysłów ówczesnej inteligencji...

Powrót do świata aktualnego spektaklu. Wielki ring. Sędziowie? Trenerzy? Wciskają „zawodnikom” worki na głowę. Po ringu kręcą się bezradnie workowate, ślepe kukły. Ale już trener-wychowawca wkracza do akcji. Kręci kukłami jak w dziecięcej grze w „ciuciubabkę”. „Bij go, to twój wróg! Bij go, to twój wróg!” Kukły jak poszczute psy rzucają się na siebie. Młóć na ośle, zagrzewane do walki przez „reżyserów” tego pojedynku. W tym koszmarnym świecie płacze się dwoje nie przystosowanych doń młodych ludzi. Chłopiec i Dziewczyna. Co usiłują przeciwstawić temu światu, którego nie mogą zaakceptować, a nie potrafią zmienić? Marzenie o życiu godnym, prawdziwym, życiu miłością, ogarniającą nie tylko ich samych, lecz innych

\* Wszystkie cytaty z literatury i poezji podaję w tym rozdziale według zapisu scenariuszy spektakli.

ludzi, nawet ten świat skarłały i kaleki. „Czas miłości i powolna odbudowa niechaj zaczną się od nas” — padają słowa, lecz giną natychmiast zaprzeczone kolejnym obrazem brutalnej rzeczywistości.

Jest także scena sielankowa. Przyjście wiosny. Z głośników brzmi muzyka. Radio nadaje *Wiosnę* Vivaldiego. „Wiosna ludzkości! Wiosna! Drzewa puszczają pędy. Potępiamy błędy i wypaczenia zimy. Precz z kultem bałwana! Teraz wiosna. Radość, wiosna!” Wszyscy cieszą się z nadejścia wiosny. „O już coraz bliżej. O już widać wiosnę. Wiosna! Radość! Wiosna!”

Chłopiec i Dziewczyna ciągle próbują przeciwstawić światu przemocy, fałszu i głupoty własne racje: „aby biała prawda pokonała czarną obłudę”, „aby zawiść i zakłamanie nie przyćmiły idei”, „aby niewinność zawsze była niewinnością”, „aby osiąść siłę odgięcia sprężyny...” Nikt jednak ich nie słucha. Może więc spróbować wycofać się w swój prywatny „azyl”, budować świat miłości i prawdy wbrew wszystkiemu i wszystkim „innym”, którzy swoją biernością i zgodą utrwalają zło, odbierają autentyczność nawet temu, co najbardziej własne, prywatne? „Bo gdy uczucie staje się narzuconym obowiązkiem, strzeżonym policyjną pałką trzymaną w rękach nienormalnych, pełnych sadystycznych pragnień Niby-Ludzi, to dojdzie w końcu do buntu. I będzie to czas zabijania, gwałtu, pożogi...”

Nie ma więc azylu, ucieczka w prywatność jest rozwiązaniem pozornym. Więc:

czy każdy krzyk stanie się wołaniem na puszczy?...  
czy sprzeciw będzie kolejną cegłą w bastionie nieszczęścia?...  
czy uczucia człowieka przestaną determinować siłę społeczeństw?...  
czy skapitulujemy przed wolą tylko materialnie silniejszego władcy?...

Ostatnia rozmowa Chłopca z Dziewczyną. Stoją dość bezradnie ze swymi plecakami. Muszą podjąć jakieś decyzje. Muszą coś ze sobą zrobić. Ze sobą, z tym światem, z własnym życiem, przeszli przez wszystkie piętra współczesnego, znajomego piekła. Czujemy wraz z nimi, że osiągnęli taki próg świadomości, z którego do poprzedniego życia nie ma powrotu. Chłopiec chwytą

kanister z benzyną. Wybiega z sali. Po chwili za oknem bucha płomień. W małej salce robi się coraz bardziej duszno, dochodzi swąd spalenizny. A jednocześnie coś radosnego, wyzwającego jest w tym ogniu. Nie jest to symbol zniszczenia, końca, lecz raczej zapowiedź odrodzenia, początku czegoś nowego. Wskazuje na to także komentarz reżysera i współtwórcy spektaklu: „Jedno jest pewne. Nam wszystkim taki spektakl był potrzebny. Nam, zespołowi ludzi, których zespoliła w tym teatrze przyjaźń, wspólne idee, konieczność obrony życia. Sztuka zawsze musi być po stronie życia, bo nawet samopalenie jest głosem za życiem, a protestem przeciwko wegetacji, która jest śmiercią, i to śmiercią mniej honorową niż szubienica.”<sup>7</sup>

### *Spadanie*

Grudzień 1970. Łódzkie Spotkania Teatralne. „Mokre, szare powietrze Łodzi jest ciągle jesienne. [...] Po Piotrkowskiej krąży tłum młodych ludzi z całej Polski. Taki sam jak co roku. Nie, inny tym razem. Spoważniały. I bardzo spokojny, zbyt spokojny, by ukryć napięcie. Mówimy mało, niechętnie, zniżając głos. Trudno przewidzieć, co stanie się za godzinę.”<sup>8</sup> Spektakle prezentowane na tych Spotkaniach różnią się od zeszłorocznych. Są bliższe nastrojom społecznym, pełne niepokoju, napięcia. Wyrażają powszechne odczucia. Tak dłużej być nie może. Znow, jak w październiku — mówi Puzyna — wybuchnął protest gorzki i gorący.

Wydarzeniem, spektaklem roku stało się *Spadanie* krakowskiego Teatru STU<sup>9</sup>, ukazujące kompletną dewaluację obiego-

<sup>7</sup> Z listu Krzysztofa Babickiego do Leszka Niedattowskiego. Informator KMT. nr 4, s. 6

<sup>8</sup> K. Puzyna, *Przejaśnienie*, „Almanach ruchu- kulturalnego i artystycznego SZSP 1969–1972”. Warszawa 1973.

<sup>9</sup> Scenariusz na motywach poematu T. Różewicza. Wykorzystano teksty: Baudelaire'a, Brylla, Ginsberga, Gorkiego, Lenina, Moczulskiego, Sartre'a. inne wiersze Różewicza, teksty wypowiedzi prasowych, przemówień itp. Opracowanie scenariusza E. Chudziński, K. Jasiński, K. Miklaszewski. Inscenizacja i reżyseria Krzysztof Jasiński, muzyka Krzysztof Szwałgier. Premiera Rotterdam, wrzesień 1970.



wych idei, nawet tych do niedawna młodym ludziom bardzo bliskich (ruchy kontestacyjne na Zachodzie), pustkę kultury zarówno rodzimej, jak i zachodniej, stanowiącej dla oceny własnej sytuacji ważny punkt odniesienia:

spadając uprawiamy nasze ogrody  
spadając wychowujemy dzieci  
spadając czytamy klasyków  
spadając skreślamy przymiotniki

Słowo spадanie nie jest  
słowem właściwym  
nie objaśnia tego ruchu  
ciała i duszy  
w którym przemija  
człowiek współczesny.<sup>10</sup>

Scenariusz spektaklu oparty jest na motywach poematu Tadeusza Różewicza, od którego zapożyczono także tytuł spektaklu. W środku sali nadmuchany ponton. To jakby właściwa scena, mównica, miejsce, w którym pojawiają się kolejni „bohaterowie”, by obwieszczać swoje prawdy pozorne, zachwalać skompromitowane ideologie lub po prostu wygłaszać monologi, których nikt nie słucha. Rozpoczyna się tekstem z *Na dnie* Gorkiego (monolog Satina). Brzmi to nieprzekonująco, nie tylko dlatego, że wybełkotane niewyraźnie przez aktora, któremu zgromadzony wokół pontonu wrogi i odrażający tłum usiłuje przeszkodzić. Nie ma już dna, którego sens zakładałby istnienie jakiegoś przeciwieństwa. Świat ukazany w *Spadaniu* to świat w rozsypce. Przestrzeń bez punktów orientacyjnych, takich jak dno — dół, wobec którego istnieć musi również jakaś „góra”.

Dalej parodia *Much* Sartre'a, potem urywki przemówień Mao Tse-tunga. Bóg-przywódca obiecuje masom ludowym raj na ziemi. Wyzwolenie przez seks — to Saganka, ośmieszona bezlitośnie zarówno przez Różewicza, jak i reżysera *Spadania* —

<sup>10</sup> T. Różewicz. *Spadanie*, w: *Poezja. Dramat. Proza*. Wrocław 1973. s. 95–96.

Jasińskiego. Wszystkie te zaczerpnięte z literatury współczesnej wypowiedzi i ich autorzy, niezbyt już reprezentatywni dla tego, co najważniejsze w życiu umysłowym dni dzisiejszych, byli postaciami symbolicznymi dla pokolenia tamtych czasów. Efekt ich ośmieszenia, kompromitacji — a więc w zamierzeniu twórców spektaklu efekt kompromitacji ideologii i uwikłanej w nią sztuki osiągnięty został za pomocą zabiegu, który nazwać by można podwójnym zaprzeczeniem. Słowom padającym z pontonu zaprzeczają zachowania się tych, którzy je głoszą. Oto wzniosłe deklamacje umierającego Ajgistososa, który jednocześnie z całym naturalizmem odtwarza agonalne konwulsje, oto aktor ściągający spodnie wyśpiewuje *Paryski spleen* Baudelaire'a, Arrabal udzielający wywiadu miota się, skacze i wrzeszczy wykonując nieprzyzwoite gesty. Rozebrane do pasa dziewczyny i chłopcy dźwigają ponton z aktorem deklamującym Różewicza:

Mons pubis  
z tego szczytu  
roztaczają się rozległe  
rosnące  
widnokregi

Jednocześnie z tym, co dzieje się w pontonie, toczy się jakby drugi nurt spektaklu. Co chwilę gaśnie światło. Na ścianach sali migawki z dokumentalnych filmów. Wietnam, wojna na Bliskim Wschodzie, Biafra. Płoną wsie, wynędzniali jeńcy, trupy, głodujące dzieci. Wywiad z Arrabalem, potem z generałem Giapem, skontrastowany z poematem Ginsberga, z manifestami teatralnymi Chaikina i Gattiego. To drugi poziom zaprzeczenia. Słowa zderzone z rzeczywistością odsłaniają swą bezsilność wobec zła. Pomiędzy sztucznym światem sceny-pontonu i prawdziwym światem pojawiającym się w reportażach filmowych, w songach opartych na wierszach Ginsberga, przedstawiających groźną, niszczącą Amerykę, miotają się ci, którzy stanowią jakby tło, ale zarazem niezbędny element spektaklu. To oni w tym groźnym i absurdalnym świecie szukają i nie znajdują wyjścia. Miotają się od jednej propozycji do drugiej, reagują agresją

bądź zachwytem, strachem, osłupieniem lub drwiną. Ostre światła reflektorów, migające obrazy filmów, aktorzy biegający po scenie z pochodniami, kagankami, szybko zmieniające się postaci wykrzykujące swoje racje, wszystko to wywołuje wrażenie nieopisanego, męczącego chaosu, w którym nie sposób odnaleźć jakichś racji, z którymi mogliby się utożsamić widzowie i twórcy spektaklu.

W podobnej konwencji zbudowana jest część druga, obnażająca pustkę haseł i sloganów, ich nieadekwatność wobec aktualnej sytuacji i nastrojów społecznych w Polsce. Zamiast tekstów literackich czy wywiadów z osobistościami życia politycznego i artystycznego — reprezentujących „wartości” kultury wielkiego świata, pojawiają się fragmenty reportaży, artykułów i felietonów z naszej prasy, teksty Lenina, fragmenty przemówień przywódców partyjnych. Grupa aktorów, do których teksty te są skierowane, wyposażona tym razem nie w pochodnie, symbole kontestacji, lecz w szturmówki, reaguje podobnie, choć może łatwiej daje się wprowadzić w błąd zwodniczym manipulatorom. Podobnie jak i w części pierwszej każdy tekst zostaje skonstrastowany z innym, zaprzeczony przez scenę groteskową lub ośmieszony przez pokazanie jego wewnętrznej niespójności. Oto mówcy — przywódcy, wyposażeni w czerwone sztandary — bełkocą swoje powtarzające się monotonicznie teksty. W pewnym momencie podchodzi do nich jeden z aktorów i odbiera sztandary-zasłony, sztandary-symbole, obnażając nicość, małość tych, co się za nimi kryją. Recytuje jednocześnie tekst Lenina: „Znaczenie jawnej krytyki jest tysiąc razy większe, niż gdy ohydnej sprawie po cichu ukręca się łeb w partyjnym gronie...” Ale natychmiast nastrój powagi zostaje przerwany sceną telewizyjnego wywiadu (ulubiony i niezmienny temat studenckiego młodego teatru). Wywiad jest oczywiście „szczerzy” i „autentyczny”. Scena wydobywa cały mechanizm reżyserowania owej szczerości. Chocholi taniec w takt tekstu *Kurdesza* Ernesta Brylla, zapewnienia o „lepszem jutrze” (również niezmienny temat powracający w ciągu tych lat dziesięciu niemal w każdym spektaklu), obraz młodzieży polskiej, jaki pojawia się w środkach masowego

przekazu i różnych pseudosocjologicznych badaniach nie potrzebuje już scenicznego zaprzeczenia. Wywołuje żywiołową reakcję młodej widowni.

„Cała polityczna problematyka *Spadania* mieści się poza tekstem — twierdzi Puzyna — jest w nas, w widzach. Wystarczy system znaków wywoławczych, by ją rozjątrzyć, poruszyć, wydobyć.”<sup>11</sup> Spektakl kończy się songiem do tekstu Różewicza (o „cudach w naszej budzie”). Ktoś spuszcza powietrze z pontonu. Przekłuty został nadęty balon wielkich słów i frazesów. Aktorzy wychodzą zabierając ze sobą szturmówki i czerwone chusty.

Człowiek współczesny  
spada we wszystkich kierunkach  
równocześnie  
w dół, w górę, na boki  
na kształt róży wiatrów.<sup>12</sup>

*Spadanie* odkrywa — powie Nyczek — „fałszywe karty słów i gestów kiedyś zapisanych, demaskuje puste deklaracje artystów i pisarzy, bojowników oglądających śmierć z reporterskiej kabiny”.<sup>13</sup> *Spadanie*, jakkolwiek uznane przez krytykę i publiczność za spektakl roku, nie było wydarzeniem jedynym. W tym czasie pojawiły się inne równie ważne zapowiedzi ożywienia studenckiego teatru. Interesującym i odpowiadającym nastrosom tego okresu był spektakl Teatru Ósmego Dnia *Wprowadzenie do...* Ramę tego spektaklu stanowi sytuacja przygotowywania rocznicowej akademii. Tematem zaś głównym jest pokazanie kostnienia żywych niegdyś rewolucyjnych idei.<sup>14</sup> Udanym przedstawieniem okazała się przygotowana przez Teatr 77 z Łodzi składanka *Rosjo, żono moja*, oparta na wierszach, dziennikach i listach Aleksandra Błoka. Zamiarem twórców spektaklu było pokazanie sytuacji jednostki wplątanej w wir wielkich

<sup>11</sup> K. Puzyna, *Przejaśnienie*, s. 46.

<sup>12</sup> T. Różewicz, *Spadanie*, s. 98.

<sup>13</sup> T. Nyczek, *W czasie spadania*, w: *Pełnym głosem*, Kraków 1980, s. 139.

<sup>14</sup> *Wprowadzenie do...* Reżyseria Lech Raczak. Premiera Poznań, 1970.

procesów historycznych, jej przeżyć i wewnętrznych konfliktów.<sup>15</sup>

Spektaklem bardzo dobrym było również *W rytmie słońca* wrocławskiego „Kalambura”, inscenizacja oparta na wierszach Urszuli Kozioł. Spektakl ten, choć podejmujący problemy uniwersalne: sytuacja człowieka we współczesnym świecie zmierzającym ku samozagładzie, samotność, konflikty moralne, do których rozwikłania brak dostatecznie uzasadnionych, jednoznacznych racji, był jakby rozbudowywany przez odbiorców, którzy usiłowali owe ogólnoludzkie dramaty umieścić w realiach społecznych swojego miejsca i czasu.<sup>16</sup>

#### *Koło czy tryptyk?*

Rok 1971 stał się momentem dla rozwoju świadomości studenckiego teatru szczególnie. Została przełamana bariera konwencji utrudniająca mówienie wprost o istotnie ważnych dla młodzieży i całego społeczeństwa sprawach. Teatr jako ruch i jako forma artystycznej wypowiedzi określił się wyraźnie, szukając partnerów wśród ogólnonarodowych dyskusji. Dwa spektakle: *Koło czy tryptyk?*<sup>17</sup> Teatru 77 z Łodzi i *Jednym tchem...* Teatru Ósmego Dnia z Poznania, są bezspornie najważniejszymi dokonaniem studenckiego teatru. Trudno rozstrzygnąć, który z nich jest ważniejszy. Przedstawiam więc obydwa, zaczynając od pierwszego z wymienionych.

Widzowie wchodzą do sali, w której brak wydzielonej przestrzeni, w jakiej miałyby się dziać spektakl. Zapowiedź: „Konfe-

<sup>15</sup> Scenariusz Ryszard Bigosiński, inscenizacja i reżyseria Andrzej Czerny, scenografia Mariusz Kowalski. Premiera Łódź. luty 1970.

<sup>16</sup> Reżyseria Bogusław Litwiniec, scenografia P. Wieczorek, muzyka Z. Piotrowski, choreografia W. Figiel. Premiera Wrocław. 1969. Mimo to o spektaklu tym mówię jako o ważnym wydarzeniu roku 1970. gdyż w tym okresie wszedł w obieg kultury studenckiej, spopularyzował się zdobywając nagrody na festiwalach.

<sup>17</sup> Scenariusz i inscenizacja Ryszard Bigosiński i Zdzisław Hejduk. współpraca Andrzej Bibel. Jerzy Moniak. Andrzej Podgórski, Bogumił Popów, scenografia Mariusz Kowalski. Premiera Łódź. październik 1971. Cytowane bez przypisów fragmenty na podstawie scenariusza.

rencia prasowa na temat wydarzeń na Wybrzeżu." Mężczyzna siedzący w fotelu wstaje, dokonuje rytualnego otwarcia konferencji. Z głośników zaczynają płynąć teksty przemówień, jakichś deklaracji, artykułów „wstępnych”, zdania urywają się, kwestie wypowiedzane wielokrotnie nakładają się na siebie. Niespójny bełkot wypełnia salę. Treści tych wypowiedzi w najmniejszym stopniu nie korespondują z zapowiedzianym tematem konferencji. „Społeczeństwo polskie znajduje się obecnie w okresie szybkich socjalistycznych przeobrażeń... 28 lat temu zaczęliśmy przechodzić od kapitalizmu do socjalizmu... W życiu naszego państwa dominuje już socjalizm, ale ciągle mamy jeszcze do przezwyciężenia w gospodarce i w świadomości społecznej pozostałości po dawnym ustroju społecznym i zacofaniu, dawne kompleksy, stare struktury myślowe i nawyki...” Na sali pomiędzy widzami znajdują się aktorzy. Po dłuższej chwili zaczynają padać pełne zniecierpliwienia komentarze i pytania. „Jak długo jeszcze?” Odpowiedź jest wymijająca. Pytania stają się coraz bardziej natarczywe. W odpowiedzi niezmiennie bełkot. „Tylko nasz ustrój jest w stanie stworzyć model życia, w którym dostatek materialny łączyć się będzie z rozkwitem humanistycznych wartości człowieka i społeczeństwa...”

Po przemówieniach sakramentalne: „Otwieram dyskusję, czy są pytania? Nie ma? Więc powiedzcie, co tam u was słyszać?” Widzowie są skonsternowani. Włączają się aktorzy. I znów pytania i propozycje jak z gazety. A to: „dlaczego w moim zakładzie zła organizacja pracy?”, a to: „czemu premie źle rozdzielone?”, „a może by poprawić jakość produkowanej w naszej wytwórni kiełbasy?”. Narasta poczucie absurdu. I wtedy zaczyna się część druga. Nastrój zupełnie inny. Drzwi się otwierają i wchodzimy do dużej sali, rzeczywiście wyglądającej na konferencyjną. Jednak w tej chwili pełni rolę sali bankietowej. Stoły ustawione w podkowie, nakryte, lecz bankiet jakby już trwał długo. Brudne obrusy, niedopałki, butelki z wódką i po wódce, resztki „zagrychy”. A w środku podkowy — „cepe-liada” — symbol szczęśliwego życia. Nieruchomy pochód w strojach ludowych. Widzowie zaproszeni do stołu siadają, po chwili zaczynają uczestniczyć w tym dziwnym bankiecie. Aktorzy

przemieszani z widzami przy stole zachęcają do jedzenia i picia. Tymczasem korowód rusza w takt piosenki *A jak będzie słońce i pogoda...* W środku podkowy rozgrywają się sceny świadczące o ogólnej radości, w nastroju ludowego święta czy też suto zakrapianych imienin. Ktoś czyta fragmenty listów do redakcji, wspaniałe prognozy wymyślone przez ekspertów futurologów. Tańce, śmiechy, rozbieranka, wulgarne zaloty, marsze, pochody, polonezy. A pomiędzy tym strzępy rozmowy o tym, co się niedawno stało... U szczytu euforii w pełnym „rozkwicie” bankietu ktoś ściąga obrus ze stołu i wali pięścią w stół. Brzęk tłuczonego szkła, na podłogę sypią się resztki jedzenia, grzechoczą puste butelki. Robi się cicho. I krzyk: „A my wszyscy, gdzie byliśmy wtedy? My wszyscy, tu zebrani, a nie tylko przysłowiowi «Oni»!”

Oto fragmenty finału części drugiej: „Dosyć wygodnego kibicowania! Przyglądania się karykaturze społeczeństwa, którą tworzyliśmy wspólnie! Rewolucja na górze nie załatwiła wszystkich naszych wątpliwości [...]. Nikt z nas nie będzie myślał, pracował, protestował na rozkaz, kiedy trzeba! Nie wierzymy, aby niektórzy tak przeżarci konserwatyzmem ludzie — mocą jednej uchwały przemienili się w zastęp jasnych aniołów... Dlatego nie wolno nam trzymać się z dala od polityki! Musimy rozliczać się na bieżąco! I nie przy kolacji plując na ministrów... Ale zaczynając od siebie! [...] To już ostatni dzwonek! [...] jeżeli nie chcemy dreptać w miejscu... Na egzotyczną, chochołą nutę w samym środku Europy!”<sup>18</sup> Część trzecia to już milczące niemal zakończenie. Widzowie przechodzą do następnej ciemnej sali. Ustawiają się wokół okrągłego stołu. Na stole płoną zaimprovizowane znicze. Siedem szklanek ze spirytusem. Z głośnika padają słowa poematu Norwida:

Coraz to z ciebie jako z drzazgi smolnej,  
dokoła lecą szmaty zapalone,  
gorejąc nie wiesz czy stawasz się wolny,  
czy to co twoje ma być zatracone.  
Czy popiół tylko zostanie i zamęt  
co idzie w przepaść z burzą,

*Kolo czy tryptyk?*. Teatr 77, cyt. wg: *Wspólnota, kreacja, teatr*, seria Sztuka Otwarta, Akademicki Ośrodek Teatralny „Kalambur”, Wrocław 1977.

czyli też zostanie na dnie popiołu gwiaździsty diament,  
wiekuistego zwycięstwa zaranie.

Fragmenc powtarza się uporczywie, natrętnie. Widzowie i aktorzy biorą się za ręce. Stoją w milczeniu, aż wypalą się znicze. Przesłanie spektaklu jest przejrzyste. Czy mamy uczestniczyć dalej w absurdalnym ruchu po błędnym kole, czy przywrócić sens rzeczywistości budując trzecią część — tryptyk?

Oto komentarz Zdzisława Hejduka, współtwórcy spektaklu, będący wyrazem poszukiwań zespołu w trakcie przygotowywania tej wypowiedzi: „Wiedzieliśmy, że trzeba będzie uświadomić wszystkim obecnym, w sposób najbardziej drastyczny, prawdę, że za niedawną przeszłość Polski odpowiadamy wspólnie, chociaż każdy w różnym stopniu. Podobnie, jak będziemy odpowiadać wspólnie za jej przyszłość. [...] Czy potrafimy zracjonalizować błędy i wypełnić podjęte wobec siebie na nowo, w grudniu 1970 roku, zobowiązania, czy też historia wykreśli nam niejeden jeszcze dramatyczny meander? [...] Trzeba ich [widzów] przekonać, że wcale nie jesteśmy zdeterminowani jakimś metafizycznym kołem, że nie jesteśmy bezwolnie wpisani w historię, że wszystko zależy w gruncie rzeczy od nas. [...] Rozstać się z przekonaniem, że warto w życiu «kibicować».”<sup>19</sup>

#### *Jednym tchem...*

Spektakl<sup>20</sup> oparty na wierszach Stanisława Barańczaka, jeszcze bardziej demaskatorski niż *Koło czy tryptyk?*, nie mówi wprawdzie bezpośrednio o niedawnych wydarzeniach grudniowych, próbuje za to pokazać, co do nich doprowadziło: tworzenie gigantycznej fikcji w imieniu „szarego człowieka”, fikcji, która rozrastając się coraz bardziej zaczyna żyć własnym życiem. A „szary człowiek”? „Słyszysz ciągle, że jest szarą solą zie-

<sup>19</sup> Z. Hejduk, *W stronę nie-teatru*, druk SZSP, s. 2–3.

<sup>20</sup> Realizacja zespołowa. Scenariusz i reżyseria Lech Raczak. Współpraca plastyczna Wojciech Wołyński. Muzyka M. Przybył. Premiera Poznań, wrzesień 1971.



mi, ale nie wie, że ta sól może służyć równie dobrze jako nawóz." <sup>21</sup>

Konstrukcja spektaklu jest pozornie prosta. Dziennikarz robi „optymistyczny” reportaż ze stacji krwiodawstwa. Przestrzeń sceniczna zabudowana podestami, na które wstępują bohaterowie reportażu lub jego autor, z których czasami spadają lub są strącani. Rekwizyty: gumowe rurki do ściągania krwi, mogące służyć również jako krępujące powrozy lub pejsce, białe kitle, wiadro czerwonej farby. Na ścianach stosowne do tego miejsca hasła i plakaty. Stacja krwiodawstwa — miejsce akcji — to miejsce, gdzie powstaje i upada wielka mistyfikacja, obalona w końcu przez jej zbuntowanych kreatorów. Ale nie tylko. To również symbol systemu eksploatacji, który stopniowo, lecz nieubłaganie zabija ludzi wypompowując z nich krew-życie. Teksty Barańczaka czasami są użyte zgodnie z logiką scenicznej sytuacji, wyrażając osobowość mówiącego, czasami zaś ich treść biegnie obok akcji lub nawet jej zaprzecza wywołując groteskowe lub dramatyczne efekty. O zamiarach Dziennikarza, o jego „koncepcji” reportażu i o tym, jak naprawdę będzie on wyglądał, mówią pierwsze teksty: Dziennikarza, skierowany do wymagowanej publiczności telewizyjnej, i Pielęgniarki zwracającej się do jednego z krwiodawców.

*Dziennikarz:* W atmosferze szczebiotu oraz wzajemnego zrozumienia, w atmosferze ptaszęco-świeżej (rosa, wschód słońca, poranne gazety)...

*Pielęgniarka:* urodzony, tak, nie, niepotrzebne skreślić, dlaczego tak, uzasadnić, gdzie, kiedy, po co, dla kogo żyje, z kim się styka...

Kim są krwiodawcy? Teraz oni przedstawiają się mówiąc każdy po kolei fragmenty wiersza:

w imię szarego człowieka  
napływa  
śliski i chmurny potok świtu, który niesie

<sup>21</sup> Wszystkie cytowane wiersze na podstawie zapisu przedstawienia w: „Zeszyt Dokumentacyjny” 1980, nr 4. Centralny Ośrodek Informacji i Analiz Studenckiego Ruchu Kulturalnego SZSP.

szare mydło i ręcznik i raz i dwa i trzy z ponuro dziarskiego radia  
i śnieg z deszczem na szybach tramwaju  
i ścierkę do wycierania stołu z resztek wątrobianki  
śledzia i kawy z mlekiem,  
i pościel szpitalną  
i ślady łokci na okiennym parapecie  
i zmiętą gazetę  
Szarość  
szarość spływa  
w to imię, którym wpierw go bezimiennie wabia  
aby ochrzcić go potem ciężkimi kroplami  
nabojów kiedy biegnie w tyralierze

a wtedy  
szara jak ołów jest każda kropla jego krwi.

„Szarzy ludzie” miotają się od akceptacji samych siebie takich, jakimi chce ich widzieć Dziennikarz, od uległości do oporu, drwiny i buntu. Zaplanowane widowisko coraz bardziej wymyka się z rąk reżyserowi.

Początkowo krwiodawcy dają się wciągnąć w grę. Każdy po kolei próbuje odnaleźć się jakoś w roli „bohatera pozytywnego” — bohatera reportażu. Urzędnik, dźwigając na plecach wielką planszę z czerwonym krzyżem, usiłuje podkreślić tym gestem wagę swego poświęcenia. Robotnik przybiera pozytywną dla bohatera pracy — utrwalone w socrealistycznych pomnikach, młody człowiek usiłuje epatować publiczność swą bezkompromisową, buntowniczą postawą. Mimo to ciągle nie udaje się Dziennikarzowi doprowadzić do zrealizowania i utrwalenia pięknej sceny. Urzędnikowi-odkupicielowi ktoś podstawia nogę, bohater robotniczy spada z podestu, młody człowiek i chłopiec mówią nie to, co trzeba. W tym samym czasie — próba realizacji tła właściwego reportażu: „zwykły dzień krwiodawcy”. Kolejny dzień trwania kółka w maszynie. Sytuacje uproszczone, wyraziste. Sen, przebudzenie, praca, przerwa w pracy, jedzenie, żeby dalej pracować. Monotonia, szarość, brzydota, poczucie beznadziejności — to nastrój tekstów, które tworzą tę część spektaklu.

Wraz z oporem krwiodawców wobec narzuconej im sytuacji, której sztuczność coraz bardziej odczuwają, rośnie agresyw-

ność Dziennikarza, gumowe rurki, białe kitle zmieniają się w narzędzia kary lub zniewolenia. Dziennikarz brutalnością lub podstępem ciągle wygrywa drobne pojedynki, nie mogąc zarazem zwyciężyć ostatecznie, to znaczy zrealizować zamierzonego celu. Padają słowa ostre, pełne gorczy, lecz wtedy nagle na mówiącego Dziennikarz narzuca płachtę białego płótna. Głos protestu cichnie. Wszyscy śpiewają:

Z głową lekko wzniesioną, ze szczerym spojrzeniem utkwionym  
w przyszłość, która znajduje się (jak powszechnie wiadomo)  
zawsze o stopień wyżej na ruchomych schodach postępu,  
a jej świetlaność razi tylko skryte  
za szklami  
przekrwione oczy krótkowidzów...

Tymczasem, już od pewnej chwili Pielęgniarka i Dziennikarz dają do zrozumienia, że coś ważnego i groźnego dzieje się za drzwiami. Krwiodawcy reagują na to z ciekawością, ale i z wyraźnym niepokojem. Niewiadome wydarzenia za drzwiami budzą także niepokój Dziennikarza. Pielęgniarka próbuje bez większego skutku uświadomić zebranym, że naprawdę dzieje się coś ważnego, wobec czego nie można pozostać obojętnym, udając, że wszystko jest w porządku:

Spójrzmy prawdzie w oczy: w nieobecne  
oczy potrąconego przypadkowo  
przechodnia, z podniesionym kołnierzem.  
[...]  
prawdzie, w te szare oczy, których z nas nie spuszcza,  
które są wszędzie, wbite w chodnik pod stopami,  
wlepione w afisz i utkwione w chmurach...

I ona jednak zostaje zagłuszona przez miotającego się Dziennikarza. Wśród krwiodawców narasta agresja i ciekawość, ale nikt nie chce się narazić. Ani podejmując ostateczną rozmowę z manipulatorem, ani otwierając owe symboliczne „zamknięte drzwi”. Krwiodawcy usiłują namówić Młodego człowieka, by zrobił to za nich. Jednak Młodemu udaje się rzucić odpowiedzialność na Technicznego. Ofiara zostaje rzucona na podest, skrupowana wężami, w które krwiodawcy pompują po-

wietrze. Techniczny powoli rozpościera ręce, stając się ni to symbolem krzyża, ni to nadmuchanym balonem. Przekracza linię drzwi, wychodzi. Pozostali nadśluchują, to zbliżają się do niebezpiecznych drzwi, to oddalają. Nikt już nie słucha Dziennikarza. Za drzwiami pada strzał. Gdy wniesiono ciało rannego Technicznego krwiodawcy, odgrywający dotąd role krwiodawców usiłują tym razem oddać krew naprawdę. Jest już jednak za późno. Ofiara ginie. Spektakl kończy się tekstem:

To tylko słowo „nie”, miej je we krwi,  
która spływa kroplami po murze o świcie,  
daję tobie to słowo, jakbym dawał głowę  
za to że ból istnieje, jakbym gardło dawał  
za sprawę żył i ścięgien, i mięśni, i skóry,  
czytam ci z liter bólu, ze skręconych nerwów

To tylko słowo „nie”, ostatni krzyk  
modlitwy krwi, którą dzisiaj odmawiam za ciebie  
którą odmawiam sobie prawa do odejścia.

O spektaklu tym mówią jego twórcy: „Przedstawienie jest pytaniem o cel naszego codziennego marszu. Pytaniem, które zadajemy, ponieważ doświadczenia lat 1968—70 nauczyły nas nieufności wobec gotowych odpowiedzi, niewiary w hasła, mity, zbiorowe historie, nauczyły obawy, by «krwioobieg znowu nie przesłyszał się w krwotok», co zawsze będzie możliwe, dopóki nie zdamy sobie sprawy z konieczności stawiania sobie podstawowych pytań.”

„Nasze przedstawienie miało posiać wątpliwości, by w ten sposób zmusić do przemyślenia i przewartościowania wyobrażeń o świecie. Miało być prowokacją, wstrząsem wewnętrznym, «uderzeniem w twarz»” — mówi autor scenariusza i reżyser spektaklu Lech Raczak.<sup>23</sup>

„Teatr powinien demaskować fałsz, który wszyscy zgromadziliśmy w sobie, zdzierać maski pozorów, pokazywać nasze

<sup>22</sup> Program do II wersji spektaklu. Poznań, ZSP, 1971.

<sup>23</sup> L. Raczak, *Jak uderzenie w twarz*, w: *Teatr a poezja*, seria Sztuka Otwarta. Akademicki Ośrodek Teatralny „Kalambur”, Wrocław 1975, s. 80

twarze. I sens tego, co kryje się za wzniosłymi słowami, pięknie brzmiącymi sloganami, utartymi gestami wykonywanymi z przyzwyczajenia, lenistwa lub strachu."<sup>24</sup>

Przedstawieniem, które z pewnością należało do ważnych wypowiedzi tego roku był *Sennik polski* Teatru STU.<sup>25</sup> Spektakl ten krytyka nazwała „spektaklem obrachunkowym” — w którym dokonuje się oceny narodowych mitów, poszukuje własnych korzeni w dawnej i niedawnej tradycji. Wydaje się, że jest to także, a może przede wszystkim, sprawozdanie z rozpadu owej tradycji, której wyrwane wątki wędrują po różnych obszarach kultury współczesnej, tworząc zbitki absurdalne, pogłębiające ogólne odczucie chaosu. Dewaluacja wartości następuje przez pokazanie ich nieprzystawalności do nowych społecznych kontekstów. Ten stan rozpadu to rzeczywistość naszej współczesnej kultury. Przekonujące wydaje się więc stwierdzenie Tadeusza Nyczka, iż: [*Sennik polski*] „Był przede wszystkim analizą rzeczywistości bezpośredniej, dowodem, że właśnie współcześnie, na dziś uprawiamy zbiorowe kalectwo kultury i życia duchowego w postaci osobnych sposobów bycia i myślenia [...], zadano szereg pytań: czy kultura polska musi być podzielona? Czy dopełnieniem pięknego marzenia musi być przykre obudzenie? Czy jedyną alternatywą trudnej rzeczywistości ma być nierealny mit? Czy Kordian musi lekceważyć chama a cham nienawidzić Kordiana? Czy wreszcie, zamiast autentycznego życia politycznego trzeba pisać wiersze, zamiast refleksji społecznej robić przedstawienia teatralne, a rozumną myśl ekonomiczną zastąpić aluzjami kabaretowymi?”<sup>26</sup>

<sup>24</sup> Fragment Programu przedstawienia (wersja I). Poznań, ZSP, 1971.

<sup>25</sup> Scenariusz Edward Chudziński i Krzysztof Miklaszewski, inscenizacja i reżyseria Krzysztof Jasiński, muzyka Krzysztof Sz wajgier. Premiera Łódź, grudzień 1971. Wykorzystano teksty: Mickiewicza, Słowackiego, Norwida, Wyspiańskiego, Kaden-Bandrowskiego, Gombrowicza, Dygata, Konwickiego, Mrożka, Moczulskiego, Bierezina.

<sup>26</sup> T. Nyczek, *Rewolta, sen, pożegnanie młodości*, w: *Teatr STU*, Warszawa 1982, s. 39–40.

### *Szłość Samojedna*

Rok 1972 to początek załamywania się wiary w realność przemian w sferze życia publicznego i kultury, w możliwość zbudowania instytucji zapewniających uczestnictwo zwykłych ludzi w określaniu ważnych celów społecznych i w ich realizacji. Rozpoczynający się okres „małej stabilizacji”, który przyniósł wyraźną poprawę warunków materialnych znacznej części społeczeństwa, nie był tym, co jego bardziej światli, ambitni i zaangażowani przedstawiciele mogliby uznać za urzeczywistnienie swoich marzeń i ciągle jeszcze uznawanych za miarę oceny obecnego stanu — obietnic o „raju na ziemi”.

Najważniejszym spektaklem tego roku była *Szłość Samojedna*<sup>27</sup> krakowskiego Teatru „Pleonazmus”. Dziwny to spektakl, w którym cały dialog skonstruowany jest za pomocą jednego tylko słowa: czasownika „iść”. Wybór tego właśnie słowa jest celowy. Koresponduje bowiem z treścią i przesłaniem całego spektaklu. Rzecz jest — najogólniej mówiąc — o wyboistej „drodze ku...”. Obróbka zaś, jakiej poddano ów czasownik, odpowiada temu, co działo się i dzieje z samą ideą tego marszu. Słowo wyeksploatowane do cna, umieszczane we wszystkich chyba możliwych kontekstach, odsłania swoje nieoczekiwane sensory. Pokazuje mechanizm kreowania rzeczywistości za pomocą słowa. Bohaterowie spektaklu są jakby zamknięci w jego obrębie, gdyż słowo-idea wyznacza pole ich postrzegania i pojmowania świata.

Spektakl dzieje się w kręgu wydzielonej przestrzeni sali, pozbawionej wszelkich rekwizytów. Na scenę-podłogę wysłaną matami i kocami wypełza bezkształtny twór złożony z wielu splecionych ciał aktorów. Stwór jest amorficzny, to się wydłuża, to skraca, wielogłowa, wieloręka stonoga. Po drugiej stronie pojawia się dziewczyna, ubrana podobnie jak wieloosobowy stwór. To Ta-Która-Przyszła, „szłość samojedna”. Kim jest dziew-

Scenariusz własny zespołu, inscenizacja i realizacja zespołowa. Premiera Kraków, kwiecień 1972.

czyna? Możliwości jej identyfikacji są różne. To przywódca, kusiciel, uzurpatorska władza, to zwodnicza idea, świetlana przyszłość, wielka obietnica. Kim jest stwór? To zbiorowość, społeczeństwo, jakaś zwarta grupa. Zaczyna się wypytywanie Szłości, skąd się wzięła i po co przyszła, przypominające ni to plotkarskie indagacje, ni to policyjne przesłuchanie. Dziewczyna zachowuje się całkiem niewinnie, nic nie zapowiada jej „przejęcia władzy” nad grupą. „Tak sobie przyszłam”, „przyszłam, przyszłam, przyszłam”, „dużo przeszłam”, „przeszłam dużo” — daje wymijające odpowiedzi.<sup>28</sup> Po chwili wzajemnego badania się, okazuje się, że grupa dokąś podąża. Zaczyna się namawianie dziewczyny — Szłości — do wspólnego marszu. „Chodź z nami — Musisz z nami iść, bo jesteś z nami — musisz iść — z nami iść” — recytuje wielogłowy stwór. Dziewczyna nie ma ochoty. Okazuje się zresztą, że grupa maszeruje w jakąś bliżej nie określoną przyszłość, która ciągle jest daleko. „Szlśmy długo i nie dojdziemy z marszu — szliśmy i dojdziemy — dojdziemy — dojdziemy. Gdzie dojdziecie?” — pyta dziewczyna. „W to, co przyjdzie — w to, co idzie nam naprzeciw — idziemy — idziemy — idziemy w przyszłość.” Dziewczyna w końcu odkrywa swoje zamiary: „Idźcie sami, ja nie przyszłam, żeby głupio iść, w marszu głupim tkwić.” Rozpełzający się twór zaczyna się zastanawiać, czy aby dziewczyna nie ma racji: „na co nam przyszło — i do czego to już doszło — szło nam dotąd niewyraźnie — nie wiadomo, o co szło — a przeszło dużo — nie o przyszłe szło nam raczej — szło, szło, przeszło, nic nie przyszło ciekawego.” Dziewczyna zostaje uznana za wybawienie w uciążliwym marszu, za przywódcę, który nareszcie wskaże właściwą drogę: „ona przyszła — przyszła — przyszła — przyszła — ona naszą jest przyszłością.” Grupa składa hołdy: „przesyłamy ci — ty, która przyszłaś, aby odeszło to, co nam źle szło — ty która przyszłaś w czas, gdy nam źle szło zasłości wiele..., no to ślijmy do niej dziękczynne przesłanie — za to, że przyszłaś, kiedy nam nie szło...”

<sup>21</sup> Wszystkie cytaty na podstawie zapisu tekstu w: T. Nyczek, *Teatr „Pleonazmus”*. Warszawa 1979, s. 36–42.

Dziewczyna staje na czele grupy: „przejdźcie w nowy krok, byście już trafniej szli”. Grupa chce jednak się upewnić co do trafności zmiany kierunku marszu: „co nam przyjdzie z tego, że na nowo będziemy szli — jak będziemy szli — ku czemu będziemy szli — ile będziemy szli?” „Będziemy odtąd szli konstruktywnie, nie destruktywnie” — oznajmia dziewczyna, która coraz bardziej umacnia się na swej pozycji przywódcy: „będziecie szli jak każę — posłusznie będziecie szli — więc pójdziecie, bo wam przeznaczone iść...” Grupa ma ciągle wątpliwości: „z wiatrem będziemy szli czy pod wiatr — z zakrętami szli czy po prostu? [...] tak będziecie szli, jak szliście, tylko że radośniej” — odpowiada dziewczyna.

Ale mimo że przyszła, lepiej nie poszło. Marsz trwa długo i nic nie zapowiada osiągnięcia celu. Szłość ciągle łudzi mirażami przyszłości, ale grupa zaczyna się już niecierpliwic. „Szliśmy już tak długo, że — musieliśmy już przyjść.” „Nie przyszliście — mówi dziewczyna — za mało przeszliście jeszcze, byście już doszli. Dlaczego nie doszliśmy? Za krótko szliście.” Twór zbiorowy już ma tego dość, wybucha konflikt: „mówi, szliście, jakby nie szła z nami — szłaś, a nie szłaś z nami — sama dla siebie szła — samoszłość! — szłość samojedna! — samoszłaczka — samoszłacha!”

Grupa postanawia rozliczyć się z przywódcą, który tak zawiódł jej nadzieje. Szłość zostaje unicestwiona, zdeptana przez przewalającą się masę — tworzącą Zbiorowy Organizm. Co robić dalej po dokonaniu aktu odwetu? Nie wiadomo, dokąd iść, co zrobić z ciałem. Stwór kręci się bezradnie. Ktoś rzuca pomysł „będziemy szli, gdy z tego, co jej przyszło, zrobimy pomnik przeszło-przyszłościowy...” W końcu ciało zdeptanej Szłości zostaje przez amebo-grupę jakoś wchłonięte. Wszystko wraca do punktu wyjścia. Dalej marsz nie wiadomo dokąd. Ale oto z przeciwległej strony kręgu sceny wychodzi dziewczyna, tak samo ubrana jak grupa. Przyszła — Nowa Szłość. Taki jest finał spektaklu.

A oto, jak cel spektaklu widzą jego twórcy: „Zbudować wypowiedź teatralną relacjonującą historię idei, mechanizmy, według których idea żyje, rozwija się, oraz podstawowe reakcje



ludzkie, tak społeczne, jak i indywidualne, jakie towarzyszą życiu idei."<sup>29</sup>

Drugim ważnym spektaklem tego roku była *Pasja* Teatru 77, opracowana w dwóch wersjach: pierwsza w lipcu, druga w grudniu 1972 roku.<sup>30</sup> *Pasja II* bardziej rozwiniętą wersją pierwotnego spektaklu. Jego treścią jest próba pokazania nieuchronności przekształcania się pięknej idei we własne przeciwieństwo. Lecz owa nieuchronność — zdaniem twórców tego spektaklu — nie jest wynikiem działania praw historii. To ludzka małość czyni z idei jej karykaturę. Najpierw więc wątek odwieczny. Męka i śmierć Chrystusa przedstawiona w konwencji pantomimy. Pozostaje idea, jej symbolem jest chusta Weroniki. Między aktorami wybucha walka o chustę — spuściznę po Zbawicielu. W rezultacie chusta zostaje rozszarpana, znika w ogólnej kotłowninie. Symbol pokoju i miłości służy jako pretekst do rozpętania się nienawiści, rywalizacji, walki. W części drugiej współczesny Zbawiciel (działacz, przywódca narodu) wygłasza przemówienie o obumieraniu państwa według tekstu Lenina. Apostołowie początkowo słuchają, ale w końcu postanawiają sami „iść w lud”, by głosić naukę Mistrza. Aktorzy rozchodzą się po sali, zaczynają recytować jakieś wyrwane z kontekstu fragmenty przemówienia, zdania bez sensu bądź zniekształcone tak, że wyrażają intencje zupełnie przeciwne naukom Zbawiciela. Potem rezygnują z tego, nawet kalekiego odtwarzania. Zaczynają śpiewać masowe pieśni, wykrzykiwać slogany, w całej sali brzmi bezsensowny bełkot zagłuszający całkowicie usiłującego jeszcze mówić Przywódcę. Puentą spektaklu jest ostateczne rozminięcie się głosiciela prawdy z jej odbiorcami. Apostołowie z pieśnią na ustach wychodzą z sali. Mistrz pozostaje rozwijając dalej swą wizję nowego, szczęśliwego świata. Widzowie w końcu ruszają za apostołami pozostawiając go samego.

<sup>29</sup> Teatr „Pleonazmus”. *Szłość Samojedna*. w: *Wspólnota, kreacja, teatr*, seria Sztuka Otwarta, AOT ..Kalambur”, Wrocław 1977, s. 105.

<sup>30</sup> Scenariusz Andrzej Ribel. Ryszard Bigosiński, Zdzisław Hejduk. Premiera wersji II Łódź, grudzień 1972.

### *Żyj na huśtawce, żyj*

Rok 1973 nie przyniósł ciekawych debiutów. Zapoczątkowany w roku 1970 ruch skupiający wokół studenckiego teatru utalentowaną i zaangażowaną społecznie młodzież wyraźnie się załamuje. Interesujące, lecz nie wnoszące nic nowego w stosunku do lat poprzednich spektakle przygotowały zespoły „stare”. To *Retrospektywa Teatru 77* i *Straż pożarna by nie z mogła jedna, druga, trzecia...* „Pleonazmusa”. Jednak za największe wydarzenie teatralne tego roku został uznany występ warszawskiego kabaretu Salon Niezależnych z programem *Żyj na huśtawce, żyj*.<sup>31</sup> O kierunku zmiany ogólnych nastrojów świadczy fakt, że ten zespół, oceniany bardzo wysoko zarówno przez publiczność, jak i krytyków, nie został przez żadną instytucję kultury studenckiej zgłoszony do konkursu na Łódzkich Spotkaniach Teatralnych.

Spektakl Salonu to próba podsumowania doświadczeń społecznego pokolenia, które wchodziło w dorosłe życie w latach 1968—70. Nie przypadkiem to podsumowanie przybrało formę kabaretową. Wybór tej właśnie formy i fakt uzyskania dzięki niej tak pełnego kontaktu z widzami świadczy o charakterystycznym dla owego pokolenia sposobie widzenia świata. Oto na ich oczach wielkie słowa, obietnice, nawet fakty — przez zaprzeczenie — straciły swą powagę. Dramat przekształcił się w farsę: „kulom nie kłaniasz się w swojej walce” — mówią autorzy i wykonawcy spektaklu w finałowej piosence —

schylisz łeb, za dwa lub też sezon  
kanonada serdelków i smalcu,  
artyleria szykuje salceson.”

W programie Salonu poczucie otaczającego absurdu — wyrażone także w wielu innych spektaklach studenckiego teatru — stanowi motyw wiodący. Nie jest to jednak absurd totalny, nieuchronnie związany z ludzkim losem. Spostrzeżenie i wydoby-

<sup>31</sup> *Żyj na huśtawce, żyj*. Realizacja zbiorowa: Jacek Kleyff, Michał Tarkowski, Janusz Weiss. Premiera Łódź, grudzień 1973.

<sup>32</sup> *O wytrzymaj, sterana i słaba...*, tekst i muzyka Jacka Kleyffa.

wanie tego absurdu z codziennych sytuacji zakłada możliwość istnienia jego przeciwieństwa: świata uporządkowanego wedle wartości i reguł zdrowego rozsądku. Cały program, a także niektóre piosenki zbudowane są na zasadzie kontrastu; sytuacje groteskowe zderzają się z brutalnymi, przekazanymi wprost opisanymi dobrze znanej rzeczywistości, drwina z tej rzeczywistości z surową jej oceną:

Telewizja pokazała, a uczeni podchwycili,  
że jednemu psu gdzieś w Azji  
można przyszyć łeb od świni  
[•••]  
wykrył pies bimbrownię na czas,  
wycinanki robi wujek,  
jak smarować margaryną,  
telewizja transmituje  
[...]  
W telewizji pokazali wczoraj kości chudych dzieci  
zastrzelonych pod Nairobi, pokazali świeże groby,  
świeże groby zawsze wzruszą, niezależnie, gdzie kopane,  
gdy obrosną, wyjdzie na jaw, kto szczuł i co było grane  
[•••]  
W telewizji ogłosili wczoraj wyrok na montera  
za kradzież czterech tysięcy, cztery lata pięć miesięcy..."

Podobny zabieg zastosowano w tytułowej piosence: *Żyj na huśtawce*<sup>34</sup>:

A czy przyroda kolebka myślała kiedyś dokładnie,  
na co jej wielkie mamuty,  
ani wygląda to ładnie,  
ani z nich skóry na buty.  
Nie ma co pytać koledzy, robiła i tak jej wyszło,  
nikt nie wymyślał specjalnie tego, w czym żyć nam przyszło,  
uprzedzam o tym lojalnie  
[...]  
raz tylko dany ci czas,  
ani on twój, ani czyj,  
z czasem się wszystko ustoi,  
żyj na huśtawce, żyj...

" Tekst Marcin Wolski, muzyka Jacek Klejff.

<sup>34</sup> Tekst Marcin Wolski, muzyka Jacek Klejff.

Obok tekstów obnażających śmieszność świata absurdu występują teksty pozbawione wszelkiej kabaretowej aluzyjności, jednoznaczne, gorzkie, wyrażające nie tylko zawiedzione nadzieje wobec ludzi odpowiedzialnych za kształt życia społecznego i politycznego kraju, lecz przede wszystkim oceniające bardzo surowo własny wkład w to, „w czym żyć nam przyszło”:

Ze szturmówką, lecz bez celu i bez krztyny wyobraźni,  
poprzez dziwne nasze czasy,  
dokąd to obywatelu, dokąd? dokąd?  
czemuś smutny ty efekcie wybujałej populacji,  
kto ci kazał, byś z rozsądku, zamiast zostać przy rozumie,  
czepiał się stechłego wątku, odgórnie spapranych racji?

[...]

Programowo wiwatując, zmarnowałeś cały zapal  
czego chcesz od świata swego,  
który nic ci nie zawinił ani popsuł  
oprócz tego, że przy całym jego hucznym, radosnym idealizmie  
żeś się w nim aż tak ześwinił!...

Autorzy Salonu mają pełną świadomość swej pokoleniowej odrębności, którą wyznacza nie tylko fakt życia w czasach ważnych i tragicznych wydarzeń, lecz także wynikające z tego faktu zobowiązania:

Pokolenie Kolumbów, zetempowców, tubylców,  
bardzo modne i trafne terminy,  
lecz, jak nazwać nas młodszych,  
w ciągu trzech lat dorosłych,  
od tej wiosny przedwczesnej do zimy...

Jaki termin wykuwać naprędce  
dla tych łebków, co wrażeń nie syte,  
pokolenie „czapki studenckiej”  
czy „zimowych nausznic z tłumikiem...”

<sup>35</sup> Tekst i muzyka Jacek Klejff.

<sup>36</sup> Tekst Marcin Wolski, muzyka H. Alter.

Krytyka postawy, którą charakteryzuje przywdzianie owych „zimowych nausznik z tłumikiem”, jest drugim stale obecnym wątkiem tego spektaklu:

Nie pieśni ku czci śmiałych,  
nie strofek o miłości,  
nauczmy się kochani  
pieśni milczącej większości,  
co rozbrzmiewała na placach, gdy krzyżowano proroków,  
pieśni pięknej jak praca,  
świętej jak święty spokój...

Twórcy Salonu nie usprawiedliwiają tych postaw, lecz zdają sobie sprawę, że czas, w którym żyją, sprzyja ich kształtowaniu i utrwalaniu:

Gdzie te czasy szczytne, mądre, gdzie te cele?  
z każdą chwilą rozmiwiamy się na drobne,  
my wspaniali w ludzki bilon  
[...]  
Nami się wydaje resztę, zaokrągla się rachunki,  
może nas automat wessie  
i da w zamian szklankę wódki  
[...]  
Może lepiej tak i mądrzej, tak jak nas uczyły szkoły,  
rozmiwiamy się na drobne,  
kandydaci na cokoły!

Spektakl kończy się cytowaną już na początku piosenką, zaczynającą się słowami: „O wytrzymaj, sterana i słaba, racz wybaczyć tym wszystkim, co z ciebie...” Może to być pieśń o Polsce, może o zużytej, zdradzonej idei, może o upadającej wierze w „lepsze jutro”. Dalszy ciąg tekstu to jakby diagnoza sytuacji:

Z drzewcem, co ledwie tkwi zamiast masztu,  
lata mkną, ludzie wciąż bez swych żagli.  
Biorą wdech, ale znów szans nie mają  
by dogonić swój czas, który nagli.

Nie wiesz jak sprostać, gdy nic nie proste,  
pojąć to, kiedy ktoś z dobrych chęci  
obietnice swe tuż przed rozdaniem  
popieczkował i łby im ukręcił.<sup>38</sup>

„Wernisaż teatralny” *Retrospektywa* — tak nazwali swoją wypowiedź jego twórcy<sup>39</sup> — jest spektaklem wielowątkowym. Jeden wątek to poszukiwanie własnej tożsamości młodych Polaków, przyjrzenie się zakorzenionym w tradycji stereotypom patriotyzmu i polskości. Podobnie jak w innych spektaklach tradycja jawi się jako wielki chaos, zbiór osobnych, lecz pomieszanych stereotypów, nie tworzących żadnej całości, stanowiących i w przenośni, i dosłownie wielką rupieciarnię. Widzowie wchodzący na wernisaż potykają się w progu o leżącego Rejtana, dalej stoją czwórkami „ułani, ułani, malowane dzieci”, jakieś przedwojenne zdjęcia, przedmioty, pamiątki, chłop z robotnikiem zastygli w pozie symbolizującej jedność mas pracujących itp. Ten sposób przedstawienia tradycji nie jest jednak — w intencji autorów spektaklu — równoznaczny z jej całkowitym odrzuceniem. To raczej obraz tego, co przez różne środki transmisji dociera do świadomości współczesnych odbiorców. Skoro nie sposób odnieść się z sensem do tak spreparowanej przeszłości — bo ani jej odrzucić, ani przyjąć się nie da, może wydarzenia niedawne i aktualne pozwolą odnaleźć punkt wyjścia, z którego rozpocząć będzie można budowanie własnej konstrukcji społecznego świata? Jednak i tu — jest to drugi wątek spektaklu — powtórzone zostało widowisko wielkiego rozpadu, znane już widzom z poprzednich wypowiedzi tego teatru. Znow strzępki dyskusji o sprawach „dla socjalizmu najważniejszych”, pomieszane hasła, wykrzykiwane przez biegających i rozgestykulowanych aktorów slogany. Wszystkie padające w trakcie przedstawienia pytania pozostają bez odpowiedzi. Odpowiedź, która nasuwa się widzowi, jest taka: na pytanie postawione w dawniejszym spektaklu tego teatru: „Koło czy tryptyk?” należałoby odpowiedzieć: „Na razie ciągle koło...”

38ekst i muzyka Jacek Kleytt.

39 Teatr 77. Scenariusz Ryszard Bigosiński, Paweł Chmielewski, Zdzisław Hejduk, inscenizacja R. Bigosiński, Z. Hejduk. Premiera Łódź, grudzień 1973.

*Straż pożarna...* „Pleonazmus”<sup>40</sup> to jakby kontynuacja podjętego w poprzednim spektaklu problemu. Tym razem wyeksponowany jest wątek przekształcania się idei we własne przeciwieństwo. Oto poszukiwacze i czciciele ognia mądrości zamieniają się w straż pożarną, gaszącą gorliwie każde jego zarzewie. Okazuje się, że w gruncie rzeczy mądrość prawdziwa to właśnie głupota. Należy więc w imię tej ostatniej niszczyć konsekwentnie pierwszą. „Niech się coś zajmie ognia iskrą — zadcpcę — kubłem wody zaleję — a w popiół będę pluł — i bluzgał — niech coś rozetli się głupawo — to mądrze stłamsim i oplujem” — recytują aktorzy w końcowej części spektaklu.

### *Exodus*

Rok 1974. Teatr studencki przeżywa wyraźny kryzys. Symboliczną deklaracją wycofania się w sferę prywatności był *Exodus*<sup>42</sup>, spektakl Teatru STU oparty na „poemacie obrzędowym” (podtytuł *Exodusu*) Leszka A. Moczulskiego. „Mam 26 lat. Byłem tym, któremu głosiło się pożar. Nie miałem czasu, by doprosić się o odpowiedź na kilka pytań w życiu. Ciągłe wybuchały awarie i ktoś musiał biec do pożaru. Ale teraz musiałem w sobie znaleźć odrobinę ciszy na rozmowę. Czy będzie wreszcie ta chwila spokoju, abym mógł usłyszeć jak żyłem?”<sup>43</sup>

To wyznanie określa główną problematykę spektaklu. Skoro zawiodły próby zmiany otaczającego świata, spróbujmy przynajmniej nie ulegać jego niszczącej presji, nie pozwólmy, by ten świat zmienił nas wciągając w grę, w której nie można pozostać sobą. Takie jest główne przesłanie *Exodusu*, będącego głosem zawiedzionego pokolenia, zupełnie różnym od

<sup>40</sup> Realizacja zespołowa pod kierunkiem Ryszarda Majora. Premiera Kraków, sierpień 1973.

<sup>41</sup> T. Nyczek, *Teatr „Pleonazmus”*, Warszawa 1979, s. 57 (zapis spektaklu).

<sup>42</sup> *Exodus* — poemat obrzędowy Leszka A. Moczulskiego. Inscenizacja i reżyseria Krzysztof Jasiński, muzyka K. Sz wajgier (oraz P. Birula, M. Grechuta, K. Jasiński). Premiera Kraków, czerwiec 1974.

<sup>43</sup> Cyt. za M. Kazimierską, *Teatr studencki w latach 1970–1974 i jego funkcje społeczne i artystyczne*, w: *Warsztat Młodego Teatru*. SZSP Zarząd Główny. Materiały do dyskusji. Warszawa 1975, s. 35.

gorącej, agresywnej — żądającej od swych rówieśników czynu — wypowiedzi Salonu Niezależnych.

Mówcie, mówcie do ściany  
Krzyczcie do ściany  
ściana was wysłucha  
ściana nie krzyczy  
ściana nie płacze  
ściana was wysłucha  
[...]  
jesteście niesłyszalni  
nie jesteście samotni.<sup>44</sup>

Ten fragment tekstu Moczulskiego oddaje trafnie nastrój całej wypowiedzi, zarówno poety, jak i teatru. Jednak emocjonalną atmosferę tego spektaklu tworzą, bardziej chyba nawet niż treść poematu, zastosowane środki ekspresji — zapożyczone od Grotowskiego i pokrewnych mu nurtów teatru awangardowego okresu kontestacji. A więc operowanie symbolami najprostszyymi: ogień, woda, światło, ciemność, nagość potraktowana jako symbol czystości, autentyczności, nasycenie spektaklu muzyką (większość tekstów została przedstawiona w formie songów). Bohaterowie *Exodusu* to także postaci symboliczne: Mężczyzna, Kobieta, Matka, Człowiek-Syn, Strażnik — symbol władzy, przemocy, uosobienie zła, Anioł — wysłannik nie istniejącego raju. Początek czy raczej wstęp to recytacja sloganów, otaczających nas na co dzień pustych lub kłamliwych frazesów. Jakby przypomnienie tego, co ma być przez spektakl zaprzeczone, odrzucone.

Pierwsze sceny wydobywają całą brzydotę i sztuczność tak zwanego normalnego życia. Pozorne gesty, uczucia, role, świat nieautentyczności, drobnych oszustw wobec samego siebie i innych. Potem rytuały oczyszczenia. Nagi chłopiec i dziewczyna rozdeleni ścianą z gazet. Symboliczną ścianę — zaporę kłamliwych, zbędnych słów spala oczyszczający ogień, pozwalając połączyć się kochankom. Potem oczyszczenie przez wodę. Kobieta i Mężczyzna (symbolicznego mężczyznę grało kilku zmie-

<sup>44</sup> Wszystkie cytaty wierszy według zapisu spektaklu.



niających się aktorów), obydwój w bieli, pochyleni nad balia myją oczy, twarze. To jakby przebudzenie do nowego życia.

Módlmy się do siebie  
o słowa takie, jak „chleb”, „woda”, „sól”,  
aby znaczyły „chleb”, „woda”, „sól”,  
módlmy się do siebie  
o prawdę, o jedną iskierkę...

Symboliczny jest także akt narodzin Syna. Przychodzi na świat człowiek. W jaką będzie musiał wejść rzeczywistość? Jak oceni swych rodziców? Kim są? Kim byli? Kim my jesteśmy?

Do którego zaliczycie mnie pokolenia?  
Bez skrzydeł czy bez oklasków?  
[...]  
Czy to właśnie paliłem się ja?  
mój świat wokoło płonął?  
Czy byłem dla was tylko tłem,  
czy płonąca pochodnią?  
[...]  
Kim miałem być?  
Mięsem na stosie ofiarnym?  
Czy też gnojem pod przyszłe pokolenia?  
Czym miałem zapłacić?  
Krwia innych? Krwia własną?  
czy tylko własnym garbem?

Oto pytania — motywy przewodnie całego spektaklu. Jego zakończenie to właśnie exodus. Aktorzy formują pochód. Śpiwając wyprowadzają widzów z sali. Ten pochód nie wyrusza na podbój świata. Jest to raczej wyjście z ziemi spalonej. Dokąd? Mówi Anioł:

Kiedy nie będziesz miał do kogo dzisiaj wracać  
choć nie będzie to  
ogólny chaos i zamieszanie  
wtedy przyjdź do mnie  
A ja w zamian, twój opiekun, ten który  
czuwa nad twoim życiem  
nie dam ci ulgi, ani pocieszenia, bo nie

szukałeś przecież w życiu łatwego  
pocieszenia

nie obiecuję ci niczego.

### *Autobus*

Rok 1975 był okresem przesilenia. Zespoły stare wyczerpały swe możliwości twórcze. *Retrospektywa* i *Exodus* zamykają pewien okres twórczości teatrów 77 i STU, jak mi się wydaje, okres najlepszy. *Delirium tremens* było ostatnim spektaklem „Pleonazmusa”. (Teatr rozwiązał się w 1976 roku.) Inne znane zespoły nie zaprezentowały niczego ciekawego. Pojawiły się natomiast teatry nowe: „Inferno” z Krakowa ze spektaklem *Etiuda optymistyczna*, „Styl” z Opola z *Kantatą patetyczną na Wilhelma i katarzyniarza*. Debiuty wypadły pomyślnie. Świadczyły o samodzielności myślenia młodych twórców, o wysiłku sformułowania własnej diagnozy schorzeń społecznych, lecz nie były to spektakle wybitne. Trudno byłoby wśród premier tego roku odnaleźć wypowiedź zasługującą na to określenie. Dobrze (jak wszystkie inne spektakle „Pleonazmusa”) *Delirium* nie wniosło także nic nowego w stosunku do wypowiedzi poprzednich. Było doprowadzeniem do końca, do granic możliwości wyeksploatowanych poprzednio problemów i metod pracy twórczej.

Na tym tle spektakle, a raczej działania parateatralne Akademii Ruchu z Warszawy są czymś nowym, interesującym. Tak ze względu na formę wypowiedzi, jak i na jednoznaczność, klarowność jej treści. W pierwszym momencie wydaje się, że *Autobus*<sup>45</sup> to „żywy obraz”, budzący skojarzenia ze słynnym *Autobusem* Linkego. Po chwili widzowie orientują się, że jednak coś się dzieje w tym „autobusie”. Na podeście stłoczona grupa ludzi ubranych w szare robotnicze kombinezony. Kierowca zastygł z nogą na pedale. Dziewczyna wykonuje gest, jakby kołysała dziecko. Grupa prawie całkowicie znieruchomiała, jak na fotografii utrwalającej jakiś moment **ruchu**. Tylko zaciskają się pięści,

<sup>45</sup> Realizacja zespołowa, kierownik artystyczny Wojciech Krukowski. Premiera Warszawa, maj 1975.

nabrzmiewają żyły na skroniach. Czasem bezdźwięczny krzyk, przechodzący w grymas histerycznego śmiechu. Autobus „jedzie” nie wiadomo dokąd. Jego pasażerowie albo ogłupiali, jak w letargu, albo śmiertelnie zmęczeni (efekt naturalny dłuższego trwania w niewygodnych pozach), albo w stanie skrajnego napięcia. Gesty nienawiści, rozpacz, ale i ostrzeżenia. Jest w tym „autobusie” jakaś groźna siła. Niesamowity nastrój wywołują efekty akustyczne. Warstwa dźwiękowa tego spektaklu to ogłuszający hałas, w którym przebijają się wzajemnie różne naturalne odgłosy: miarowy stuk maszyny, zgrzyt piły, łoskot wiertarki, wycie syren, warkot pędzących samochodów, jakieś wybuchy, uderzenia młotem. Co chwilę na tle słabnącego hałasu dają się słyszeć strzępy pieśni masowych, komunikatów radiowych czy telewizyjnych, okrzyki skandującego na manifestacjach tłumy. Natężenie dźwięku jest tak wielkie, że po kilkunastu minutach nie sposób go wytrzymać. Równocześnie widać, jak rośnie napięcie i zmęczenie pasażerów „autobusu”. Gdy wydaje się, że już dłużej nie można, światło gaśnie. „Autobus” znika.

*Musimy poprzestać na tym, co tu nazwano rajem na ziemi...?*

Rok 1976. Najważniejszy, choć niezbyt udany formalnie i przez to nie w pełni zrozumiany przez publiczność spektakl zaprezentował Teatr Ósmego Dnia. „Zaczynam od nieograniczonej wolności, lecz kończę na nieograniczonym despotyzmie. Muszę jednak zaznaczyć, że innego rozwiązania zagadnień nie ma i być nie może. Ludzkość musi być podzielona na dwie nierówne części: dziesiąta część otrzymuje wolność osobistą i nieograniczoną władzę nad pozostałymi dziewięcioma dziesiątymi. Tamci zaś zatracają osobowość, stają się stadem i bezgraniczne posłuszeństwo doprowadza ich w drodze przekształceń do niewinności pierwotnej, do jakiegoś raju przedhistorycznego, w którym będą musieli jednak pracować.

Więc skoro jest to dziewięć dziesiątych ludzkości i nie wiadomo, co z nimi zrobić, to może lepiej wysadzić ich w powietrze?

Ponieważ pomysł jest praktycznie niewykonalny, musimy poprzestać na tym, co tu nazwano rajem na ziemi."<sup>46</sup>

Tytuł, będący cytatem z *Braci Karamazow* Dostojewskiego, opatrzonego znakiem zapytania, określa treść i przesłanie tego spektaklu. Jest to jakby komunikat o przebiegu i konkluzjach dyskusji światopoglądowych zespołu. Dyskusji, w której poszukiwano odpowiedzi na pytanie: czy wobec klęski kolejnych projektów realizacji „raju na ziemi”, wobec zwycięstwa przemocy nad wolnością, uznać ten stan rzeczy za nieuchronną konieczność, zrezygnować z marzeń, poddać się zniewoleniu? Odpowiedź dana jest już na początku. Przedstawienie zaczyna się sceną, w której jeden z aktorów czyta fragmenty monologu również z Dostojewskiego: „Wolność i chleb ziemski pod dostatkiem dla każdego nie dadzą się pogodzić, albowiem nie ma i nie było nic bardziej nieznośnego dla ludzkiej społeczności niż wolność.” Podbiega ktoś inny, wylewa na kartkę z monologiem płonącą benzynę. Ale temu gestowi protestu i rozpacz nie towarzyszą żadne wyrażone w tekstach racje uzasadniające budowanie ładu społecznego opartego na innych niż sformułowane w dalszej części tego monologu zasadach. („Żadna nauka nie da im chleba, dopóki będą wolni. Ale skończy się na tym, że przyniosą swoją wolność do naszych stóp i powiedzą: weźcie nas raczej w niewolę, a dajcie jeść. [...] I wszyscy będą szczęśliwi, miliony istot.”) Spektakl toczy się dalej w ogłuszającym zgiełku, aktorzy walą w blaszane beczki, które przetaczają się po sali, wykrzykując swoje kwestie, miotając się po scenie, po chwili już spoceni, zmęczeni, pełni najwyższych emocji. Poszukują — całkiem dosłownie — sensu własnego działania, a zarazem sensu otaczającego świata, w jakim to działanie jest zakorzenione, najwyższych racji uzasadniających słuszność sprzeciwiania się złu. Odnajdują

<sup>46</sup> Kreacja zespołowa. Songi z muzyką Mariana Przybyła. Wykorzystano cytaty z: F. Dostojewskiego, S. Brzozowskiego, W. Faulknera, S. Kierkegarda, A. Sołżenicyna oraz fragmenty wierszy: Arżaka, S. Barańczaka, T. Janiszewskiego, J. Markiewicza, C. Miłosza, C. Sandburga, A. Zagajewskiego. Premiera Poznań, luty 1975. (Wszystkie podawane przeze mnie cytaty według scenariusza.)

chaos; kolejne głosy są argumentami świadczącymi o małości ludzkiej natury, a więc i nieuchronności zła w świecie społecznym przez ludzi budowanym. „... Bóg się rodzi... Przyrzekł przyjść i założyć królestwo swoje. Prorok pisał, że przyjdzie rychło, ale o godzinie i dniu przyjścia nie wie. Ludzie oczekują go z dawną wiarą i dawnym wzruszeniem.”

Przemienie milcząc groźny tłum stuleci,  
Byśmy ku prawdzie mogli podejść bliżej  
Wtedy zasłona z mrocznych niebios zleci  
I w krzyk uderzą archanielskie spiże

A lud zawyje: jakże to przedwcześnie  
Błagalnie krzyknie: nie, to nazbyt skoro  
I czkając znów jakiegoś wodza weźmie  
By go w pośpiechu wiódł fałszywy prorok...

Świat tego spektaklu to piekło, w którym: „każdy, kto pragnie bezwzględnej wolności, powinien mieć odwagę zabić siebie”. Jak żyć w tym świecie, skoro: „Nie ma żadnego ideału, żadnej idei. To wszystko trzeba stworzyć. Musisz to wszystko stworzyć, już nie dlatego, że jesteś powołany do jakiegoś wielkiego, jedyne dzieła, lecz po prostu, aby nie kłamać, aby nie żyć pod nieustannym brzemieniem własnej pogardy” — odpowiadają twórcy spektaklu.

Wzmocnieniem wyrazistości tego — jednoznacznego przecież — przesłania jest wypowiedź zespołu zawarta w programie do tego spektaklu, oto jej fragmenty: „Nasz spektakl jest skrótowym przedstawieniem procesu ewolucji jego twórców. Pierwszym krzykiem rodzącej się świadomości jest odczucie siebie jako jednostki pozostającej w konflikcie z normą zbiorową, z rzeczywistością, której ciśnieniu podlega i płynąca z tego odkrycia niezgoda na świat upozorowany, wrogi [...]. Na zgliszczach ułudnych idei, poza światem zetlałych nadziei i marzeń, zostawiając za sobą bagno upodlenia, już sami ze sobą, bez pomocy proroków, opatrznosciowych mężów i zawodowych akuszerów musimy podjąć trud budowy nowego życia. Od «ja» do «my» wiedzie droga okupiona ofiarą całopalenia, między «ja» i «my» wpisane jest dojrzewanie każdego z nas.”

*Gazeta — nasza codzienna lekcja*

W roku 1976 rozpoczęła Akademia Ruchu akcje uliczne *Lekcji*. Jest to fakt godny odnotowania, mimo że spektakl nie porusza tak zwanych problemów fundamentalnych, co zresztą w konwencji teatru ulicznego byłoby dość trudne. Temat *Lekcji* — jak zapowiada pełny tytuł spektaklu — to nieautentyczność życia publicznego, którego odbiciem są środki masowego przekazu. *Gazeta — nasza codzienna lekcja* — jest stereotypowa, uchwycony tu został trafnie pewien schemat odzwierciedlający rodzaj informacji, jakimi „karmi” nas codzienna prasa. A więc: „coś z produkcji”, „rośnie stopa”, „telewizja z wizytą u «przeciętnego obywatela»”, wiadomości z zagranicy — „u nas się rozwija, «tam» upada” itp. Nieprawdziwość, błażość, śmieszność owych „informacji” wydobyli twórcy spektaklu ruchem bądź ilustrującym tekst z absurdalną dosłownością, bądź stanowiącym jego zaprzeczenie, bądź też ukazującym, jak zafałszowana w tekście rzeczywistość przeciwstawia się słowom.

Spektakl składa się z serii scen, gagów kończących się jakąś komiczną puentą. Po krótkim wstępie, w którym „komediantci” biją w bęben, fikają koziołki, by przyciągnąć uwagę przechodniów, zaczynają chodzić w kółko czytając gazety i mamroczać jakieś słowa bez związku. Scena pierwsza: reportaż z placu budowy. Reporter zachłystując się zachwala „wielką budowę”. Grupa naśladująca ruch taśmy maszyny w pewnym momencie rusza, jakby chciała zmiażdżyć reportera spychając go na publiczność.

W czasie wizyty TV u „przeciętnego obywatela” następuje ogromne zamieszanie, w którym ginie właściwy obiekt zainteresowań. Reporterzy ustawiają się wzajemnie, wdzieczą do kamer, przepychają, by lepiej wypaść. „Szarzy obywatele” wypełzają spod kłębowiska drutów i telewizyjnego sprzętu. TV robi reportaż o samej sobie.

Potem zapowiedź: „Wybory.” Aktorzy obnoszą kartony z na-

” Realizacja zespołowa, kierownik artystyczny Wojciech Krukowski. Premiera Warszawa, maj 1976.

pisem po obu stronach: „Kto jest za? Kto jest przeciw? Nie widzę, dziękuję.”

Następnie część gimnastyczna: Po wyborach w Afganistanie — zwrot w lewo — grupa wykonuje zwrot. Po wyborach w Tajlandii — zwrot w prawo. Grupa wykonuje sprawnie w prawo zwrot. U sąsiadów krok naprzód. Grupa kroczy. U przyjaciół wielki krok naprzód. Grupa z widocznym wysiłkiem wykonuje wielki skok. Integracja — wszyscy zlepiają się w bezkształtną kupę, dezintegracja, rząd upadł, reakcja podnosi głowę itp.

W podobnej konwencji „jadą pociągi przyjaźni”, odbywa się rytuał powitalny z okazji przyjazdu „ważnej osobistości” — kwiaty, dzieci, całusy, orkiestra.

Jest i „na biurokrację”. Zapowiedź: „Wydajniej” — aktorzy podzieleni na dwie grupy: robotnicy i urzędnicy. Urzędnik stoi za każdym robotnikiem i wykonuje ruchy przeciwstawne w stosunku do „pracującego” robotnika. Po jakimś czasie urzędnik wręcza jakiemuś robotnikowi wymówienie. Reszta zaczyna pracować coraz szybciej. Sytuacja powtarza się aż do momentu, gdy na placu boju zostanie jeden tylko robotnik, miotający się w konwulsyjnie szybkich ruchach naśladujących heblowanie, oraz wszyscy urzędnicy.

Rośnie stopa — stłoczeni w grupkę aktorzy coś osłaniają. Z dobiegających co chwilę radosnych okrzyków orientujemy się, że jest to stół operacyjny, na którym właśnie kończy się udana operacja zwiększania stopy. Po chwili oczekiwania — nareszcie koniec. Uradowany pacjent rzuca się na lekarzy w przypływie wdzięczności, by im serdecznie podziękować, lecz okazuje się, że zamiast stopy, ma monstrialną, olbrzymią, rybią płetwę.

Zakończenie spektaklu jest następujące: Strajk drukarzy. Chodzący w kółko aktorzy nagle pozbawieni gazet zachowują się jak ślepy. Są zupełnie zdezorientowani. Po chwili ktoś krzyczy: Jaki strajk?! W Polsce strajk?! Nie ma strajku! Wpada gazeciarski z „Życiem Warszawy”, które aktorzy rozdają publiczności. Gazeta zwycięża. Jest niezniszczalna.

### *Przecena dla wszystkich*

Najwybitniejszy spektakl roku 1977 to *Przecena dla wszystkich* Teatru Ósmego Dnia. *Przecena* jest potwierdzeniem wyboru zarówno postawy społecznej, jak i kierunku drogi twórczej zespołu, których wyrazem był zaprezentowany tu spektakl z poprzedniego roku. To próba pokazania reguł gry, które rządzą życiem społecznym w Polsce lat siedemdziesiątych, oraz konsekwencji tego stanu rzeczy dla życia ludzi także w sferze prywatności. To próba uchwycenia sprzężenia zwrotnego między tymi dwiema sferami, nie dającymi się w istocie rozdzielić. Ten „zły świat” nie mógłby istnieć, gdyby nie potężne wsparcie, jakiego udzielamy mu wszyscy swymi codziennymi pozornie drobnymi kompromisami, rezygnacjami, wykrętnymi tłumaczeniami „sytuacją życiową” lub jakąś nie wiadomo czym potwierdzoną „koniecznością”. Zarazem jednak te słabości, nieodłącznie związane z ludzką naturą, nie mogłyby się rozwinąć w monstrualne wynaturzenia, gdyby nie były elementem systemu owych „reguł gry” rządzących społecznym światem. Aby w nim dobrze funkcjonować, mówią twórcy *Przeceny*:

Musisz nauczyć się nowego języka  
Trzymać się rzeczy pewnych  
Wyćwiczyć uśmiech i lekko ugiąć kolana  
wykreślić niektóre słowa, wypluć pamięć  
Udawać, że nic się nie stało...<sup>48</sup>

Spektakl składa się z poszczególnych scen stanowiących syntezę typowych sytuacji, nie związanych ani postacią jednego bohatera, ani toczącą się w jakimś kierunku akcją. Wiąże je problem: władza sprawowana nad ludźmi już nie w imię jakichś wyższych racji, lecz dla niej samej i uleganie tej władzy. Rzeczywistość teatralna *Przeceny* buduje się w nieustannym przechodzeniu od groteski, ostrej ironii, do pełnej dramatycznego

<sup>48</sup> Kreacja zespołowa. Reżyseria Lech Raezak, songi z muzyką Waldemara Modestowicza i Mariana Przybyła. Teksty, scenografia, scenariusz — Zespół (w spektaklu wykorzystano fragment T. S. Eliota *East Coker* w przekładzie M. Sprusińskiego). Premiera Poznań, marzec 1977.



napięcia powagi, od obrazów bardzo realistycznych, do wizji koszmarnych snów, o których jednak wiemy, że nie sposób się z nich obudzić, gdyż są tylko innym przedstawieniem tego samego co w realistycznych obrazach świata.

A więc: „— Jedność, równość, przecena dla wszystkich. Spokojnie patrzemy w radosną przyszłość. Wszyscy złączeni w skrusze, oskarżeni przez siebie samych, bracia pokutnicy — na naszych barkach opiera się świat.”

Przedstawione w spektaklu reguły obowiązujące w świecie instytucji społecznych i w życiu publicznym to przemoc, korupcja i kłamstwo. To zarazem środki zniewolenia, za pomocą których wciąga się ludzi w układ systemu i tłumi wszelki opór. Oto grupa pijanych rodaków sączy kolejną butelkę wódki. Skądś zjawia się obcy. „— A ten skąd się tu wziął?! Ty — nie jesteś Polakiem! Trzymaj mnie, bo go skurwię. — Pijacy stają się coraz bardziej agresywni. — No przypierdol, przypierdol! — sypią się wyzwiska. — Kapuściany ryju! Napletku nie golony! Ty brylorzu! Szczurzy dydku! Ty Żydzie! Studencie pierdolony! Pasożyt! Dekadent!” — grupa rzuca się na obcego bijąc i kopiąc go brutalnie. Reakcje tłumu odpowiadają reakcjom władzy. „— Trzeba wybić tych wszystkich anarchistów, terrorystów, buntowników, tych szalonych, chorych psychicznie, nadwrażliwych — tych innych. Chcemy, żeby znów zapanował spokój i zdrowie” — mówi jej symboliczny przedstawiciel.

Oto scena „budowy lepszego jutra”: Między dwoma rzędami ludzi — przypominającymi „ścieżkę zdrowia” — chodzi chłopiec, tam i z powrotem, jak wahadło. Usiłuje sobie coś przypomnieć: „— Pierwszy, drugi, trzeci... dwudziesty dziewiąty, trzydziesty. Wypłata!” — wykrzykuje triumfalnie. Grupa zaczyna śpiewać, chłopiec chodzi dalej jak w kieracie coraz wyraźniej poszturchiwany i poganiany przez stojący szpaler. Chodzi coraz prędzej ciągle próbując coś sobie przypomnieć. Stojący śpiewają:

Nie, spróbujemy jeszcze raz,  
Niechaj się wali stary świat!  
We dłoni młot, przy siostrze brat  
Czoła zraszając potem

Z cegły, betonu, marmuru, stali  
Wznosimy ludziom Grand Hotel...

Chłopiec zmuszony do biegu zaczyna wymieniać daty 1953, 1954, 56, 57, 58, 59, 60, 61... 68 — próbuje się zatrzymać, ale zostaje natychmiast zmuszony do biegu, coraz szybciej, widać, że jest coraz bardziej zmęczony. Tymczasem radosna pieśń płynie dalej. Chłopiec jest już u kresu sił. Biegnie coraz ciężiej, z coraz większym trudem, potykając się, wymienia kolejne daty: 1970 — próbuje się zatrzymać, 73, 74, 75, 76, 77...

Nadejdzie wreszcie taki czas,  
Galowy bal dla wielu z nas  
U szczęśliwego celu.  
Gdy w głównej sali staną w uścisku  
Budowniczości Grand Hotelu.

Scena „pieniężnej komunii”. Oto słaby, pozorny bunt uśmiechnięty za pomocą przekupstwa. Na ołtarzu-podwyższeniu w końcu korytarza zbudowanego z ciemnych zasłon, stanowiącego przestrzeń teatralną *Przeceny*, demoniczny władca-kapłan w czarnym podartym fraku dokonuje ceremonii podniesienia. W wyciągniętych dłoniach błyszczy złota moneta „hostia” — symbol zbawienia dla zagapionego w nią tłumu. Potem akt rozdawania dóbr na kształt komunii, akt łaski władzy. Umizgi, wdzięczenie się, przepychanie się do „pańskiego stołu”. Bo przecież: „— Rodzina, święta rodzina. Ciepłutko, bezpiecznie. Mamusia w domu, tatuś za chwilę wróci... — Prezencik. Dla... Marcinka! Marcinek się cieszy.”

„— Naprawdę, margaryna jest lepsza od masła (nie ma cholesterolu, a ileż syntetycznych witamin), sztuczne kwiaty nie wędzną, skąj mniej brudzi się od skóry, a tombak błyszczy bardziej niż złoto. Naprawdę, osobowość przydaje się (jak twierdzą gazety) wyłącznie w telewizji. Natomiast każdemu niezbędny jest dowód osobisty. Naprawdę, polecenie służbowe jest lepsze od męki wolnego wyboru (wszak wolność to uświadomiona konieczność). A teraz — do roboty!” — poucza „wychowawca”.

I oczywiście sceny sielankowe: „Dobrze by było, gdybyśmy się teraz chwycili wszyscy za ręce i stworzyli jedną wielką rodzinę człowieczą. — Niech wejdą dziewczęta w strojach łowickich. Niech wniosą kołacz!”

„Przestańcie się modlić przed telewizorem — krzyczą do widza aktorzy — nie pozwólcie, by Bóg i szatan ukazali się wam jednocześnie pod postacią szarej planszy «Przepraszamy za usterki», mieszaniny piwa, tłuszczu i krwi, ogarniającej wszystko, zalewającej wszystkich niepowstrzymanej fali potopu!”

Pomiędzy tymi scenami nieustająca przecena. Co chwilę „najświętsze” słowa z repertuaru naszej kultury ukazują swą niemoc wobec przedstawionego i realnego świata. Na podeście kabaret. Podkasane dziewczyny fikają nogami, wyśpiewując szlagiery. Jednym z elementów ich skąpego stroju są zawieszane na szyi i biodrach tabliczki z wypisanymi słowami — „Wolność”, „Sprawiedliwość”, „Braterstwo”, „Socjalizm”. Słowa, które uległy przecenie. „Moja idea — kurwo, moja myśl — kurwo, moja miłość — kurwo, moja nadzieja — kurwo” — mówi siedząca na ziemi dziewczyna pośród rozrzuconych papierów i książek.

Spektakl kończy się ni to procesją, ni to pochodem smutnych ludzi, przygniecionych ciężarem dźwiganych niby transparenty bezgłowych kukieł, będących jakby ich odbiciem. Wielkie, szare kukły krążą powoli, wzniesione w górę jak procesyjne chorągwie. Idący śpiewają swoją litanie, krzyk rozpaczy, zapowiedź buntu:

którzy zamarli, skamienieli ze zgrozy  
którzy wyją z bezsilności

Którzy oślepli  
którym poplątano przemyślnie wszystkie drogi  
którzy tracą, tracą sity

Którzy zwariowali,  
którzy piją  
którzy upadli  
którzy, gdyby o sobie wiedzieli  
którzy — spróbujcie, spróbujcie

Których wypełnić może jeszcze gesta, gorzka miłość  
którzy złamani,  
którzy ulegli  
[...]  
którzy zapłoną  
  
których jest...

O intencjach twórców *Przeceny dla wszystkich* mówi Lech Raczak, reżyser spektaklu: „Spektakl powinien być wyraźnie przeciwko tym, którzy w bezpieczeństwie własnym i najbliższej rodziny widzą wartości określające sens człowieka [...], którzy deklarując godność ludzką jako ideę kierującą ich życiem żądają zarazem represji wobec nonkonformistów zakłócających ich duchowy spokój. [...] Więc najogólniej mówiąc przeciw małości, skarleniu, braku chęci do realizacji własnego człowieczeństwa.”<sup>49</sup>

A oto fragmenty Programu do tego spektaklu: „*Przecena dla wszystkich* [...] jest próbą określenia i ujawnienia istotnych źródeł dewiacji występujących w życiu społecznym i jednostkowym, której celem jest refleksja etyczna i ostrzeżenie przed społecznymi konsekwencjami istniejącego stanu rzeczy. [...] Teatr Ósmego Dnia nie stara się narzucać nikomu własnych poglądów, dyktować własnej wizji świata. Tworzy przedstawienia, w których postawy, wartości, patos i zwyczajność, przerażenie i śmiech przenikają się i znoszą. I w tym widzi zespół możliwość pełnego i twórczego współuczestnictwa widzów. Nie w rytualnych gestach, zbiorowych wzruszeniach, ale w indywidualnej refleksji nad podstawowymi wartościami etycznymi, nad własnym miejscem w życiu, wśród ludzi.”<sup>50</sup>

*Przecena* została uznana przez krytyków i publiczność za największe wydarzenie w teatrze studenckim od czasów jego świetności z początku lat siedemdziesiątych. Na tym tle inne spektakle tego roku wypadają zdecydowanie słabiej. Warto tu jednak wspomnieć o nowej premierze Warszawskiej Grupy

<sup>49</sup> Z notatek L. Raczaka robionych w okresie przygotowywania przedstawienia.

<sup>50</sup> Fragmenty wypowiedzi Zespołu w Programie do *Przeceny dla wszystkich*.

Teatralnej — *Tężnia*.<sup>51</sup> Spektakl ten utrzymany w konwencji dialogu prowadzonego jakby ponad głowami tych, których jego efekty istotnie dotyczą, pokazuje pustkę lub fałsz aktualnych propozycji ideologicznych zarówno „z prawa”, jak i „z lewa”. Pokazuje śmieszność postaw traktujących serio którąkolwiek z tych propozycji. Śmieszność wobec kapryśnej przemocy ustanawiającej własne racje ponad wszelkimi ideologicznymi wartościami. O spektaklu tym pisze „Sukcesor”: „Wszystkie racje w tym spektaklu wzajemnie się znoszą. Racje polityczne, moralne, artystyczne [...]. Teatr nie pomaga dokonać wyboru, bo zdaje się twierdzić, że w prezentowanych sytuacjach wyboru nie ma. Dlatego z reguły ogranicza się do nie pozbawionej ironii ilustracji. Obnaża pewne mechanizmy, demaskuje fałsz i frazeologię, ale czyni to jakby lancetem chirurga, któremu obojętne jest zdrowie pacjenta.”<sup>52</sup>

#### *Nasza niedziela*

Rok 1978. Startują nowe zespoły, pojawia się kilka przynajmniej ciekawych wypowiedzi. *Nasza niedziela* Teatru „Provisorium” z Lublina<sup>53</sup> jest z nich chyba najważniejsza. To spektakl głęboki, sięgający samych podstaw dramatu współczesnej kultury: wobec realnych i ciągle rosnących zagrożeń jednostkowego i społecznego bytu jesteśmy bezradni. Wszelkie prawa przestały działać, reguły obowiązywać, świat wypełnia chaos. Ludzie jednak nie robią nic, by powstrzymać rozpada wchłaniający ich samych. Katastrofy nie odwróci pojedynczy krzyk ostrzeżenia.

Mieliście przegrać i nie wiedzieliście o tym  
Mieliście przegrać i o tym wiedziałem  
Nie przyznając się wam ani sobie do wtajemniczeń daremnych

<sup>51</sup> Scenariusz zespołu, reżyseria Bohdan Cybulski. Premiera Łódź, grudzień 1977.

<sup>52</sup> „Sukcesor”. *Po raz trzynasty*. „Student” 1977, nr 7/90.

<sup>53</sup> Realizacja zespołowa. Scenariusz Janusz Opryński. Wykorzystano teksty: Czesława Miłosza, Marka Hłaski, Anatola Sterna, Witolda Gombrowicza, Adama Mickiewicza. Deklarację Praw Człowieka i Obywatela oraz teksty własne zespołu. Premiera Lublin, kwiecień 1978.

— mówią twórcy spektaklu — słowami Miłosza.

Ta wizja współczesnego świata, mająca wymiar uniwersalny, zostaje sprowadzona do konkretnego „tu” i „teraz”, do rzeczywistości społecznej, w jakiej narodził się ten spektakl. Oto świat, w którym żyjemy. Za chwilę może runąć. Co robimy w obliczu zagłady? Czy rzeczywiście nie można jej powstrzymać? Te pytania kieruje „Provisorium” zarówno do rządzących tym światem, jak i do nas wszystkich, dając na nie swoją odpowiedź.

Spektakl odbywa się w małej sali wyłożonej materacami i siennikami, poza tym zupełnie pustej. Zrezygnowano z wszelkich rekwizytów. Poszczególne sceny to jakby rozmowy między czwórką aktorów (trzech chłopców i dziewczyna) będące konfrontacją poglądów i postaw, które nieustannie się zmieniają, jak w życiu, zależnie od sytuacji i charakteru współrozmówców. Pierwszy głos to zarazem przesłanie spektaklu: „Słowo NIE rzucone w twarz złu posiada mistyczną siłę idącą z głębi wieków. Niewolnik zawsze mówi «tak».” Głos drugi to cytat z Deklaracji Praw Człowieka i Obywatela, której treść stanowi tło toczonej się przez cały spektakl rozmowy. „Wszystkie istoty ludzkie rodzą się wolne i równe w swej godności i prawach.” I natychmiast zaprzeczenie: wulgarny dialog między chłopcami a dziewczyną, z cyklu „samo życie”. Potem ktoś rzuca hasło absurdalne: „Zbudujemy sobie łożo!” Ktoś inny podchwytuje: „Nasze wielkie, wspaniałe łożo!” I już wszyscy śpiewają na melodię znanej piosenki:

Łoże, nasze łożo,  
Będziem cię wiernie strzec  
Mamy rozkaz cię utrzymać  
Albo na dnie twoim lec...

Oto fragmenty następujące po tym dialogu między kobietą a mężczyzną: „Prawda ma niewielu przyjaciół. Ci nieliczni to samobójcy. [...] Na dnie przepaści są podwórkowe koty i szkło butelek, a nie prawda...”

„Wygo\*dnie”, „Miętko”, „Bezpiecznie”, „Folkor”... „W zie-

<sup>54</sup> Wszystkie cytaty według tekstu scenariusza.

lonym gaju. ptaszki śpiewaju..." Oportunizm, głupota, poniżanie siebie i innych, rozpacz, nieustannie zaprzeczanie ustanowionym przez siebie prawom, akceptowanym, w gruncie rzeczy, wartościom to rzeczywistość jednego z ludzkich światów przedstawionych w *Naszej niedzieli*. Ten świat trwa siłą naszego bezwładu wobec rzeczywistości innej, nie mniej prawdziwej i przerażającej — realizującej się już dziś Apokalipsy. „Nie myślałem, że żyć będę w tak osobliwej chwili" — to Miłosz —

Drogom na betonowych stupach, miastom ze szklą i żeliwa.  
Lotniskom rozleglejszym niż plemienne państwa  
Nagle zabrakło zasady i rozpadły się.  
Nie we śnie. ale na jawie, bo sobie odjęte  
Trwały jak trwa to tylko, co trwać nie powinno.  
Z drzew, polnych kamieni, nawet cytryn na stole  
Uciekła materialność i widmo ich  
Okazywało się pustką, dymem na kliszy.  
Wydziedziczona z przedmiotów mrowiła się przestrzeń.  
Wszędzie było nigdzie i nigdzie, wszędzie  
Litery ksiąg srebrniały. chwiały się i nikły  
Ręka nie mogła nakreślić znaku palmy, znaku rzeki ni znaku Ibis  
Wrzawą wielu języków ogłoszono śmiertelność mowy...

Ta współczesna Apokalipsa jest o wiele straszniejsza od biblijnej. Nie ma w niej bowiem nadziei ostatecznego sądu. Nic nie jest w stanie oprzeć się rozpadowi.

A teraz już dokonane, wiatr igra cieniami imion

Kto miał rozum wybierał doktryny  
W których świeciło migocące, diabelskie próchno  
Kto miał serce dał uwieść się miłości do ludzi  
Kto chciał piękna, wysłużył na kamieniu kamień

Tak odpłacał nasz wiek. tym co zawierzyli  
Jego rozpaczy i jego nadziei  
A wygrać co znaczyło? Milknąć w połowie słowa  
Krzyk słyszeć, hołd nieprawdzie, bo prawda zginęła...

A życie codzienne toczy się dalej, jakby w kilku planach. W sferze publicznej — narastająca euforia: „Na cześć młodości i miłości hip, hip, hurra!" wykrzykują rozdokazywani chłop-

cy. „Nasz narodowy bank wczasów: Wróćmy na jeziora! [...] O Lubelskie, jakie cudne! Gdzie jest taki drugi kraj? Do Szwajcarii! Nie! Kaszubskiej! Aaaa.” W pewnym momencie aktorzy biorą się za ramiona tańcząc w kółko w takt piosenki-wyliczanki:

Raz, dwa, trzy  
Wszystkie Żydy psy  
A Polacy złote ptacy  
a wychodzisz ty...

„Artykuł piąty: Nikt nie może być poddawany torturom lub okrutnemu, nieludzkiemu, upokarzającemu traktowaniu czy karom [...]. Artykuł siedemnasty, Artykuł siedemdziesiąty ósmy, Artykuł setny, Artykuł sto pięćdziesiąty, Artykuł dwusetny, artykuł, artykuł, artykuł...”

W sferze prywatnej — byle się urządzić, łatwiej, lepiej niż inni. Zawiedzione nadzieje, małe i wielkie klęski, oczekiwanie na miłość, którą niszczy się samemu już w zarodku, na to, że coś się wydarzy, na symboliczną niedzielę. „Do niedzieli. Żeby tylko wytrzymać do niedzieli. Wtedy wszystko się wyjaśni. Albo — albo...”

A tymczasem — trzeba jakoś żyć: „Dlaczego tam poszedłeś? — pyta dziewczyna — Dali mi pięć i pół tysiąca i obiecali, że za rok będę miał mieszkanie. To dla mnie bardzo ważne. Ja nie mogę liczyć na rodziców. — Czy myślisz, że będziesz tam pilnował porządku, że będziesz dobrym stróżem? — Nie wiem, ale postaram się być innym człowiekiem. Ja nie będę bił...”

W pewnym momencie aktorzy wychodzą poza świat przedstawiony w spektaklu. Przystają grać. Mówią już jakby od siebie cytowany wyżej wiersz Miłosa:

Pesymisto. Więc znów kosmiczna zagłada  
Nie, bynajmniej. Boję się rąk za lud walczących  
Które sam lud poobcina.

Wszyscy zaczynają budować barykadę z materaców i senników. Kładą na niej hełmy. Cała grupa stojąc za barykadą śpiewa song do słów Sterna:

O, nie sądź księżę, że ja tobie  
Szykuję zdradę i zasadzkę  
Że chciałbym stać przy twoim grobie



Ja jeno nie chcę padać plackiem  
Ni przed księżciem, ni przed Bogiem

Ja jeno chciałbym ujrzeć jeszcze  
Człowieka z głową podniesioną  
I wielką jasną, czystą przestrzeń  
Gdzie nowe słońce będzie płonąć...

Ktoś inny opowiada — Miłosza — historię o niedźwiedziu, którego tak bolały zęby, że ból pokonał strach i niedźwiedź przestał bać się ognia, zaczął atakować ludzi. „Ból z niepojętej przyczyny [...] daje ślepa odwagę, bo wszystko nam jedno. Aż wychodzimy z lasu, nie zawsze w nadziei, że nas uleczy jakiś niebiański dentysta...” Wszyscy śpiewają dalszą część songu „O, nie sądz księżę...” I znowu Miłosz: „Słyszałem ten głos nieraz we śnie — I co dziwniejsze rozumiałem mniej więcej — Nakaz albo wezwanie w nieziemskim języku — Zaraz dzień. — Jeszcze jeden. — Zrób co możesz!”

Spektakl kończy dwugłos: „Artykuł dwudziesty pierwszy: Wola narodu ma być podstawą władzy rządu. — Boże, żeby już była następna niedziela!”

W roku 1978 powstają interesujące spektakle zespołów młodych. Na szczególną uwagę zasługuje debiut Teatru ICD z Poznania: *Plany na życie*, *Lepsza przemiana materii* „Grupy Chwilowej” z Lublina, *Peron* Teatru „Maja” z Poznania.<sup>55</sup>

W wypowiedziach z tego roku widać wyraźnie przesunięcie akcentu w końcowych scenach, stanowiących puentę. Przed kilku laty (w połowie dekady) protest wobec zastanego świata kończył się jego porzuceniem w świecie przedstawionym, obecnie coraz więcej spektakli kończy się morałem: trzeba coś zrobić, żeby ten świat zmienić, trzeba oprzeć się złu, zaczynając zmianę od samego siebie. *Plany na życie* to kolejna konfrontacja ideałów z rzeczywistością. Spektakl jest pełnym dramatycznego napięcia, a zarazem

<sup>55</sup> — Realizacja zespołowa, kierownik artystyczny Juliusz Tysza. Premiera Poznań, 1978.

— Realizacja zespołowa, kierownik artystyczny Krzysztof Borowiec. Premiera Lublin, kwiecień 1978.

— Realizacja zespołowa, reżyseria Kazimierz Grochmalski. Premiera Poznań, 1978.

ironii „sprawozdaniem” z przebiegu „socjalizacji”, jakiej poddawani są wchodzący w życie młodzi ludzie. Zaczyna się autoprezentacją bohaterów: „Jesteś —jednym z wielu, jesteś jednym z nas. drugą z lewej głową w tłumie na ulicy. [...] Jesteś jednym z nas, chcesz być kimś...” W dalszych scenach, okazuje się, co to znaczy „być kimś” i jaką się za to płaci cenę. Chcesz być kimś — będziesz się musiał trochę pobrudzić. Rzeczywistość spektaklu to dobrze znane polskie realia lat siedemdziesiątych — „podkładanie świnii”, dwulicowość, rezygnacja z własnych poglądów, brutalne sceny z koszmarnych pijackich libacji i jako stały przerywnik bełkot środków masowego przekazu. A w tym świecie miotający się, ogłupiali „bohaterowie”, którzy nie potrafią „być kimś”, nawet wedle standardów przez ten świat wyznaczonych. Wyrazem porażki jest toast wznoszony na cześć tego, który uległ presji rzeczywistości — jak się potem okazuje pozornie. „— Za naszą bezimiennność. Za szarość i nijakość. Za naszą nieobecność...” W sytuacji, z której nie ma dobrego wyjścia, pozostaje jeszcze pokusa całkowitego znieczulenia, symboliczna pastylka. „— Jestem pastylką na uspokojenie” — deklamują aktorki wiersz Wisławy Szymborskiej:

Wiem co zrobić z nieszczęściem  
jak znieść złą nowinę  
zmniejszyć niesprawiedliwość  
rozjaśnić brak Boga...  
Jesteś jeszcze młody  
powinieneś urządzić się jakoś  
Kto powiedział  
że życie ma być odważnie przeżyte...?

Pastylka jednak w końcowej scenie zostaje odrzucona.

Bohater *Planów na życie* nie dokonał exodusu ze swymi ideałami (polemiczne odwołania się do *Exodusu* są w tym spektaklu wyraźne), nie poddał się zażywając symboliczną pastylkę. Postanowił znieść swoje porażki, czas „bez znieczulenia...”<sup>56</sup>

*Lepsza przemiana materii* to spektakl utrzymany konsekwentnie w konwencji surrealistycznego żartu, metafory. Punktem

<sup>56</sup> R. Jałoszyński, *Plany na życie — moralitet uwspółcześniony*, „Zeszyt Dokumentacyjny” nr 1, kwiecień 1979. SZSP. Poznań, s. 65.

wyjścia budowy spektaklu było pytanie: „co by się stało, gdyby nagle spotkały się dwa pochody pierwszomajowe idące naprzeciw siebie?” Dwie podobne, choć niezupełnie jednakowe idee — pisze Gwido Zlatkes.<sup>57</sup>

Na początku *Lepszej przemiany materii* spotykają się dwa kondukty pogrzebowe, pełna i pusta trumna, Obdartusi i Ubrani, dwie pieśni: „Ni idąc, ni leżąc, ze swoją osobowością na plecach...” i „Coś się skończyć musi, aby zacząć się miało nowe coś..., choćby nawet i stonoga.” Narastający konflikt zażegnują przybyli na pomoc pielęgniarki, godząc poważnionych w jurnym, ludowym rytmie: „hopsasa, hopsasa, na zdartych obcasach!...” Pogodzeni, ujednoliceni, przykrojeni do jednego wymiaru uczestnicy pochodów-konduktów zostają poddani intensywnej mustrze i w zwartym szeregu wyruszają dookoła sceny. Pojawiają się wątpliwości, ale przecież: „W stadzie idzie się lżej i raźniej; choć w kółko, wierzy się, że w przód. Zmienia się dowódca. Ten nowy jest znacznie lepszy. Rozdaje wszystkim wrotki. Tworzy się olbrzymia wirująca karuzela. Gdy już nabierze rozpędu, pęka — aktorzy walą się na ziemię. Wypełnia się ostatni akt dokonanej w wymiarze społecznym kafkowskiej przemiany — olbrzymia, okryta szarą ceratą stonoga wypełza z sali [...]. Pod wpływem siły reprezentowanej przez pielęgniarki następuje unifikacja. Trumny zostają porzucone. Ale po chwili wpełzają na scenę (ruszając się przypominają olbrzymie karaluchy) i dołączają do pochodu. Ale przeżywają osobliwą metamorfozę — przewracają się do góry dnem i stają się wózkami dziecinnymi — dopasowują się do nowej sytuacji społecznej. Prawdziwe odrodzenie idei!”<sup>58</sup>

#### *Ach, jakże godnie żyliśmy*

Rok 1979. Drugi po *Przecenie* — wielki spektakl Teatru Ósmego Dnia — *Ach, jakże godnie żyliśmy*. Główne pytanie — ciągle to samo: „czy musimy poprzestać na tym, co tu nazwano rajem na ziemi?” Każde pokolenie daje na nie swoją odpowiedź,

<sup>57</sup> G. Zlatkes, *Pieśń nagminna o Grupie Chwilowej*, „Informator Konfrontacji Młodego Teatru”. Lublin, kwiecień 1980, s. 12.

<sup>58</sup> Tamże, s. 12–13.

którą czas unieważnia, demaskując ją jako odpowiedź pozorną. Pytanie o to, kim jest człowiek? — skoro ani zgoda na własne przypisanie do świata materii, ani rozpaczliwy wysiłek przekroczenia tego świata nie prowadzą do odkrycia sensu istnienia, własnych korzeni, własnej tożsamości. Czym jest świat? Igraszką Boga? Dziełem szatana? Podejmowane przez człowieka próby opanowania tego świata, stwarzania go na miarę swych ideałów i marzeń, prowadzą przecież do ich zaprzeczenia lub karykatury. Jak żyć? — skoro zgoda na świat zły prowadzi do moralnego upadku, upodlenia, a niezgoda do klęski, śmierci lub — gorzej jeszcze — do odkrycia absurdalności własnej ofiary. Pytania fundamentalne i jak większość pytań filozoficznych nierozstrzygalne w ostateczny i jednoznaczny sposób.

*Ach, jakże godnie żyliśmy* to spektakl wyrażający ludzkie tęsknoty do transcendencji, do przekroczenia już teraz, w tym życiu bram raju. Do wyrwania się z ograniczeń i determinacji, jakie narzuca porządek rzeczywistości, ku marzeniom czy też raczej przecuciom innego porządku — nieograniczonej wolności i pełnego poznania. To dążenie samo jest wartością. Pomimo braku spełnienia, osiągnięcia i niezależnie od tego, jaką przybiera formę. Niezgoda na urzeczowienie, sprowadzenie człowieka do wymiarów materialnych, niezgoda na „konieczności” historyczne pozbawiające ludzi możliwości szukania owego wyobrażonego raju, to właśnie czyni nas ludźmi — takie, jak się wydaje, jest główne przesłanie spektaklu.

Świat spektaklu tworzy się w ciągłym przechodzeniu od wymiaru symbolicznego do szokującej dosłowności, od realizmu do daleko posuniętej, aż po karykaturę, deformacji. Wielka metafora nieoczekiwanie ześlizguje się w groteskę. Od stereotypowych sytuacji z „naszej rzeczywistości społecznej” następuje przejście do pełnych patosu scen i monologów przypominających klasyków romantyzmu. To, co najważniejsze, powstaje we wzajemnym zbliżeniu, gdzieś na przecięciu się tych trzech różnych wymiarów. Odkrywa bowiem wielorakość każdej sytuacji społecznej, a zarazem niejednorodność ludzkiej natury: wzniosłość i śmieszność, wielkość i małość, jej przynależność do wielu naraz światów.

Pierwsza scena to świat realny. Obskurna poczekalnia dworcowa, w której zabłąkani pasażerowie-prorocy wygłaszają swoje kwestie. Rozmowa, w której nikt nikogo nie słucha, a jednak monologi jakby wzajemnie się uzupełniają. „Nie ma Boga, nie ma! Nadieżda Krupskaja: Boga niet! Władimir Ilicz Lenin — Boga niet! Marks, Engels, Feuerbach — Boga nie ma. Jest — Tomasz z Akwinu, św. Augustyn — Bóg jest...!”<sup>59</sup>

„Jeśli człowiek jest rodzajem całkowicie materialnej rośliny, nie może być traktowany inaczej niż jako przedmiot, i to przedmiot doświadczenia... Rozum to samotność i chłód, rozpacz i zazdrość wobec istoty zdolnej zjednoczyć wszystkie skłócone elementy. To bóstwo może być wielbione tylko przez swoich poddanych żyjących w kłamstwie.” Po podestach miota się pijana dziewczyna: „istnieje granica rozpacz, za którą się już tylko wyje o zadośćuczynienie, za którą się zabija. Każdej nocy rozmyślam o zamordowaniu paru facetów stamtąd. Co to za cholerna ziemia, na której młode kobiety trawia noce na podrzynaniu gardeł!” „Muza” teatralnym gestem podrzyna sobie gardło szminką. Po przeciwległym podeście biega podróżny, co chwilę uchylając wieko swojej cennej walizki. W środku — obraz prawdziwej sielanki. Domek z ogródkiem, wspaniałe, wymarzone, dostatnie życie. Kolorowa, papierowa szopka.

„Niebo jest puste — recytuje jeden z aktorów — ziemia wydana potędze bez zasad. Ci, co wybrali zabójstwo, i ci, co wybrali ujarzmienie, będą po kolei pojawiać się na scenie w imię buntu, który odwrócił się od prawdy! [...] Wielki buntownik uciekł z więzienia Boga i jego pierwszą troską będzie zbudowanie więzienia historii. Nienawidzić, nienawidzić — i z tego uczynić zasadę życia, walki!”

Podróżni — poszukiwacze prawdy wstępują na ołtarz. Z głośników wzmocnione, dominujące nad całością sceny *Requiem* Mozarta — scena symboliczna wniebowstąpienia-ofiarowania, przesycona gorzką ironią. Oto świat zbudowany wedle zasad uznanych przez rozum. Oto spełnienie marzeń. Z chmur wyłania się monstrualnie wzdęty brzuch Nemezis, która rodzi potoki

<sup>59</sup> Wszystkie cytaty w tekście według scenariusza.

różowych świnek-skarbonek. Oto wymarzona manna z nieba zalewająca spragnioną ziemię. Jednocześnie z ciemności wyjeżdża sznur błyszczących ciężarówek — dziecinnych zabawek. Ciężarówki z hałasem suną równo, monotonnie, jedna za drugą. Po chwili droga się urywa. Spadają w ciemność.

Z ołtarza akcja przenosi się na najniższe piętra, poniżej podestów. Jakieś zebranie, narada działaczy. Wygłaszają swoje credo. Za chwilę już wiadomo, o co chodzi. Narada produkcyjna przy kielichu, wesoły nastrój:

— Ech. zaguliat, zaguliat paricń maładoj  
w krasnoj rubaszonoczkie choroszynkij takoj.

„No my tu jesteście fajna wiara — przedstawiają się zebrani — my tu jesteście elita. Elita elit... My najlepsi z najlepszych, awangarda.”

„Naród się nudzi, naród porasta tłuszczem — stwierdza jeden z przedstawicieli elity. — Trzeba nam męczenników, trzeba świętych. Ale najpierw potrzebna jest pewność. Pewność osiągniemy przez doskonałą organizację. Na początku był rozkaz. To zagadnienia techniczne. Geometria. Mundur. Potem musimy zakłócać spokój, burzyć porządek przyzwyczajęń. Wprowadzać zagrożenie tego, co niewątpliwe i co już zdobyte...” Nieoczekiwanie następuje przejście do problemów produkcyjnych. Zaczyna się kabaret. „Elita elit” obraduje nad możliwościami rozwoju produkcji ziemniaka. „Ziemniak, wszędzie ziemniak, na każdym polu i na każdym stole. [...] Obsadzić drogi ziemniakiem... Och gdyby tak połączyć konsumpcję ziemniaka z obowiązkiem patriotycznym.”

Oto władcy tego świata, tępi, bezwzględni, pozbawieni skrupułów i wyobraźni. Rządzą nim wedle zasad swego małego podwórka, budują świat na miarę swoich możliwości. „Ja się nie znam na tym waszym planowaniu, na tych waszych bilansach, na tych wszystkich zasadach gospodarczych” — wyznaje Józus — jeden z przedstawicieli „awangardy”. Ale sekwencja ta ma nie tylko wymiar realistyczny. To nie tylko kabaret przedstawiający wyobcowanych, bezdusznych, ograniczonych dyktatorów, nie-

zdolnych do ogarnięcia własnym rozumem tego, co znalazło się w zasięgu ich władzy. Sekwencja zaczyna się od wyznania wiary składanego przez jej bohaterów: „Materia, przyrc:-t, pęcznienie. Rozrost komórek. Pęd ku życiu. [...] Ciało. Oto nasza prawdziwa ojczyzna, nasza ziemia obiecana.” Ten wstęp nadaje jej wymiar szerszy, wykraczający poza ramy kabaretu politycznego. W świecie pozbawionym wszelkich wyższych racji zawsze będą panować jacyś „hodowcy ziemniaka” — zdają się mówić twórcy spektaklu.

Następna sekwencja w zupełnie innej konwencji. Gra orkiestra, maszeruje pochód, porozrzucane plakaty, połamane transparenty, obrazy. Pochód maszeruje pośród rumowiska. Na tym tle wielki monolog na temat odwieczny: Bóg i człowiek. Tęsknota do absolutu, pewności wyższego sensu i bunt przeciw Bogu, który stworzył taki świat, a zarazem bunt przeciw bezsilności wobec złego świata i obojętnego Boga. „Boję się uwierzyć w świat bez Boga. bez wyższego sensu, świat bezsensu, ciała, życia. [...] Szydę z ciebie, bluźnię. Ja sam siebie stwarzam! [...] Chciałeś mnie zdusić, omamić najwspanialszą pokusą tego świata, zająć życiem. Wybiłeś moich braci dziewiętnastowiecznych. Teraz szykujesz hordy bezmyślnych kadłubów na misję nowych krzyżowców!” Bohater jednak ani w swym poszukiwaniu, ani w swym buncie nie dochodzi do żadnej konkluzji. Przerywa, wycofuje się, idzie spać.

Następna sekwencja to punkt kulminacyjny spektaklu. Wielka scena symboliczna, urzekająca czystością, a zarazem niezwykłą siłą ekspresji plastycznego obrazu. Z ciemności wyłaniają się jakieś postaci. Na niewyraźne w pierwszym momencie sylwetki pada jasne światło. Rozwijają się nad nimi z wysokiego sklepienia sali wielkie welony — białe skrzydła. To symboliczni bohaterowie niedawnej historii — ci, którzy zawierzyli własnemu marzeniu. Bohaterowie zatrzymani w locie, spętani, wyrwijący się naprzód, a przecież poruszający się rozpaczliwym wysiłkiem ciągle w tym samym miejscu. Jest więc rogata czapka Robespierre'a. Marata, pasiasta koszula marynarza z pancernika „Potiomkina”, są komunardzi, rewolucjoniści. Potężnieje *Requiem* Mozarta. Jednocześnie z muzyką słowa —

jakby komentarz do obrazu: „Przez wieki sztandary jak bandaż przybrały kolor naszej krwi. Zaczerwieniła się przewodnia gwiazda betlejemską. Jeden za drugim — na barykadę, na szafot, na szubienicę i pod mur. Zdobywcy niebiańskiej Bastylii, komunardzi świętego Jeruzalem, pretorianie Boży, matrosy krasnowo fłota. Przez wieki, jeden za drugim — w ciemność, w pustkę, po bilet na niepewny pociąg, w kolejkę po nasze własne mięso.”

To sen. Sen bohatera przegrywającego w swym dialogu z milczącym Bogiem, odwieczny sen ludzkości o rajy utraconym. Ci rewolucjoniści nie są bowiem przedstawicielami „nowej religii, w której jedynym Bogiem jest wszechogarniający postęp techniczny — naukowa prawda”. To „zdobywcy niebiańskiej Bastylii”, „komunardzi świętego Jeruzalem”, „pretorianie Boży”.

Sen się kończy. Dziewczyna cicho śpiewa piosenkę: „Jak mogłeś nas tak porzucić, tak osierocić, dlaczego nie powiedziałeś od razu, że jesteś samobójcą, że twoja rewolucja jest tylko — drogą w śmierć i samotność [...], aniele, o ile piękniej było tobie — byłeś kapłanem, nas uczyniłeś grabarzami [...], zrobiłeś z nas idiotów, aniele!”

Potem sceny zupełnie kontrastowe. Nasz zwykły świat w rozpadzie. Czysta miłość i jej zaprzeczenie, idea i jej zaprzeczenie, dążenie do życia pięknego i godnego i — dno upadku. Kontynuacja wątków z *Przeceny*: „Spójrz chłopcze — oto matka twoja, idea, ojczyzna, wiara, śmierć. Jej włosy przeczesano już robactwo, skórę przeżarły choroby, lecz ona zawsze młoda, zawsze najpiękniejsza.” Sceny pijackie, rodem z zaplutej barów i melin, i tęsknoty za czystością dzieciństwa: „... pamiętasz, to twój pamiętnik: pomimo trudnych prób zawsze, ach, dobrym bądź, nigdy nie żałuj ofiary, zawsze dochowuj wiary.” Wśród tej szamotaniny znów sny o wielkości. Rodzi się *Übermensch*, ten, który wbrew swej plugawej codzienności, bierze na siebie losy tego świata. „To ja jestem odpowiedzialny za miliony spalone w obozach koncentracyjnych [...], to ja spowodowałem krucznię milionów bezdomnych dzieci przewalających się po zakrwawionych drogach rewolucji, ginących w mrozie, z ustami pełnymi ziemi. [...] Zmierzyć się z każdą myślą, z każdą idea, która



kiedykolwiek zatruwała umysły, zaprzeczyć zniewoleniu..."  
W odpowiedzi ironiczna, przywołująca do rzeczywistości replika — „znów stłukłeś szklanę, czemu znowu stłukłeś szklanę?!”  
Następna scena — symboliczna — to obraz sekcji czy też operacji niczym *Anatomia doktora Tulpa*. Uszminekowany lekarz z namaszczeniem wypruwa wnętrzności z leżącego, rozciągniętego na ziemi ciała. Przypomnijmy początek spektaklu: „Jeśli człowiek jest rodzajem całkowicie materialnej rośliny, nie może być traktowany inaczej niż jako przedmiot [...] doświadczenia.”

Poddany sekcji-operacji budzi się nagle. „Co się stało, co wy tu robicie? Zostaw! To są moje pamiątki!” Pada odpowiedź: „Gówno warte pamiątki, gówno warte życie!” Ale natychmiast następuje zmiana nastroju. „Lekarz” —deklamuje po niemiecku wiersz Hölderlina:

Ku różnym stronom linie życia wiodą  
Jak gór granice są i jak kierunek dróg  
To czym jesteśmy tu. może dopełnić Bóg  
Harmonią i spokojem, i wieczną nagrodą.

Finał spektaklu: ciemności, w błyskach reflektorów szamoczące się postaci. Odgłosy bicia, tupot nóg, rozpaczliwe krzyki. Świat nocy — pijackich libacji, ulic podejrzanego dzielnicę. Jeden z aktorów zwraca się do widowni: „Państwo pozwolą, że opowiem naszą tragiczną historię. Jesteśmy wydziedziczonymi synami. [...] Uciska nas ten sam but. Ale my mamy prawo mówić, a wy macie prawo słuchać. Wszyscy mamy prawo się z tym nie zgodzić.”

#### *Nasza lista przebojów*

Spektakl Teatru Ósmego Dnia przewyższał zdecydowanie zarówno wszystkie inne powstałe w tym roku spektakle, jak i wiele osiągnięć młodego teatru z lat poprzednich. Nie znaczy to jednak, że spektakle innych zespołów, choć uboższe treściowo i mniej dojrzałe artystycznie, nie są warte odnotowania. Powstało przynajmniej kilka bardzo dobrych przedstawień. Naj-

ciekawsze z nich to: *Diagnoza Teatru „Jedynka” z Gdańska*<sup>60</sup> (opisem następnego spektaklu tego zespołu: *Odzyskać przepłakane lata*, zaczyna się ten rozdział), *Bufet zawsze otwarty* — Teatr PSPS z Warszawy<sup>61</sup>, *Nasza lista przebojów Teatru ICD z Poznania*<sup>62</sup>.

Przedstawię spektakl teatru poznańskiego ze względu na to, iż przyjmując bardzo prostą konstrukcję (zestawienie tekstów lansowanych w środkach masowego przekazu piosenek „młodzieżowych”) pokazuje w sposób pełny humoru nierzeczywistość budowaną w sferze kultury. Obiegowe pouczenia, lansowane wzorce, wpajane przez propagandę i szkołę zasady „ideologiczne” obrazy szczęśliwego świata są czymś tak nieadekwatnym do realiów społecznych końca lat siedemdziesiątych, że przedstawione jako cytaty, właściwie bez komentarzy, wywołują niepokojącą wesołość widowni. Wobec narastającego kryzysu ekonomicznego, napięć społecznych, coraz większej samowoli władzy i coraz wyraźniejszego przeciw niej buntu — radosny, bezkonfliktowy świat infantylnych „chłopców i dziewcząt” gotowych kupić każdą bzdurę, każdą podsowaną im zabawkę, wywołuje poczucie głębokiego absurdu.

Podobnie jak w *Leceji* teatru Akademii Ruchu recytowane i śpiewane teksty wzmacniane są ruchem stanowiącym ich dosłowną ilustrację bądź też całkowity kontrast. Spektakl zaczyna się obrazem spacerujących, roześmianych, szczęśliwych par — w rytm piosenki:

Chłopcy i dziewczęta chodzą ulicami,  
w oczach mają niebo czyste jak aksamit  
roześmiane oczy liczą nowe piętra,  
gruzów i rumowisk młodość nie pamięta  
[.]  
W każdym polskim mieście trwa wesołe święto.  
dobrze żyć na świecie chłopcom i dziewczętom.

<sup>60</sup> Premiera Gdańsk. 1979.

<sup>61</sup> Realizacja zespołowa. Premiera Warszawa, 1979.

<sup>62</sup> Realizacja zespołowa, kierownik artystyczny Juliusz Tyszka. Premiera Poznań, 1979.

Dalej — odpowiedź na pytanie podstawowe: jacy jesteśmy? — piosenka, która w interpretacji zespołu ICD była chyba najzabawniejszym punktem spektaklu:

Gniewni i niecierpliwi, tacy bywamy  
i byle co nas nie zdziwi.  
a może tylko takich gramy.  
śpiewać lubimy pieśni  
i grać na gitarze.  
ale nikomu z nas się nie śni  
żeby gnuśnieć w betach marzeń.  
I tacy właśnie młodym frontem.  
Wkraczamy w lata osiemdziesiąte!

Piosenka ta nie tylko śmieszy swym grafomaństwem. Obnaża cały schematyzm lansowanego przez propagandę oficjalnego obrazu młodzieży. Musi być ona radosna, ale nie za bardzo rozbrykana, musi marzyć (o lepszej przyszłości, oczywiście), ale musi być zarazem aktywna i zaangażowana, musi być „ofensywna” itp. W pierwszym momencie wkraczania w lata osiemdziesiąte aktorzy robią z wysiłkiem krok naprzód i bezwładnie przewracają się na podłogę. Po chwili biegną w głąb sali ustawiając się jak do grupowego zdjęcia. „Wkraczaniu” towarzyszy giełda haseł. Jeden z aktorów recytuje: „Naprzód młodzi przyjaciele, jesteśmy silni i piękni! Młodość produktem pierwszej jakości! Zajeździemy kobyłę historii! Młodym frontem ku lepszemu jutru! Zniszczymy hamulce współczesności! Młodość gwarancją postępu! Odświeżymy nasze ulice! Młodość to uświadomiona konieczność! My pójdziemy za nim w kosmos! Młodość zawsze! Nie spoczniemy, nim dojdziemy!”

Przy wykrzykiwaniu ostatnich haseł cała grupa maszeruje do tyłu wpadając na publiczność. Konsternacja, ale przywódca zagrzewający do czynu znów woła: „Naprzód młodzi przyjaciele!” Grupa jednak nie bardzo wie, dokąd ma iść. W tym momencie światło reflektora pada na podłogę — tworząc owalną, jasną plamę. Przywódca zachęca młodych do skupienia się w kręgu tego światła. Grupa nieśmiało przekracza granicę świetlanej plamy, która okazuje się łodzią. Wszyscy siadają jak wiosłarze. Padają słowa komendy: „wiosła w dłonie, kołki

w zęby... i raz dwa, raz dwa!..." Przez dłuższy czas wioślarze wiosłują nie posuwając się jednak naprzód. Coraz bardziej zmęczeni, coraz wolniej. Nagle dziewczyna zaczyna śpiewać wesoło: „Nasza lista przebojów, grudzień czy też maj, naszą listę przebojów swej dziewczynie daj!" Powraca motyw wiodący, piosenka otwierająca spektakl. Wszyscy wybiegają na środek sali, śpiewają chórem, naśladując wygibasy gwiazdorów estradowych.

Za chwilę „Szkoła”. Uczniowie siedzą na podłodze, Pani usiłuje zapanować nad rozbrykaną klasą. Uczniowie zaczynają recytować wyuczone lekcje — złote myśli z repertuaru popularnych szlagierów: „A kiedy przyjdzie pora iść, któż wtedy weźmie mnie za kiść?!” lub: „Bo w życiu to jest jak w samochodzie, niebezpiecznie jest zostać na lodzie.” Złote myśli sypią się dalej: „Trzeba naprawdę tylko chcieć, żeby pod ręką uśmiech mieć.” Dzieci poczynają sobie coraz śmielej: „Niech żyją młode żądze, dopóki są pieniądze!” Na koniec Pani zachęca do podsumowania tej lekcji. Po długich targach jeden z aktorów streszcza przyswojoną wiedzę: „Zgadzam się, zgadzam na ten świat, świat codziennych naszych marzeń... I nic mnie więcej nie obchodzi, bom turystą się urodziłem!” Następnie sekwencja ilustrująca dalsze elementy wpajanej młodzieży przez kulturę masową „ideologii”. Podsumowują ją piosenki:

Nie próbuj głową bić o mur  
Nie szukaj nigdy w niebie dziur,  
nie warto się przejmować!...

I zaproszenie do snu:

Więc śpij kochanie, więc śpij,  
przeczekaj wszystko, co **złe**,  
przeczekaj we śnie,  
więc śpij...

Potem rewia mody. „Bawełniany świat.” Aktorzy naśladując sztuczne ruchy modelek zachwalają ciuchy. Euforię wywołaną przymierzaniem koszulek i kiecek przerywa nieoczekiwane jeden z „chłopców” recytując wiersz Ryszarda Krynickiego:

**no**

Staram się ciebie zrozumieć, jesteś widzem,  
żyjesz w świecie złud, a nie uczynków  
Ale czy rozróżniasz strony tego świata, a jeżeli tak,  
to za którą się opowiadasz: bronisz godności  
czy ulegasz przemocy? A jeżeli  
ulegasz przemocy, to co starasz się ocalić?...

Chwila ciszy i powraca „bawełniany świat”. Aktorzy hałaśliwie zachwalają *boutique* Grażyny Hase... Potem jeszcze akcent optymistyczny:

Roztańczeni w rówieśników tłumie  
budujemy dziś swój własny czas,  
wszyscy tańczą, może ktoś nie umie?  
Nie, takiego nie ma pośród nas!

Finał — naśladowanie radiowego jazgotu. Gwizdy, świsty, nieartykułowane dźwięki. Radio się popsuło, światło gaśnie, koniec spektaklu.

\*

Powracamy do punktu wyjścia. Koło się zamyka. Konfrontacje Młodego Teatru, wiosna 1980. Jak wyglądają w perspektywie tych lat dziesięciu wyrażone tam przeczucia, obawy, nadzieje? Jak wyglądają z perspektywy dnia dzisiejszego?

*Me nam lecieć na wyspy szczęśliwe*

Spektakl Teatru „Provisorium” to dramat ludzi zamkniętych, skazanych na symboliczną „salę męską NN” — na życie w ograniczonej przestrzeni, pod presją fizycznego przymusu.<sup>63</sup> *Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe* jest konfrontacją postaw czterech bohaterów mocujących się — każdy inaczej — ze swą beznadziejną sytuacją i osiagających w rezultacie jakąś formę duchowego wyzwolenia. Spektakl zbudowano w konwencji teatru w teatrze.

<sup>63</sup> Scenariusz — realizacja zespołowa. Reżyseria Janusz Opryński. Premiera lublin, wrzesień 1979.

Mieszkańcy „sali męskiej NN” dokonując autoanalizy, odgrywają różne role: „przedstawiciela łaskawej władzy” wspierającej „oswojonych” artystów, chwiejnego, konformistycznego intelektualisty, opanowanego żądzą panowania dyrektora, szalonego buntownika, sceptycznego obserwatora — pozostając zarazem jedynie jej mieszkańcami.

„Sala męska NN” — cela więzienna lub izolotka w domu obłąkanych. Żelazne piętrowe prycze, kubły, blaszane kubki, jakieś porozwieszane zniszczone ubrania. Nad sceną-celą rozpięty, przybity, czarny złowrogi ptak, godło tego koszmarnego świata, symbol wiszącego nad jego mieszkańcami zagrożenia. Więźniowie-pacjenci rozpoczynają monologi, czasem zderzające się wzajemnie, czasem osobne, wygłaszane jakby niezależnie od tego, jak toczy się życie w celi. „Każdego dnia myślę, że jest coraz gorzej. Niepodjęte decyzje, odłożone sprawy, paraliż intelektu [...]. Już sam nie wiem, w kogo wierzę, w co ja wierzę, komu służę, po co moja męka?!... Istnieją poszlaki, że moje życie jest ciągłym oczekiwaniem w urzędzie spraw nie do załatwienia, że jest szpitalem, w którym nieuleczalni krzyczymy NIE, jak obrońcy zburzonej barykady. W milczeniu, na waszych oczach!... Dość tego! Kto to jest? Przejaskrawienie! Tu linia nowej wiary! [...] Nowa wiara wypełza spod ziemskiej skorupy [...], triumfatorka mrocznych podbojów, powtarza co wieczór — powiedz zwierciadło, czy jest ktoś piękniejszy ode mnie?”

Wśród stereotypowych zachowań więziennych (walenie łyżkami w blaszane kubki — znak buntu, alarmu), wzajemnych aktów agresji, w których każdy z więźniów usiłuje podporządkować sobie swych współtowarzyszy, pośród codziennych rutynowych czynności — toczy się spór o sprawy zasadnicze:

„Monizm. Pluralizm. Świat jest materialny! Świat jest idealny!” — wykrzykują aktorzy powtarzając wielokrotnie swoje kwestie. „A gdy odnajdzie się zagubiona w pośpiechu wiara, co piękniejsze i bardziej kolorowe ptaki odfruną do cichych zakątków zażywać spokoju. Tylko ty, szare i brudne ptaszysko zostaniesz w płonącym gnieździe na ziemi niczyjej!”

Szalony buntownik zaczyna wykrzykiwać ironiczną litanie

skierowaną do intelektualisty i do widzów: „Esteci bezpieczeństwa! Redaktorzy zgody! Aktorzy agitek! Zabójcy słów! Historycy znad Oki! Mądrzy strukturaliści! Pisarze ucieczki! Metodolodzy realizmu! Poloniści programu! Porzućcie swój Eden! Porzućcie swoje wyspy pozornego ładu!” W odpowiedzi — monologi-slogany: „Praca uszlachetnia!” Przedstawiają się inni: „My, młodzi spadkobiercy wielowiekowej, ale trzydziestopięcioletniej tradycji, wchodzimy w przyszłość zapowiedzianą w milionowym nakładzie. I dlatego w tej afirmacji wielkiego sentymentu będziemy oryginalni i odważni, patrząc śmiało pod nogi.”

Dyktator obsesyjnie szuka wroga: „wróg czai się wszędzie. Nawet tu. Tępić kułactwo estetyczne! [...] Rozpasanie intelektualne! Abstrakcyjne malarstwo! Heisenberg! Bohr! Einstein! Stać! Nie ruszać się. A co to za zgromadzenie?”

Tymczasem „przedstawiciel łaskawej władzy” rozdziela nagrody, pańskim gestem rozrzucając po scenie garście drobnych monet. Pieniądze sypią się także na publiczność. „*Divide et impera*. — Na teatry. Na rekwizyty. Na kulisy. Na proscenium. Dla dramaturga. Dla widzów. Dla najlepszego aktora roku. Dla najgorszego aktora roku. Niech się rozwija.”

Za chwilę całkowita zmiana nastroju: „Izolirowat, no sochranit.<sup>64</sup> Połamać pióro. Zerwać plakaty. Dokładnie wytrzeć nazwiska. Ale ja pytam. Przed czym należy nas chronić, dla kogo zachować?” — pyta szaleniec. Oto dyktator wygłasza długi monolog o szkodliwości społecznej zniewolenia, przerywany co chwilę ostrą komendą skierowaną do ustawionych w szeregu więźniów: „Rozebrać się!” — więźniowie posłusznie, w wielkim pośpiechu zdejmują ubrania. „Ubrać się!” — wciągają zdjęte przed chwilą buty, opuszczone spodnie. „Człowiek i obywatel ginie w tyranie raz na zawsze. Powrót zaś do godności ludzkiej, do skruchy, do odrodzenia jest już dla niego prawie niemożliwy. [...] Społeczeństwo, które obojętnie patrzy na takie zjawisko, jest już zarażone w samej swej istocie... Ubrać się! Rozebrać się!...”

<sup>64</sup> Nawiązanie do historii Mandelsztama — cytowane są tu słowa Stalina, który tak właśnie postanowił ukarać krnąbrnego poetę.

Odgrywane role uświadamiają mieszkańcom „sali męskiej NN”, jaki jest ich własny udział w tworzeniu świata, którego integralną częścią jest to miejsce, w którym się znaleźli. W scenie finałowej dominuje bunt przeciw temu światu.

„Ot, i moja Arkadia. Zamknięta kleszczami triady. Ale w niej pozostanę w sprzeciwie, nie w syntetycznym pogodzeniu” — mówi intelektualista.

To powietrze, duch dalekonośny  
Niechaj mi będzie świadkiem wysokim  
Gdy za ścianą, wszystkożerny, głośny  
Trwa ocean, substancja bez okien...

— deklamuje obłąkany.

Spektakl kończy się tekstem:

Jeśli tylko nie padniesz na twarz w bezwiednej dewocji  
Przed mądrością Trójkąta, doskonałością Kuli  
[•••]  
I jeśli staniesz obok, gdy twoi Krewni-bliźni  
Trzymając strach za zębami  
Napełnią złotym piachem kieszenie i głowy  
Być może wtedy zniszczysz na zawsze  
Swoją przydział na nicość.

#### KONSTRUKCJE „ŚWIATA PRZEDSTAWIONEGO”

Tworzywem świata spektakli są uogólnione i przełożone na język teatralny doświadczenia życiowe jego twórców. Horyzont świata przedstawionego określony jest więc przez zasób tych — szeroko rozumianych — doświadczeń. Zdobywane są one w wielorakich relacjach z rzeczywistością, wobec podmiotu doświadczenia zewnętrzną. Rzeczywistość ta ma zarówno wymiar materialny — inni ludzie, instytucje, organizacje — jak i duchowy: dostarczane przez kulturę i naukę zasady porządkowania i tłumaczenia tego materialnego wymiaru, nadawane mu przez religie i ideologie sensy, będące punktem oparcia dla pojedynczej egzystencji. Doświadczeniem owocującym w spektaklu



może być więc zarówno spotkanie z jakimś oporem owego materialnego świata, na przykład faktem przemocy, niesprawiedliwości, jak i spotkanie z historią, ważnym dziełem filozoficznym czy literackim. (Taki — wyraźnie owocujący — wpływ miało odkrycie przez twórców młodego teatru literatury emigracyjnej.) Nie każde jednak, nawet bardzo ważne dla rozwoju osobowości doświadczenie może stać się elementem „świata przedstawionego”. Aby powstał spektakl — jako zbiorowa wypowiedź zespołu — i aby istniał poza nim, został odebrany, przyjęty, musi odnosić się do doświadczeń wspólnych, ważnych społecznie, w sposób istotny wzbogacających samowiedzę środowiska, w którym żyje i tworzy młody teatr.

Na podstawie tych wspólnych doświadczeń, stanowiących impuls, inspirację do rozpoczęcia pracy nad spektaklem, budowane są sytuacje typowe, stanowiące ich syntezę. Okazuje się, że są to głównie sytuacje konfliktów, rozczarowań, poszukiwań światopoglądowych i klęsk, jakie były udziałem młodych ludzi w Polsce, dojrzewających w okresie ostatniego dziesięciolecia. Przypomnijmy sytuacje najczęściej występujące w świecie analizowanych tu spektakli.

— Sytuacja nieustannego rozdźwięku między słowem, myślą i czynem.

We wszystkich niemal spektaklach powraca ten sam motyw — mit Kolchidy, wielkiej obietnicy i jej nieudane realizacje. Droga i cel drogi — nowy, lepszy, prawdziwie ludzki świat, który okazuje się nieosiągalnym marzeniem, oddalającym się coraz bardziej w miarę mozolnego posuwania się „ku...”.

To motyw błędnego koła w spektaklu *Koło czy tryptyki*, konfrontacje rewolucyjnych teorii z praktyką „apostołów” w *Pasji*, symboliczna łódź pływająca ciągle w tym samym miejscu w *Naszej liście przebojów*, wahadłowy bieg do upadłego, podtrzymywany nadzieją zbudowania Grand Hotelu w *Przecenie dla wszystkich*, dreptanie w kółko pokracznej zbiorowości w *Szłości Samojednej*, zatrzymany w pędzie wzlot aniołów-rewolucjonistów w *Ach, jakże godnie żyliśmy*. To marsz Salonu Niezależnych „z drzewcem, co ledwie tkwi zamiast masztu...”, to zastrygły w bezruchu, pozorujący jakąś podróż w nieznaną *Autobus*

Akademii Ruchu, dreptanie dookoła sceny, pod dyktando kolejnych wodzów, dziwnych pochodów-pogrzebów w *Lepszej przemianie materii*.

Równie uporczywie powtarzany jest zabieg demaskowania fałszywości obrazów świata dostarczanych przez oficjalną ideologię i upowszechnianych przez środki masowego przekazu. Świat spektaklu obnaża pustkę obiegowych haseł, pozorność życia publicznego i obowiązującego w tym życiu języka. Silne odczucie nieprzystawalności tych dwu światów: świata słów, idei, deklaracji i świata przeżywanego, doznawanego w codziennym doświadczeniu, jest obecne w każdym spektaklu. Najpełniej chyba wyraziło się w *Spadaniu*, *Exodusie*, wypowiedzi *Koło czy tryptyk?*. *Przecenie*.

Schizofreniczne rozszczepienie świadomości jest również udziałem twórców i aktorów, którzy podejmują zabieg demaskacji. Świat spektakli wypełniają więc nie tylko owe demaskowane kompromitujące się nawzajem slogany, idee, ideologiczne programy, lecz również ich własna, buńczuczna frazeologia i bunt pozone wobec prawdziwej zgody na ubezwłasnowolnienie.

— Sytuacja, w której jest się przedmiotem „zabiegów wychowawczych” — indoktrynacji, ogłupiającej tresury.

Obraz takiej sytuacji, wyrażający jej ocenę jest również stałym elementem „świata przedstawionego”. Symboliczna „szkoła” lub — bardziej dosłownie traktowane — środki masowego przekazu pojawiają się w formie groźnej siły lub karykatury w każdym spektaklu. „Margaryna naprawdę jest lepsza od masła, sztuczne kwiaty nie wędzną” — poucza głosem telewizyjnego spikera Lech Raczak w *Przecenie*. „W atmosferze ptaszęco-świeżej” prowadzi swój reportaż ze stacji krwiodawstwa Dziennikarz z przedstawienia *Jednym tchem*. „Szczerze” wyjaśnia sytuację reporter w *Spadaniu*. Oto konferencja prasowa w spektaklu *Koło czy tryptyk?*, *Gazeta nasza codzienna lekcja* — Akademii Ruchu, synteza programu telewizyjnego zawarta w piosence *Telewizja* — śpiewanej przez Jacka Kleyffa z Salonu Niezależnych. Oto „budowanie nowego człowieka” z maleńką głową i potężnymi bicepsami w *Zesłanych do raj* Sceny 6 z Lublina, „szkoła” w *Naszej liście przebojów* („Zgadzam się, zgadzam na **ten**

świat!...), szkoła z Salonu Niezależnych („Może lepiej tak i mądrzej, tak jak nas uczyły szkoły, rozmieniamy się na drobne, kandydaci na cokoły!”). Obraz młodzieży postulowany przez instytucje wychowawcze ukazany jest również w *Planach na życie* i w *Spadaniu*. Mechanizmy tresury przedstawiają także spektakle: *Diagnoza* i *Odzyskać przepłakane lata, Przecena dla wszystkich, Pacjenci* (Teatru TWA z Wrocławia), *Zestani do raj*. Oto ilustracja jej efektów, zawarta w tym ostatnim spektaklu: Przed symboliczną trybuną maszeruje pochód. Spiker zapowiada: „Przed nami uczniowie szkół zawodowych, ciagle czerstwi i posłuszni. W czołówce przedszkolaki z przedszkola nr I, znane ze swojej bezkompromisowej postawy. Cukierki, konfetti, chorągiewki... Pełna entuzjazmu i zapału grupa studentów. Wsłuchajmy się w ten płynący prosto z serca śpiew:

Chcemy się wiecznie bawić na łące w berka  
chcemy chodzić w płaszczach, a nie w pulowerkach  
w podręczniku pojmiemy każde zadanie  
wszystko co nam się przyśni jawą się stanie  
kiedy zgrzeszymy, sami staniemy w kacie”

— Sytuacja zagrożenia wolności, w której jest się pod presją fizycznej czy psychicznej przemocy.

Poczucie zagrożenia przybiera w świecie spektakli różne kształty: uosobieniem przemocy bywa władca-dyktator (król w *Diagnozie*, kapłan pieniężnej komunii w *Przecenie*, „Elita elit” w *Ach, jakże godnie żyliśmy*). Idea uzurpatorskiej władzy bywa uosobiona w jakiejś postaci symbolicznej — *Szłość Samojedna*, intelektualista-dyktator w przedstawieniu *Musimy poprzestać na tym, co tu nazwano rajem na ziemi?* — „inkwizytorzy” w spektaklu *Odzyskać przepłakane lata*. To różnego rodzaju przedstawiciele rządzących: Dziennikarz w przedstawieniu *Jednym tchem*. Pielęgniarka w *Pacjentach*, Strażnik w *Exodusie*, Sternik symbolicznej łodzi w *Naszej liście przebojów*, urzędnicy w *Lekcji*, członkowie elity rządzącej w *Zestanych do raj*.

Często jako źródło przemocy i zagrożenia wolności pojawia się w świecie spektaklu grupa, tłum, przytłaczająca, wymagająca podporządkowania zbiorowość. Typowym przykładem — scena

z *Planów na życie*, w której bohater usiłujący zachować własną niezależność poddaje się takiej presji: „Co to jest? — pytają go zebrani wskazując na cień ręki na ścianie. — Cień. — Źle! — Co to jest? — Cień. Źle. Co to jest?... Ręka. Witaj stary, jesteś u siebie.” To również „pieśń o milczącej większości” — Salonu Niezależnych, grupa-stado, w której jednostki są całkowicie wchłonięte, w spektaklach „Pleonazmusa”, niszcząca każdą próbę uzyskania niezależności konformistyczna większość w *Przecenie*.

Przeciwstawienie walczącej o zachowanie swej autonomii jednostki — bezmyślnej, kierującej się odruchami stadnymi, tępiącej każdą odmienną zbiorowości, jest jednym z elementów konstrukcji spektaklu, powtarzającym się niemal w każdej z analizowanych teatralnych wypowiedzi. Przeciwstawienie to ukazywane jest często w realistycznych scenach brutalnej przemocy, w których ofiara na ogół przegrywa, przynajmniej w bezpośredniej konfrontacji.

— Sytuacja porażki w realizacji kontaktów najbardziej osobistych, intymnych, z innymi, bliskimi ludźmi.

Nieudana, zawiedziona miłość, przyjaźń. Te klęski osobiste tłumaczone są często jako wynik owej schizofrenicznej świadomości, która dominuje nie tylko w życiu publicznym, w kulturze, lecz i w sferze prywatności. Świat spektaklu to nieustanne zderzenia także tych prywatnych ideałów — wielkiej czystej miłości, wiernej przyjaźni, opartych na wzajemnej akceptacji i zrozumieniu, z wulgarnością, płycizną, nieautentycznością codziennej praktyki w tych dziedzinach życia. Oczekiwanie na niedzielę w *Naszej niedzieli* — i to, co dzieje się obok tego czekania na realizację ideału. Dramatyczne sceny końcowe w przedstawieniu *Ach, jakże godnie żyliśmy*: „Pierwsza miłość [...] otwiera świat uczuć czystych, niezbrukanych, delikatnych, w harmonii z mrocznym pragnieniem grzechu, z pijackim rechetem przy świńskich dowcipach...” Porażka prawdziwego spotkania i ucieczka w świat pozorów w *Planach na życie*. Niemożność porozumienia chłopca i dziewczyny to jeden z głównych wątków spektaklu *Odzyskać przepłakane lata*, a także *Exodusu*.

— Sytuacja samookreślenia, wyboru, podjęcia decyzji, co

robić dalej z własnym życiem, kim być, kim się jest naprawdę?

W świecie przedstawionym, tak jak i w życiu jego twórców, padają nieustannie wyżej wymienione pytania, podejmowane są próby identyfikacji z jakąś ideą, rozpoznania własnego sposobu widzenia świata w ciągłości historii, tradycji, odnalezienia własnych „korzeni”. Przecistawiane są także różne możliwości „urządzenia się w życiu” — wierność sobie czy karierowiczostwo? Postawa heroiczna czy mała stabilizacja? Ucieczka w zacisze prywatności czy aktywność społeczna i uczestnictwo w aktualnych politycznych wydarzeniach? Pytania te padają wprost w spektaklach Teatru 77 (*Koło czy tryptyk?. Pasja, Retrospektywa*) oraz w *Exodusie*, *Planach na życie*, *Żyj na huśtawce, żyj* i wielu innych. Dążenie do ideowej autoidentyfikacji, do określenia się wobec niedawnej historii podejmują zespoły Teatru Ósmego Dnia (*Musimypoprzestać... Przecena, Ach, jakże godnie żyliśmy*). Teatr STU — *Sennik Polski*, *Spadanie*, Teatr 77 — *Retrospektywa*, Teatr „Jedynka” — *Diagnoza* i *Odzyskać przepłakane lata*.

— Sytuacja „niemożności”, poczucie braku szans realizacji własnych koncepcji życia zarówno w sferze społecznej, jak i prywatnej.

Wszystkie niemal spektakle są deklaracją udziału w naprawie życia społecznego, odpowiedzialności za to, co jest, i co może się wydarzyć. Jednakże w „świecie przedstawionym” dominuje świadomość odrzucenia tej oferty lub własnej beziły wobec potężnego oporu rzeczywistości, który trzeba pokonać, by ją zrealizować. „Mówcie do ściany, ściana was wysłucha” — stwierdzają bohaterowie *Exodusu*. Chłopiec w przedstawieniu *Odzyskać przepłakane lata* chwyta kanister z benzyną. Może ofiara samopalenia skruszy ten opór, może przebiję inną drogę. Ubrany na biało Czysty, który „chce być kimś” — uczciwym, żyjącym godnie, realizującym własne ideały — ubrudzony, pobity, pije wódkę wznosząc toast za „szarość i nijakość”. Krwiodawcy w spektaklu *Jednym tchem* nie potrafią zdobyć się na przekroczenie narzuconego im tabu — drzwi, za którymi dzieje się coś ważnego, coś, co być może zadecyduje o ich dalszym zniewoleniu lub odzyskaniu wol-

ności. Przytłoczeni ogłuszającym hałasem, pełni narastającego buntu, tkwią nieruchomo, bezwolnie, uwięzieni robotnicy w pędzącym donikąd *Autobusie*. „Którzy wyją z bezsilności. Którzy tracą, tracą siły, którzy upadli, którzy — spróbujcie, spróbujcie!” — śpiewa pochód ludzi-kukieł w *Przecenie dla wszystkich*.

Sytuacji typowych można by oczywiście odnaleźć więcej. Sądzę jednak, że wymieniłam te najważniejsze, najbardziej dla teatru tego okresu charakterystyczne. Świat spektaklu nie wyczerpuje się w prostym przedstawieniu tych sytuacji jako doświadczeń wspólnych, pokoleniowych, kształtujących postawy życiowe młodej inteligencji. Są one jakby kanwą, na której rozbudowuje się spektakl osiągając różne poziomy analizy i różne stopnie zrozumienia otaczającego świata. Każda, nawet najprostsza z omawianych tu wypowiedzi dzieje się w kilku jednocześnie planach. Wymieńmy niektóre z nich:

Sytuacja — jedna lub więcej — uruchamia szereg pytań zmuszających do penetracji różnych obszarów życia społecznego znacznie wykraczających poza jej ramy. Jednym z planów są więc próby wpisania sytuacji w szerszy kontekst społeczny, a więc jej uogólnienia, ukazania jako egzemplifikacji lub modelu bardziej powszechnego zjawiska. Tak więc od banalnego stwierdzenia nieprawdziwości zapewnień o rychłym wkroczeniu w „świetlaną przyszłość” dochodzi do umieszczenia tego problemu w perspektywie specyficznych cech naszego ustroju, a dalej, w perspektywie filozoficznej, ukazującej nieuchronne rozdwojenie — między zamiarem a realizacją — wynikające ze skażenia, ułomności ludzkiej natury. Podobnie inne, konkretne sytuacje, na przykład ograniczenia wolności, wywierania przymusu, znane z doświadczenia, prowadzą do odkrycia systemu zniewolenia, którego są wynikiem, a zarazem niezbędnym warunkiem jego istnienia.

Poszukiwanie różnych, coraz szerszych kontekstów kulturowych i społecznych sytuacji buduje wokół nich cały świat, **tak** jak jest on postrzegany przez twórców. (Sytuacja „obrasta” w coraz to nowe elementy tego świata.) Przedstawienie sytuacji staje się więc początkiem diagnozy społecznej, którą — w sposób

mniej lub bardziej trafny i dojrzały — budują wszystkie analizowane tu spektakle.

Ukazanie złej sytuacji jako części złego świata nie jest zadowalającym jej wytłumaczeniem. W „świecie przedstawionym” pada na ogół pytanie, dlaczego świat jest właśnie taki? Odpowiedzi — to już kolejny, inny plan, w jakim buduje się świat spektaklu. Próby wyjaśnienia idą w dwu kierunkach: wskazywanie „winiących” — kolejna ekipa, system władzy, my sami, inni, bardziej konformistyczni *od* nas ludzie. Kierunek drugi to szukanie historycznych i kulturowych uwarunkowań błędów, które spowodowały porażkę, lub uzasadnień jej nieuchronności. Szukanie przyczyn przez analizę mechanizmów przemocy i ulegania zniewoleniu, różnych rodzajów alienacji.

Inny jeszcze plan, w jakim konstruowany jest świat spektaklu, to analiza własnego udziału w tworzeniu i utrwalaniu zła, które chciałoby się odrzucić. Samoocena jest surowa. Dlatego krytyka nie dokonuje się tu z pozycji tych, co z góry „wiedzą lepiej”. Nie występuje również w „świecie przedstawionym” wyraźny schematyczny podział „my” i „oni”. Wszystkie spektakle są nie tylko o „nich”, ale i o „nas”. Poczucie współodpowiedzialności i współwiny za odrzuconą rzeczywistość jest jedną z cech bardzo charakterystycznych dla młodego teatru. W świecie spektakli nie ma jednej, wyraźnie zarysowanej postaci reprezentującej konsekwentnie postawę, z którą mogliby się zidentyfikować widzowie. Postawy i „role” się zmieniają: prześladowca staje się ofiarą, konformista przekształca się w buntownika. Aktorzy to zwykli, słabi ludzie, miotający się między prawdą a kłamstwem, odmową a zgodą; poszukujący, często bezowocnie, odpowiedzi na stawiane sobie i widzom pytania. Bohaterów pozytywnych nie ma w „świecie przedstawionym”, ponieważ bohaterami spektaklu są jego twórcy.

Próba sformułowania tych odpowiedzi, odnalezienia centralnego punktu, na którym można by oprzeć uzasadnienie własnego wyboru, to kolejny plan, w jakim realizuje się „świat przedstawiony”. O tym najważniejszym planie jednak za chwilę. Najpierw chciałabym podsumować, co przynoszą poszukiwania, które dokonują się w planach wymienionych powyżej. Jaki obraz

świata jako całości wyłania się z tych wielopłaszczyznowych przedstawień? Już sam rodzaj powtarzających się w spektaklach sytuacji przesądza o tym, że „świat przedstawiony” jest światem, w którym żyć trudno.

Jednak wszelkie próby zrekonstruowania tego — choćby nawet wrogiego — świata w jakąś sensowną całość zawodzą. Wszystkie plany spektaklu odsłaniają pęknięcia, niespójności zarówno dostarczanych przez kulturę obrazów rzeczywistości, reguł i wzorów, jak i działań w wymiarze świata materialnego: instytucje nie służą założonym celom. Władza nie stoi na straży porządku społecznego, jest kapryśna, uzurpatorska, służy wyłącznie samej sobie. Normy etyczne nie obowiązują, wzory działania nie dają się zastosować, idee wiodące okazują się wieść donikąd, wzniosłe cele realizują się jako własne przeciwieństwo. Świat widziany jako zbiór nie pasujących do siebie części. Działania zbiorowe ani jednostkowe nie znajdują uzasadnienia w sferze idei, wartości czy wyraźnie określonych koncepcji społecznych. Sfera kultury jest sferą niereczywistości, rzeczywistość zaś budząca sprzeciw, szczelnie ukryta za zasłoną fałszywych przedstawień, mistyfikujących opisów, nie daje się uchwycić, bo w języku kultury oficjalnej jakby jej nie ma. Rodzi się absurd. Dyskusja toczy się w pustce, gdyż brak przeciwnika: brak kogoś, kto byłby uosobieniem odpowiedzialności za wyrządzone w różnych dziedzinach życia społecznego i politycznego szkody i błędy. Brak ideologii, której można by się przeciwstawić, brak społecznego programu, który można by skrytykować, uczynić winnym tego, że dożyliśmy kolejnej porażki w dążeniu do „lepszego jutra”. Pozostaje walka z cieniem. Ta kulturowa pustka właśnie, rodząca poczucie absurdalności otaczającego świata, który trwa „wbrew wszelkim zasadom rozumu”, pomimo postępującego rozpadu, jest największym zagrożeniem, najbardziej wstrząsającym odkryciem ciągle od nowa dokonywanym w świecie spektaklu. Reakcje na świat absurdalny to ironia, śmiech, poczucie dystansu — obecne w większości prezentowanych spektakli. Bardzo często tak zwane sprawy poważne grane są w konwencji cyrku, kabaretu. Przestrzeń teatralna to: dom wariatów, cela więzienna, podejrzany lokal. Kabarety w *Prze-*



*cenie, w Ach, jakże godnie żyliśmy, szpital psychiatryczny w Dia-  
gnozie, Pacjentach, Lepszej przemianie materii, cela więzienna  
w spektaklu Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe, cyrk w Arenie  
i Lekcji.*

Świat bezsensowny i rozbity ujawnia się w każdym niemal z analizowanych tu spektakli. Demaskatorskie wobec kultury *Spadanie*, absurdalność zachowania zarówno czynników oficjalnych, jak i tłumu, owej „milczącej większości” wobec dramatycznych wydarzeń w Gdańsku, którą przedstawia *Kolo czy tryptyk?*, obraz tradycji w *Retrospektywie*, absurdalna *Szłość* i wszystkie pozostałe spektakle „Pleonazmusa”. Oparte na odczuciu tego rodzaju absurdu są spektakle Salonu i Akademii Ruchu, *Nasza lista przebojów*, wszystkie spektakle Grupy Chwilowej z Lublina, kabarety wewnątrz spektakli Teatru Ósmego Dnia. Abtfurd krzątaniiny i szaleństwo w obliczu zagłady ukazują się w wypowiedziach Teatru „Provisorium”.

Można wyliczać różne rodzaje społecznego i moralnego zła, jakie zostaje nazwane i potępione w spektaklu i w rzeczywistości pozateatralnej. Jednak pierwotnym, podstawowym problemem jest niemożność istnienia w świecie bez sensu. Groźba totalnej zagłady tego, co ludzkie, jeśli zaakceptuje się ów bezsens jako jedyną, normalną rzeczywistość. Określenie się wobec świata bezsensu — najważniejszy plan, w jakim rozbudowuje się spektakl — jest poszukiwaniem kulturowego centrum, wokół którego można by zacząć scalanie rozbitego obrazu w sensowną całość. Rzeczywistość spektaklu jest ciągłą grą między spotwor-niałym światem realnym a światem marzeń, złudzeń, które w konfrontacji z tymi realiami zostają w końcu zniszczone. Świat postulowany jako prawdopodobna alternatywa nie istnieje w „świecie przedstawionym”. Istnieć nie może, trudno bowiem od sztuki domagać się społecznych projektów. Teatr szuka rozwiązań przede wszystkim w sferze etyki, a nie polityki czy ideologii. Oczyszcza więc pole pod budowę lepszego świata, szuka jego podstaw w sferze wartości. Wskazuje, że między życiem złudzeniami a zgodą na bezsensowną, nieludzką rzeczywistość istnieje wyjście trzecie: wyzbycie się złudzeń i podjęcie trudu pełnego zrozumienia jej mechanizmów, po to, aby się spod

ich niszczącego wpływu wyzwolić. Pierwszym krokiem ku wyzwoleniu jest słowo NIE! „...rzucone w twarz złu, posiada mistyczną siłę idącą z głębi wieków. Niewolnik zawsze mówi tak” — stwierdzają twórcy *Naszej niedzieli*. „Powiedzieliśmy NIE! — głośno, wobec siebie i widzów, którzy chcą nas nie tylko słuchać, ale i rozumieć. Powiedzieliśmy to po raz pierwszy z myślą o konkretnym TAK, po to aby to TAK mogło swobodnie wejść w życie” — pisze Krzysztof Babicki w liście-komentarzu do spektaklu *Odzyskać przepłakane lata*. „To tylko słowo «nie» — miej je we krwi, która spływa kroplami po murze o świcie” — mówią słowami Barańczaka twórcy spektaklu *Jednym tchem*.

Stosunek do „świata przedstawionego” — rzeczywistości groteskowej, absurdalnej lub groźnej i obcej oraz do kreowanych wewnątrz niej typowych sytuacji — jest zawsze wyraźnie określony. Najczęściej aktorzy w pewnym momencie porzucają konwencję spektaklu i zwracają się bezpośrednio do widza: w *Koło czy tryptyk?* — ktoś przerywa „bankiet” ściągając obrus, wali pięścią w stół i krzyczy: „Dosyć! [...] przyglądania się karykaturze społeczeństwa, którą tworzyliśmy wspólnie!” Lub: „Nie ma żadnego ideału. [...] To wszystko musisz stworzyć sam [...], aby nie kłamać, aby nie żyć pod nieustannym prężeniem własnej pogardy” — zwraca się do widza aktor w spektaklu *Musimy poprzestać na tym, co tu nazwano rajem na ziemi?*:

Jeśli ominiesz z daleka ogromny zielony stół  
Skrzypiący pod ciężarem gwiazd podlegających wycenie  
[...]  
Być może wtedy zniszczysz na zawsze  
Swoją przydział na nicość...

— tak kończy swą wypowiedź w przedstawieniu *Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe* zespół Teatru „Provisorium”.

„Bronisz godności czy ulegasz przemocy? A jeżeli ulegasz przemocy, to co starasz się ocalić?” — pyta chłopak, porzucając na chwilę „radosny świat” *Naszej listy przebojów*.

„Nie pozwól nam ogłuchnąć od słusznych wielkich haseł. [...] Nie zabierz nam myślenia w kagańcu wiecznej zgody na wszelkie

szwindle i świństwa. Nie pozwól nam skamienieć!" — śpiewa w finale *Diagnozy* zespół Teatru „Jedynka”.

„Zawróć, jeśli jeszcze umiesz, etatowa awangardo!” — woła ją autorzy Salonu Niezależnych.

„My mamy prawo mówić, a wy macie prawo słuchać, a wszyscy możemy się z tym nie zgodzić!” — kończy spektakl *Przecenę dla wszystkich* jeden z jej głównych bohaterów.

Ocena analizowanych sytuacji, jeśli nawet nie jest wyrażona tak bezpośrednio, wprost do widza skierowanym tekstem, wynika jednoznacznie z całości, jaką stanowi „świat przedstawiony”. Na przykład spektakle „Pleonaznusa” budują swój świat absurdalny z nieubłąganą konsekwencją rozwijając w nim wątki zaczerpnięte z rzeczywistości pozateatralnej. W ten sposób „świat przedstawiony” jako całość staje się czytelną karykaturą, monstrualnie zdeformowanym odbiciem świata realnego. Podobny zabieg stosuje w swych spektaklach Grupa Chwilowa.

Inny sposób określenia się zespołu wobec treści „świata przedstawionego” to konstrukcja spektaklu oparta na dialogu i zasadzie kontrastu, ciągłego zestawiania obrazów i tekstów zaprzeczających sobie wzajemnie, kompromitujących się nawzajem. Taką metodę zastosowano w *Spadaniu*: zestawienie sztucznych, napuszonych oracji liderów politycznych i „koryfeuszów” kultury z autentycznymi zdjęciami obrazującymi nędzę, gwałt i okrucieństwa wojny, zaprzeczające tym słowom, nie pozostawia wątpliwości co do przesłania spektaklu. Również w wypowiedziach Teatru Ósmego Dnia przesłanie spektaklu buduje się w dialogu, w ścieraniu się różnych obrazów i werbalnie wyrażonych racji. Podobnie zbudowany jest *Exodus*, obrazy i postacie symbolizujące dobro i zło, prawdę i fałsz są tu nieustannie konfrontowane.

Na czym opiera się to NIE i ku jakiemu TAK zmierza odmowa? Młody teatr szuka oparcia dla rekonstrukcji świata kultury w przywróceniu ważności wartościom elementarnym, takim jak prawda i wolność, rozumiane zgodnie z ich potocznym, oczywistym dla „zwykłych ludzi”, a nie filozoficznym znaczeniem. Sprowadzenie tych — zawsze obecnych w spektaklach warto-

ści — do ich potocznego rozumienia, nie jest jednak wynikiem braku kultury filozoficznej młodych twórców. Jest to — jak sądzę — zabieg celowy zmierzający do wydobycia ich społecznego kontekstu, a zarazem zwiększenia nośności komunikatu. „Wolność” zatem to nie „uświadomiona konieczność” ani egzystencjalistyczna pustka, w której żadna transcendentna wartość nie poręcza naszych wyborów etycznych. Wolność to sytuacja, w której: „Nikt nie może być poddawany samowolnemu aresztowaniu, zatrzymaniu, wygnaniu” (cytowany w *Naszej niedzieli* Artykuł VII Deklaracji Praw Człowieka). Sytuacja, w której ludzie mogą decydować sami o tym, co dobre, a co złe, i wyrażać publicznie swoje na ten temat poglądy, w której kariery zawodowej i dobrobytu materialnego nie muszą opłacać utratą ludzkiej godności i prawa do samodzielnego myślenia. Podobnie potoczne jest kryterium prawdy i fałszu obecne w świecie spektaklu. Prawdą jest „śliski i chmurny potok świtu, który niesie szare mydło i ręcznik i raz, i dwa, i trzy z ponuro dziarskiego radia i śnieg z deszczem na szybach tramwaju [...], i ślady łokci na okiennym parapecie”. Nieprawdą, że — „w każdym polskim mieście trwa wesołe święto, dobrze żyć na świecie chłopcom i dziewczętom...”

„Zdyscyplinowani, porządni, uczciwi — pozwólcie mi żyć, jak chcę! To moje prawo, prawo myśli i sumienia” — padają słowa buntu, przeciw zniewoleniu w *Przecenie dla wszystkich*. „Módlmy się o słowa takie jak «chleb», «woda», «sól», by znały «chleb», «woda», «sól». Módlmy się do siebie o prawdę! Jedną iskierkę!” — śpiewają aktorzy w *Exodusie*.

Owym poszukiwanym centrum, źródłem sensu, od którego rozpocząć się ma porządkowanie rozbitego świata, jestem Ja sam — wierny tym podstawowym wartościom, czujny wobec wszystkiego, co może zagrażać ich realizacji w moim życiu i życiu wszystkich innych ludzi.

Chroń nas Boże przed burzą  
Po której wstaniemy pokorni  
Po której będziemy łagodni  
Na wszystko będziemy się zgadzać  
w tanecznej euforii

Gdy prawda przemienia się w błoto  
większych i mniejszych racji...

Młodemu teatrowi zarzuca się często brak „pozytywnego programu”, pesymizm, pokazywanie świata w przesadnie czarnych barwach, brak równowagi między tym, co odrzuca, a tym, co postuluje. Jak już wspomniałam poprzednio, teatr ten nie był ruchem politycznym, nawet wtedy, gdy za teatr wyraźnie polityczny się uważał. Nie formułował więc programów naprawy świata. Swoim działaniem proponował pewien program etyczny. Czy to mało? Jeśli ktoś tak sądzi, niech spróbuje go zrealizować.

<sup>65</sup> *Diagnoza*, Teatr „Jedynka” z Gdańska. Reżyseria Krzysztof Babicki. Premiera Gdańsk. 1979.

### *Rozdział III*

#### TEATR-RUCH

Rozdział ten zawiera próbę analizy działalności młodego teatru przeprowadzoną z innego punktu widzenia i za pomocą innych kategorii opisu niż w rozdziałach poprzednich. Teatr i jego aktorzy stają się tu „aktorami” w szerszym znaczeniu, uczestnikami ruchu, którego cele i środki działania wykraczają poza ramy wypowiedzi artystycznych. Ta nowa —społeczna — perspektywa, w jakiej umieszczam badane zjawisko, wydaje się równie ważna dla zrozumienia jego sensu, jak perspektywa sztuki.

#### WOKÓŁ POJĘCIA „RUCH SPOŁECZNY”

Definicje ruchu społecznego — zależnie od nurtu socjologicznego, z którego się wywodzą — akcentują bądź zmiany, jakie ruch wywołuje w systemie społecznym<sup>1</sup>, bądź jego funkcje terapeutyczne, polegające na tworzeniu możliwości zaspokojenia jakichś potrzeb lub rozładowania napięć psychicznych określonej grupy ludzi<sup>2</sup>, bądź też rolę ruchów w ujawnianiu i artykulacji nowych problemów społecznych. Ten ostatni kierunek zaintere-

<sup>1</sup> Zob. J. R. Gusfield, *Protest, Reform and Revolt: a Reader in Social Movements*. New York. London 1970. s. 2—3; oraz H. Toch. *The Social Psychology of Social Movements*. London 1966. s. 5.

<sup>2</sup> Zob. H. Cantril. *The Psychology of Social Movements*, New York 1973. s. 21—22.

sowania jest mi najbliższy. Przez ruch społeczny rozumiem najogólniej szczególny rodzaj konfliktu społecznego, w którym wyraźnie zdefiniowani są zarówno współzawodniczący „aktorzy”, jak i „stawka”, o którą toczy się gra. Ta widoczność oponentów oraz dóbr, o które walczą lub nad którymi pragną sprawować kontrolę, pozwala określić pole działania ruchu społecznego. Wielkie ruchy rewolucyjne wieku XIX i początków bieżącego stulecia walczyły o sprawiedliwy podział dóbr materialnych i udział w sprawowaniu władzy. Ich głównym terenem działania była więc sfera ekonomiczna i polityczna. W ostatnim dwudziestoleciu polem najistotniejszych konfliktów społecznych stała się kultura. Wedle Alain Touraine'a, jednego z najwybitniejszych teoretyków i badaczy współczesnych ruchów społecznych, najważniejszym przedmiotem konfliktu jest dziś kontrola nad podstawowymi wzorami kultury, określającymi normatywnie formy naszych kontaktów z otoczeniem. Te „wzory podstawowe” to modele wiedzy, typowe formy lokaty kapitału i zasady etyczne. Zakreślają one charakterystyczne dla danej kultury ramy, w jakich mieści się aktywność poznawcza, produktywność i moralność.<sup>3</sup> Wielu badaczy podziela dziś pogląd Touraine'a, zgodnie z którym w wielu krajach współczesnego świata panowanie, dominacja jest możliwa nie tyle dzięki kontroli nad środkami produkcji, ile przez produkcję dóbr symbolicznych, informacji i obrazów świata dostarczanych przez kulturę. W przeszłości granice kształtowania życia społecznego za pośrednictwem wzorów kultury określały metaspoleczne gwarancje porządku społecznego, takie jak: prawa natury, prawa historii, prawa boskie zawarte w panującym systemie religijnym. Do tych zasad odwoływały się wszystkie ruchy społeczne kwestionując zastaną rzeczywistość i tworząc wizje „nowego świata”. W czasach współczesnych te gwarancje ostatecznie straciły swą moc obowiązującą. Możliwość tworzenia, ale zarazem destrukcji otaczającego świata stała się niemal nieograniczona. Obejmuje ona sferę przedmiotów symbo-

<sup>3</sup> A. Touraine. *The Study of Social Movements*. Social Research. „An International Quarterly on Social Sciences” 1985. t. 52. nr 4. New York. s. 779.

licznych, języki, informacje, podstawowe cele produkcji, potrzeby społeczne. Możemy zmienić własne ciało, seksualność, życie umysłowe. Kultura jako narzędzie dominacji dziś już nie jest kwestionowana przez odwołanie się do tych nienaruszalnych zasad, lecz do jednostkowej lub grupowej autonomii, wolności, wartości kreacyjnych i samorealizacyjnych. Pole ruchów społecznych obejmuje więc sferę, którą dawniej nazwalibyśmy sferą prywatną. Ta właśnie sfera prywatna staje się więc terenem politycznej manipulacji, ogniskiem społecznych konfliktów. Mamy do czynienia z sytuacją, w której przestrzeń prywatna staje się publiczną, konflikty polityczne dotyczą coraz bardziej życia prywatnego. Zdaniem Touraine'a, w danym układzie społecznym istnieje jedna, podstawowa oś konfliktu, który przybiera różne formy w różnych sferach życia społecznego i może być różnie artykułowany. Działania zbiorowe współzawodniczących grup uwikłanych w ten konflikt określa Touraine jako ruch społeczny. Nie wszystkie ruchy kulturalne będą więc, jego zdaniem, ruchami społecznymi. Nie będzie ruchem społecznym dążenie do innowacji kulturowej lub opór przeciw niej, jeśli „aktorzy” nie sytuują swych działań w szerszym kontekście, nie opowiadają się jako strony w konflikcie dotyczącym zmiany lub kontroli społecznej dominującego systemu kultury.<sup>4</sup> Podobnie ruchy edukacyjne mogą być jedynie terenem dyskusji nad kierunkami reform oświatowych czy metodami wychowawczymi, mogą jednak zarazem być manifestacją napięcia między edukacją — jako socjalizacją, przystosowaniem do dominujących wzorów — a emancypacyjnymi dążeniami jednostek broniących swej wolności w sferze intelektualnej i moralnej.<sup>5</sup>

Nowe ruchy społeczne, które uformowały się w latach 1970—1980, dotyczą osobowej tożsamości, czasu i przestrzeni codziennego życia, motywacji i wzorów kulturowych indywidualnego działania. „Aktorami” nie są już klasy społeczne lub inne ustabilizowane grupy o określonym statusie społecznym.

<sup>4</sup> A. Touraine, *Le retour de l'acteur. Essai de sociologie*, Paris 1984. s. 154.

<sup>5</sup> Tamże, s. 783.



„Aktorzy” są coraz bardziej „tymczasowi” (rekrutują się z różnych warstw społecznych i środowisk kulturalnych). Ich funkcją jest ujawnienie „stawki” — przedmiotu konfliktu, pokazanie społeczeństwu, że istotny problem istnieje w danej przestrzeni społecznej. Ich funkcja jest coraz bardziej symboliczna, można powiedzieć więcej, profetyczna. Są oni czymś w rodzaju nowych mediów. Walczą o zmianę znaczenia i orientacji społecznego działania. Próbuje zmienić życie ludzi wierząc, że można je zmienić już dzisiaj, w walce o podstawowe zmiany społeczne.<sup>6</sup> J. L. Cohen wymienia następujące cechy nowych ruchów społecznych, różniące je od ruchów okresu lat sześćdziesiątych, a także wcześniejszych:

— Odrzucenie utopii doskonałego świata, społeczności wolnej od wszelkiej dominacji i nierówności, na rzecz rozszerzenia terenów autonomii społecznej.

— Rezygnacja z uniwersalistycznych zasad i wartości na rzecz pluralizmu i autonomii kulturowej.

— Odrzucenie wartości absolutnych na rzecz relatywizmu pozwalającego dostrzegać także wartości „cudze”.

— Akceptacja demokratycznego państwa i ekonomii opartej na prawach wolnego rynku.<sup>7</sup>

Wielu badaczy nowych ruchów społecznych, do których zalicza się ruchy pacyfistyczne, ekologiczne, feministyczne, ruchy społeczności lokalnych i ruchy artystyczne i paraartystyczne stwierdza, że ich „aktorzy” interpretują swe działania przede wszystkim jako próbę odnowienia demokratycznej kultury, przywrócenia etycznych wymiarów działania społecznego w sferze politycznej.

Młody teatr w pewnych okresach swego istnienia był ruchem rozsadzającym ramy instytucji, wewnątrz której działał, uwikłany w podstawowy konflikt, w którym „stawkę” stanowił kształt polskiej kultury. Organizacyjne i ekonomiczne powiąza-

<sup>6</sup> A. Melucci, *The Symbolic Challenge of Contemporary Movements*. s. 796-797. w: „Social Research”, t. 52, nr 4, Winter 1984.

<sup>7</sup> J. L. Cohen, *Strategy of Identity. New Theoretical Paradigms and Contemporary Social Movements*, s. 671-672, w: „Social Research”, t. 52, nr 4, Winter 1984.

nie z instytucjami kulturowej dominacji, a jednocześnie dążenie do przekraczania programowanych przez nie zadań i wyznaczonych terenów było jedną z charakterystycznych cech tego ruchu. W ciągłej konfrontacji ze swym „mecenase” rozwijał się on jakby falami, oscylując między wtapianiem się w instytucję, utożsamianiem się z nią a wyraźną wobec niej opozycją, czasem nawet ostrym konfliktem.

Teatr-ruch powstał w roku 1970 i pomimo załamania w połowie dekady przetrwał dziesięciolecie, osiągając swój szczytowy moment rozwoju na przełomie lat 1979—1980. Przez cały ten okres był ważnym ośrodkiem krystalizacji świadomości ideowej i artystycznej młodego teatru, wehikułem tradycji tego środowiska, pozwalającym mu zachować poczucie wspólnoty i ciągłość poszukiwań. Teatr-ruch działał w sferze kultury wierząc, że jedynie przez jej odnowienie możliwe są pożądane zmiany w innych dziedzinach życia społecznego. Mieścił się więc w kategorii ruchów społecznych w znaczeniu przyjętym przez Touraine'a. Jakkolwiek samorealizacja jest jednym z istotnych celów życiowych inicjatorów i uczestników ruchu teatralnego, rzadko pojawia się ona w jego programach jako cel sam w sobie. Ruch ten skierowany był raczej ku szerszym celom, traktując własny rozwój jako warunek i nieodłączny element działań zmierzających ku zmianie podstawowych, dominujących wzorów.

#### WARUNKI TWORZENIA SIĘ RUCHÓW KULTUROWYCH

Przyjmuję za Touraine'em, że ruchy społeczne są formą ujawniania się głębokich konfliktów społecznych, powstających dziś przede wszystkim w sferze kultury. Jakie bywają przyczyny bezpośrednie ujawnienia się tych konfliktów, innymi słowy, jak powstaje ruch społeczny? Odpowiedzi na to pytanie, formułowane na podstawie badania poszczególnych przypadków, nie tworzą spójnej teorii pozwalającej przewidzieć pojawienie się ruchu w określonym miejscu i czasie. Stąd też wydarzenia w życiu społecznym często zaskakują badaczy. Warto jednak mimo to

przedstawić poglądy na ten temat najczęściej powtarzające się w literaturze przedmiotu.

Najogólniej mówiąc, aby powstał ruch społeczny muszą być spełnione warunki nie tylko społecznej czy ekonomicznej, lecz i psychologicznej natury. Sytuacja zewnętrzna, wywierająca presję na większe grupy ludzi, jest jednym z niezbędnych, lecz nie wystarczających warunków. Bywały przecież długie okresy w historii, gdy stan niezaspokojenia podstawowych potrzeb silnych liczebnie warstw społecznych nie wywoływał odpowiedzi w postaci ruchu społecznego. Jako jeden z warunków koniecznych musi więc powstać taki układ sytuacji, w którym jest nie tylko jakiś problem do rozwiązania, lecz i świadomość konieczności rozwiązania tego problemu. Problem musi zostać „odkryty” i emocjonalnie przeżyty przez poszczególne jednostki. Sam fakt deprywacji nawet najbardziej podstawowych potrzeb nie wywoła ruchu społecznego. Subiektywne „odkrycie” problemu i uświadomienie sobie, że „coś z tym trzeba zrobić” to dopiero wstępny etap rozwoju świadomości potencjalnego uczestnika ruchu. Niezbędnymi warunkami inicjacji wspólnego działania są: przekonanie, że istniejący stan rzeczy nie jest nienaruszalny, że zmiana jest osiągalna i że to także ja sam muszę się do niej przyczynić.<sup>8</sup>

H. Cantril, obok poczucia deprywacji potrzeb, za niezbędny warunek powstania ruchów działających w sferze kultury uważa sytuacje, w których zawodzą dotychczas stosowane i ogólnie przyjęte narzędzia konceptualizacji otaczającego świata. Taka sytuacja, nazwana przez autora „krytyczną”, powstaje wtedy, gdy jednostka zderza się z chaotycznym i niejasnym otoczeniem zewnętrznym, którego nie potrafi zrozumieć i zinterpretować, czując jednocześnie potrzebę rozumienia.<sup>9</sup>

Jeśli takie sytuacje istnieją w wielu środowiskach społecznych, jest to sygnałem, że cała kultura, której są częścią, przeżywa stan kryzysu. Gdy ludzie nie potrafią rozpoznać społecznego świata, gdy zawodzą rutynowo stosowane wzory rozwiązy-

<sup>8</sup> Zob. H. Toch. *The Social Psychology of Social Movements*. s. 11.

<sup>9</sup> H. Cantril. *The Psychology of Social Movements*, s. 63.

wania codziennych problemów, nowa definicja własnej sytuacji staje się niezbędna, a zarazem trudna do osiągnięcia. W sytuacji krytycznej dotychczasowy kontekst mentalny<sup>10</sup> staje się nieprzydatny do interpretacji aktualnych wydarzeń, nie dostarczając dla nich punktów odniesienia. Ludzie zaczynają szukać wytłumaczenia spotykających ich trudności. Jeśli zaś wszystkie nowe wydarzenia interpretowane są z uporem wewnątrz ciągle tego samego kontekstu, który coraz bardziej się usztywnia, stając się jedynym, choć pozornym oparciem w niezrozumiałym i obcym świecie, zderzenie z rzeczywistością kończy się porażką. Stanowi to podatną glebę dla rozwoju ruchów społecznych, które zwykle budują jakąś wizję ładu społecznego, zarówno tego, który istnieje, jak i tego, który staje się upragnioną „ziemią obiecaną”.

Wewnątrz ruchu społecznego człowiek znajduje odpowiedź na nękające go pytania i zarazem wytłumaczenie swoich klęsk w kontaktach ze światem społecznym. Sytuacja krytyczna zwiększa podatność na oddziaływanie przywódców, „proroków” lub grup silnie zintegrowanych wokół jakichś wspólnych ideałów i poglądów. Zwiększa się również wrażliwość na zabarwione emocjonalnie hasła, symbole i wszelkie zewnętrzne formy, którymi zazwyczaj posługują się grupy przekształcające się w ruch społeczny. Symbole są zwykle skondensowaną interpretacją aktualnej sytuacji, zawierającą jej ocenę i wyznaczającą kierunek zmiany. Pozwalają na utożsamienie się z grupą — ruchem — na samoidentyfikację przez współuczestnictwo w działaniach pod „wspólnymi sztandarami”. Wyzwalają emocje, nadają znaczenie szczególne dotychczas przypadkowym i niezrozumiałym sytuacjom.

Z siły oddziaływania haseł, symboli i sloganów zdają sobie sprawę zarówno politycy, jak i działacze ruchów społecznych.

10 Przez „kontekst mentalny” rozumie Cantril całość przyswojonych w procesie socjalizacji standardów wartości, przekonań światopoglądowych, poglądów politycznych, zainteresowań i postaw. Jest to struktura porządkująca chaotyczną rzeczywistość, wewnątrz której porusza się człowiek w swoich codziennych działaniach, ocenach, decyzjach. Zob. H. Cantril. *The Psychology of Social Movements*, s. 14–21.

Flagi, insygnia władzy, karykatury „wroga” budują obrazy rzeczywistości wprawdzie uproszczone, ale za to klarowne. Badania procesów formowania się ruchów społecznych wskazują, że ludzie na ogół reagują znacznie silniej na symbolikę ruchu niż na jego program oraz ideologię. Cantril podaje przykłady, zaczerpnięte z badań nad faszyzmem niemieckim, wskazujące, iż uczestnicy ruchów antyfaszystowskich reagowali znacznie bardziej negatywnie na Hitlera jako na symbol — uosobienie wszystkich okropności faszyzmu — niż na rzeczywiste założenia systemu społeczno-ekonomiczno-prawnego, jakim był narodowy socjalizm.<sup>11</sup> Podobnie ruchy totalitarne tworzyły wyimaginowaną postać symboliczną kapitalisty. Żyda lub Murzyna, nie znając często konkretnych przedstawicieli tych klas, ras czy narodowości. Upostaciowanie przeciwnika lub oponenta jest więc jednym z podstawowych mechanizmów tworzenia się ruchu, gdyż brak widocznej personifikacji złego systemu obniża motywację działania. Tworzenie symboli, haseł, rytuałów nie jest jednak tylko zabiegiem manipulacyjnym podejmowanym świadomie przez polityków, przywódców ruchu czy specjalistów od propagandy. Stypizowane, uproszczone wizje świata powstają spontanicznie wewnątrz ruchu. Ludzie sami tworzą popularne hasła i slogany, nadają znaczenie symboliczne miejscom lub przedmiotom. Przykładem może być tu sytuacja Stoczni Gdańskiej w okresie strajków sierpniowych, gdzie powstał bogaty świat symboliki ruchu, a także pomniki czy też słynne krzyże w okolicach kościołów. Przykładem przeciwnym, wskazującym na niemożliwość przyjęcia się symboli „nie trafiających” w aktualny społeczny kontekst, jest wiele nieudanych zabiegów propagandy.

Początkiem ruchu kulturotwórczego bywa często poczucie nieadekwatności dominujących stylów życia, norm moralnych czy prawnych, obyczajów w stosunku do zmian zachodzących w innych sferach organizacji społecznej i ekonomicznej. Jest tak w przypadku szybkiej zmiany związanej na przykład z industrializacją i migracjami dużych grup ze wsi do miasta. Nowe

<sup>11</sup> Tamże, s. 68.

warunki życia powodują, iż dotychczasowe systemy regulacji zawodzą. Może to, choć nie musi, wywołać ruch społeczny (na przykład początki ruchu konsumentów w krajach zachodnich na przełomie XIX i XX wieku) skierowany ku nowym wartościom.

Ruch dążący do zmiany kultury powstać może wskutek silnego poczucia rozdźwięku między wartościami oficjalnie głoszonymi i realizowanymi lub zakwestionowania tych wartości, gdy realizowane przekształcają się we własne przeciwieństwo. Badania nad tworzeniem się ruchu pacyfistycznego w Anglii<sup>12</sup> (Campaign for Nuclear Disarmament) wykazały, iż wśród jego uczestników występowało bardzo silne odczucie niezgodności między głoszonymi oficjalnie ideałami a rzeczywistością społeczną. Niezgoda na tę podwójność była dla wielu angielskich pacyfistów jednym z głównych motywów przystąpienia do ruchu.

Jednym z powodów przekształcenia się działalności teatrów studenckich w Polsce w ruch społeczny była również taka właśnie sytuacja.

Bezpośrednią przyczyną powstania ruchu może być trudność zaspokojenia — w danych warunkach kulturowych — potrzeb kreatywnych, samorealizacyjnych jakiegoś środowiska czy całej warstwy społecznej. Ruch może dążyć nie tylko do stworzenia systemu ideologicznego, w którym owe nie zaspokojone potrzeby zostałyby uznane za naczelną wartość, lecz również — przekształcając się w ruch reformatorski — może zmierzać do zmiany zewnętrznego świata na taki, w którym realizacja tych wartości stałaby się możliwa. Bardzo często przyczyną aktywizacji staje się konflikt między jakimś rodzajem usztywnionej instytucji (religijnej, artystycznej, edukacyjnej lub innej) a nowymi ideami, które się w jej ramach nie mogą pomieścić. Ruchy kulturotwórcze mogą powstawać nie tylko w warunkach jakiegoś braku lub deprivacji potrzeb, lecz wskutek rodzenia się nowych idei w sztuce, filozofii czy innej dziedzinie twórczości. Nie brak lub konflikt jest czynnikiem inspirującym ich powstanie, lecz nadmiar w sto-

<sup>12</sup> P. Wilkinson, *Social Movement*. London 1971. s. 107.

sunku do zastanego repertuaru kultury. Początkowo ruch taki tworzy się wokół samego problemu, ludzie skupiają się po to, by rozwijać samą ideę i propagować ją. Konflikt następuje dopiero później i jest wynikiem zderzenia z obrońcami „kulturowego *status quo*”.

Wśród czynników zewnętrznych, stanowiących warunek powstania ruchu społecznego, konieczne jest pewne minimum swobód demokratycznych, umożliwiających komunikację wzajemną wewnątrz szerszych kręgów społecznych, przepływ informacji, bezpośrednie spotkania itp. A także stwarzających szansę wykształcenia się różnych form ekspresji ruchu. Ruch musi być widoczny, mieć szansę propagowania swoich idei, zyskiwania zwolenników, bycia razem w większej grupie. Dlatego trudno nazwać ruchem społecznym działania głęboko zakonspirowane, choćby ich celem było rozwiązanie ważnych problemów społecznych. Tym faktem tłumaczyć można brak wyraźniej skrzystalizowanych ruchów społecznych w krajach totalitarnych, gdzie zostają one stłumione w początkowej fazie rozwoju lub przechodzą w stan ukrycia jako działalność „zakazana”.

Niewiele ruchów kulturotwórczych kończy swój żywot ulegając instytucjonalizacji i biurokratyzacji, chociaż można odnaleźć i takie przykłady. Najczęściej ruch taki bądź wygasa z powodu utraty zwolenników (głoszone idee okazały się zbyt trudne do realizacji w aktualnych warunkach, zbyt elitarne, niezgodne z dokonywanymi się przemianami w innych dziedzinach), bądź zostaje wchłonięty przez istniejący system z powodu upowszechnienia się głoszonych idei czy koncepcji artystycznych, które przestają być czymś specyficznym, wyróżniającym członków ruchu od reszty wykształconej publiczności.

Często, podobnie jak w wypadku ruchów innego rodzaju, zdarza się tak, że jakieś wydarzenia historyczne powodują dezaktualizację haseł ruchu lub likwidują jego społeczną bazę. Rzadko natomiast zdarzają się przypadki stłumienia przemocą ruchów tego rodzaju, gdyż wchodzi one w konflikt z władzą raczej pośrednio, nie dążąc do zmiany gwałtownej i realizowanej z użyciem siły. Taktyka działania tych ruchów — w wypadkach, gdy w ogóle mówić można o świadomie wybieranej taktyce — jest

zawsze pacyfistyczna. Rozwijane są raczej środki ekspresji niż narzędzia walki. Ruchy te tworzą bogatą symbolikę, szukają metod perswazji, skutecznej argumentacji, unaocznienia swych wartości, apelują raczej do pozytywnych emocji.

Cena społecznych efektów działania tych ruchów jest szczególnie trudna. Ruchy intelektualne czy artystyczne mogą przez długie lata pozostać nie zauważone przez tak zwany szeroki ogół, mimo że doprowadziły do istotnych zmian w jakiejś dziedzinie kultury symbolicznej.

Ruch, który zakończył się porażką z powodu odrzucenia przez adresatów głoszonych idei, może w okresie późniejszym zostać ożywiony przez innych i oddziaływać w sposób bardzo znaczący. Ruch, który osiągnął widomy sukces w postaci społecznej akceptacji ucieleśnionej powstaniem nowej instytucji lub włączeniem w system instytucji zastanych, może oznaczać bezwartościowość głoszonych idei — jeśli za miarę wartości przyjmujemy ich rewolucyjność i nowatorstwo.

#### POWSTANIE RUCHU TEATRALNEGO

Na początku tego rozdziału stwierdziłam, że momentem przełomowym dla studenckiego teatru w Polsce był rok 1970. Dlaczego tę właśnie datę można uznać za początek ruchu? Co spowodowało, że zespoły działające osobno, konkurujące ze sobą na festiwalach o nagrody i aprobatę krytyki, zaczęły tworzyć środowisko coraz bardziej świadome łączących je więzi ideowych, wspólnych pytań i wspólnych zagrożeń?

Lata sześćdziesiąte nie były wcale okresem pustym w historii studenckiego teatru. W tym czasie działało wiele zespołów mających osiągnięcia wybitne, jak na przykład „Kalambur”, którego *Szewcy* przejdą do historii polskiego teatru, gdańska „Galeria”, lubelski „Gong” czy łódzki „Pstrąg”. Był to okres poszukiwań estetycznych, eksperymentów w dziedzinie języka teatralnego. Teatr studencki stał się rzeczywiście artystyczną awangardą, w swych wykonaniach najlepszych wyprzedzając teatry profesjonalne. Choć mało popularny w środowiskach studenckich, interesował żywo teatrologów, zawodowych reży-



serów i aktorów, krytykę teatralną, a jego osiągnięcia były szybko przyswajane przez sceny zawodowe. Był to teatr eksperymentujący i chyba to jedynie stanowiło cechą wspólną zespołów przyjmujących różne konwencje estetyczne, penetrujących różne obszary rzeczywistości w swych teatralnych poszukiwaniach. Nie stanowiło to żadnej podstawy do wytworzenia się wspólnoty, przeciwnie, zespoły współzawodniczyły w odkrywaniu coraz to nowych możliwości scenicznych, nowych środków ekspresji i tematów. „Swoisty eklektyzm myślowy i estetyczny teatru studenckiego lat sześćdziesiątych — powie Tadeusz Nyczek — umożliwiał rozdział nagród między teatry bardzo różne, nie tyle partnerujące sobie w rozwiązywaniu jakiejś wspólnej idei, ile współegzystujące obok siebie na zasadach bardziej mechanicznych, przypadkowych; każdy klocek z innej układanki.”<sup>13</sup>

Przekształcenie się owego zbioru różnych „klocków” w opartą na wspólnych fundamentach budowlę nastąpiło dość nagle, lecz było wynikiem narastającego od paru przynajmniej lat procesu zmian świadomości społeczeństwa polskiego, szczególnie ludzi młodych. Sytuacja wymagająca zmiany, nacisk skostniałych instytucji wywołujący poczucie ograniczenia, deprivacja istotnych potrzeb ekonomicznych, czyli warunki sprzyjające powstaniu ruchu społecznego, istniały także poprzednio, lecz począwszy od roku 1968 konieczność zmiany ujawniła się w sposób bardzo wyraźny. Składały się na to różne elementy: z jednej strony rosnący rozdźwięk między oficjalnie głoszonymi hasłami a ich realizacją oraz podwójność wartości przybrały rozmiary trudne do zaakceptowania, z drugiej, nastroje anty-inteligenckie i ogólne obniżenie standardów materialnych powodowały realne zagrożenie perspektyw życiowych pokolenia młodej inteligencji w końcu lat sześćdziesiątych. Rozbieżność między rozbudzonymi aspiracjami a możliwościami ich zaspokojenia, a zarazem pogłębiająca się nieautentyczność życia publicznego i kultury to elementy sytuacji, w której odczucie bra-

<sup>13</sup> T. Nyczek, *Pełnym głosem. Teatr studencki w Polsce 1970–1975*. Kraków 1980, s. 87.

ku perspektyw, ograniczenia udziału w kształtowaniu zarówno przyszłości własnej, jak i przyszłości kraju, było dość powszechne. Jednocześnie polityka kulturalna i będąca jej integralną częścią wzmożona czujność cenzury spowodowały zablokowanie swobodnej ekspresji młodych twórców. Konflikt narastał, stawał się coraz wyraźniejszy, presja rzeczywistości, szczególnie w tych środowiskach, stawała się coraz bardziej nieznośna.

Znaczenie istotne miał również fakt, iż w okresie rozwoju ruchów kontestacyjnych na Zachodzie ukształtowała się świadomość nie tylko wspólnoty interesów młodego pokolenia, ale i jego kulturowej odrębności. Potężna fala ruchów młodzieży ogarnęła cały świat. Wydarzenia marcowe w Polsce niewiele miały wspólnego z atmosferą tamtych ruchów. Stały się jednak początkiem obudzenia aktywności politycznej młodzieży i ważnym dla dalszych losów kultury polskiej i kultury studenckiej pokoleniowym doświadczeniem. W pierwszym momencie wywołało ono poczucie zniechęcenia i niewiary w możliwość zmian, reakcję wycofania się w sferę prywatności, lecz zarazem stało się początkiem budowania pokoleniowej wspólnoty. Reakcja pozytywna — potrzeba interpretacji niedawnych wydarzeń, diagnozy sytuacji społecznej w Polsce, określenia własnej za nią odpowiedzialności i wyboru postawy wobec rozpoznanego świata — przyszła niedługo, w parę lat później.

Przykład ruchów kontestacyjnych, które mimo represji rozwijały się i trwały przez kilka lat, oddziałwał bardzo silnie. Za decydujący moment w rozwoju świadomości młodego teatru w Polsce uważany jest II Międzynarodowy Festiwal Festiwal Teatrów Studenckich we Wrocławiu w roku 1969. Przyjechały tam zespoły reprezentujące różne nurty ruchu młodzieży, ze spektaklami „gorącymi”, walczącymi, opowiadające się wyraźnie po stronie reprezentowanych przez ten ruch wartości. Zespoły, które „stawiały pod znakiem zapytania uczciwość i szczerść zasad, którymi rządzi się współczesny świat”<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Z tekstu Andre Benedetto, spektakl *Czerwona strefa*. II MFFTS Wrocław 18–26 X 1969.

Wedle Bogusława Litwińca, twórcy idei festiwalu i ich głównego organizatora, na drugim MFFTS zbudowana została wspólna płaszczyzna ideologiczna międzynarodowego ruchu nieprofesjonalnych, walczących teatrów. Jej najważniejsze treści to: przekonanie o społecznej misji teatru, o tym, że stanowi on miejsce odnowienia form komunikacji między ludźmi i narzędzie walki o zniesienie niesprawiedliwości, przemocy, wyzysku. „Teatr nie może poddać się przekonaniu o rozdziale między sztuką a życiem. [...] Tylko w twórczości nastawionej na dokonywanie zmian w życiu społecznym może nastąpić połączenie kultury z naturą [było to jedno z czołowych haseł — celów — ruchu kontestacji — *A. /.*]. Czas najwyższy przebudować w teatrze treść pojęć «artyzm», «piękno», «arcydzieło» — obowiązkiem artysty jest kierować się ekspresją własnej osobowości tu i teraz, wyzwalać siebie intelektualnie i emocjonalnie z maksymalną intensywnością, co jest również drogą do pozasobistego celu”<sup>15</sup> — pisze Litwiniec.

Na tym tle polskie zespoły zafascynowane własnymi poszukiwaniami estetycznymi wypadły dość blado. Festiwal był dla wielu młodych twórców w Polsce przeżyciem, wstrząsem. Ich rówieśnicy z innych krajów powiedzieli to, co samemu chciałoby się powiedzieć, wyrazili idee bliskie, odpowiadające nastrojom społecznym także i u nas — nie tylko wśród młodzieży.

W końcu lat sześćdziesiątych powstała więc sytuacja, w której doświadczenie presji sytuacji zewnętrznej, będące powszechnym udziałem ludzi młodych, zbiegło się z narastającym na całym niemal świecie poczuciem pokoleniowej odrębności i wspólnoty, a zarazem misji uzasadniającej konieczność podjęcia działań wprowadzających radykalne zmiany. Sytuacja niepokoju i społecznego napięcia w Polsce przed i po wydarzeniach grudniowych była jeszcze jednym, szczególnie ważnym elementem sprzyjającym powstaniu ruchu społecznego. Był to moment, w którym obok poczucia konieczności zmiany zrodziła się wiara w szansę jej realizacji.

<sup>15</sup> B. Litwiniec, *Teatr młody — teatr otwarty*. Wrocław 1978, s. 124.

Zespoły teatralne działające w ramach ZSP miały możliwość swobodnej wymiany poglądów w szerszym środowisku, obejmującym twórców, sympatyków teatru, zainteresowanych jego rozwojem krytyków. Na festiwalach teatralnych, seminariach i innych imprezach organizowanych przez kluby w skali miasta czy też przez władze centralne ZSP w skali kraju toczyły się zasadnicze dyskusje na tematy polityczne i światopoglądowe. Powstały więc właściwie wszystkie warunki konieczne do przekształcenia się „osobnych” grup teatralnych w ruch społeczny poszukujący wspólnie dróg samookreślenia, środków ekspresji i dróg realizacji coraz wyraźniej zarysowujących się celów.

Na Łódzkich Spotkaniach Teatralnych w 1970 roku spotkały się zespoły, które — każdy na swój sposób — przeszły podobną drogę „ideowego dojrzewania”. Wielu uczestników tych Spotkań uważa, że wtedy właśnie zrodziło się poczucie wspólnoty, wzajemnej bliskości ludzi skupionych wokół teatru. W pełnych napięcia dniach grudnia 1970 roku, w toku ożywających nadziei i gorących dyskusji, wywołanych spektaklami mówiącymi po raz pierwszy od wielu lat wprost o tym, co nurtowało wszystkich myślących, czujących ludzi w Polsce, powstawał teatr-ruch.

#### OD EUFORII DO WYCISZENIA

„Młody teatr polski nie jest instytucją, lecz wytworem autentycznych potrzeb zbiorowości, która tworząc go pragnie związać się w sposób twórczy i w pełni odpowiedzialny z całokształtem życia społecznego w kraju. [...] Znaczenie teatru, szerzej, znaczenie wszelkiej sztuki podupada wówczas, gdy staje się on tylko teatrem (tylko sztuką) i w takiej postaci funkcjonuje społecznie. I odwrotnie, teatr uzyskuje swoje znaczenie tylko wtedy, gdy — jak u swoich żywych źródeł — staje się filozofią, [...] organiczną sferą świadomości współczesnego człowieka. Upomniął się on po prostu poprzez praktyczne działania o swoje pra-

wa..." — pisze Osiński w swym tekście o tym okresie przełomowym w życiu studenckiego teatru.<sup>16</sup>

Ruch teatralny w początkach lat siedemdziesiątych nie był zjawiskiem odosobnionym. Stanowił integralną część młodej kultury, formacji intelektualnej i artystycznej, w której czołową rolę odegrała literatura i poezja. Grupa młodych pisarzy, poetów i krytyków skupionych wokół krakowskiego pisma „Student” zainicjowała okres reinterpretacji zastanego dorobku literatury i sztuki oraz nowych poszukiwań twórczych, a zasięg jej oddziaływania przekroczył ramy kultury studenckiej. Wystarczy przypomnieć tu nazwiska: Barańczaka, Krynickiego, Kornhausera, Zagajewskiego czy Moczulskiego — liderów tego ruchu. Pojawiają się one również często w spektaklach młodego teatru. Ruch powstający w ramach instytucji kultury studenckiej pod patronatem ZSP nie występował przeciw temu patronatowi. Jeśli wykraczał poza jej ramy, to wraz z samą instytucją, która w tym okresie ewoluowała w kierunku zgodnym z owym ruchem. Był to w dziejach studenckiego teatru jedyny chyba okres daleko idącej zgodności poglądów między organizatorami i twórcami młodej kultury.

Teatr-ruch w swych początkach nie tworzył żadnych własnych struktur organizacyjnych. Działał w ramach organizacji ZSP, a przywódcy ruchu uważali się i byli uważani za jej działaczy, nie dysydentów. Ruch więc był i zarazem nie był zinstytucjonalizowany. Był, ponieważ stanowił element składowy instytucji kultury studenckiej, z nią tożsamy. Nie był, gdyż jako ruch, a nie teatr, działał i zdobywał własną świadomość w kontaktach prywatnych i bezpośrednich, wykraczających poza instytucję. Tworzyli go nie tylko członkowie organizacji ZSP i przypisani do kultury studenckiej z racji swego statusu społecznego studenci, lecz również szerokie wówczas kręgi sympatyków spoza środowiska studenckiego. Nie był, ponieważ kryterium uczestnictwa w ruchu nie pokrywało się z przynależnością organizacyjną, nie wyłączał on formalnych przywódców

<sup>16</sup> Z. Osiński, *Serw czasu (dzisiejsze oblicze teatru studenckiego)*. ..Almanach ruchu kulturalnego i artystycznego ZSP 1969—72". Warszawa 1973, s. 25.

i przedstawicieli. Przywódcami byli liderzy i członkowie najlepszych zespołów teatralnych, ludzie stanowiący w środowisku teatrów studenckich autorytety moralne i artystyczne. W tym pierwszym okresie należeli do nich z pewnością Litwiniec z „Kambura”, Lech Raczak z Teatru Ósmego Dnia, Hejduk i Bigosiński z Teatru 77 z Łodzi, Krzysztof Jasiński z Teatru STU z Krakowa. W parę lat później do grupy liderów dołączył Ryszard Major z „Pleonazmusa”.

Przeciw czemu i za czym opowiadał się teatr-ruch w początkach swego istnienia? Nie kwestionował treści oficjalnej ideologii, domagał się jedynie jej rzeczywistej realizacji, wskazując na rozbieżność między zawartymi w niej zasadami a ich praktykowaną interpretacją. „Zmiana” nie oznaczała więc jakiegось radykalnego przewrotu, lecz jedynie zmianę stosunku rządzących do głoszonych przez nich samych postulatów, dopuszczenie przedstawicieli społeczeństwa (szczególnie młodych) do współodpowiedzialności i współdecydowania o ważnych dla nich samych i dla całego kraju sprawach. „Odnowa” to przede wszystkim odnowa moralna, powrót do szczerości, spontaniczności, ideowego entuzjazmu i poświęcenia, do postaw charakterystycznych dla okresów rewolucyjnych przełomów, znanych zresztą twórcom młodego teatru jedynie z literatury i opowiadań rodziców.

Na „ideologię” ruchu teatralnego na początku lat siedemdziesiątych składały się więc następujące przekonania: całość życia kulturalnego i społecznego w Polsce wymaga zmiany. Zmiana ta jest możliwa, już się dokonuje, a jej istotnym czynnikiem, katalizatorem jest pokolenie młodej inteligencji osiągającej w tych właśnie latach wiek dorosłości. Narzędziem przyspieszenia zmiany przez kształtowanie świadomości jest sztuka, teatr. Naprawa świata dokonuje się przez odrodzenie moralne. Podjęcie walki o autentyczną kulturę wymaga zmiany samego siebie, własnej osobowości, zgodnie z przyjętymi ideałami. Inaczej działanie na rzecz zmiany będzie puste i nieuczciwe, nie ma bowiem innej drogi odnowienia kultury jak tworzenie człowieka twórczego, wolnego, autentycznego.

Pierwszym impulsem powstania ruchu była chęć odkłamania sfery kultury a zarazem samych siebie jako jej współuczestników i współtwórców. Młody teatr dopominał się o kulturę tłumaczącą świat i poszukującą nowych jego kształtów. Występował przeciw kulturze fałszującej obraz rzeczywistości, powtarzającej ciągle te same stereotypy, kulturze martwej. Dopominał się — przez zdzieranie masek, odkrywanie coraz to nowych form rozdziwku między ideologicznymi postulatami a ich realizacją, między światem kreowanym przez sztukę, publicystykę, propagandę a rzeczywistością daną w codziennym doświadczeniu — o prawo do własnej interpretacji świata. Przeciwnikiem bezpośrednim była więc owa nieautentyczna kultura — teatr profesjonalny, teatr-urząd, środki masowego przekazu jako narzędzia ogłupiania, spychania ludzi w świat pseudoproblemów i uspokajającej iluzji. Teatr-ruch ożywiła wiara w misję demaskatorską teatru, w to, że zdobycie świadomości zafałszowali to jednocześnie ich przewyciężanie. Charakteryzuje trafnie ten sposób myślenia Zbigniew Osiński, który w tamtych czasach był raczej uczestnikiem ruchu niż jego obserwatorem i interpretatorem: „to, co decyduje o żywotności młodego teatru, o tym, że stał się on jednym z nerwów polskiej kultury, wychodzi [...] poza teatr jako sztukę. [...] «Walka o niezafałszowany obraz świata, w którym żyjemy», «aktywny stosunek do świata», «poznawczą nieufność», «służenie prawdzie, bo tej wszyscy najbardziej potrzebujemy, ale już zapomnieliśmy, na czym nam powinno zależeć», [...] «sprawdzić ogólnikowe hasła, pojemne mity wymijające trudności i zacierające konflikty opisy świata na poziomie jednostkowego przypadku i na tym pojedynczym przykładzie sprawdzić, co się ostaje z pięknie brzmiących ogólników» [...], zostały tu zawarte główne postulaty całej młodej kultury, również i te, które odnoszą się bezpośrednio do dziedziny teatru [...]. W nowej sytuacji zasadniczym problemem dla grupy pokoleniowo-ideowej jest stworzenie autentycznych więzi między kulturą a społeczeństwem, między twórcą a świadomością społeczną. [...] To, co postuluje i próbuje praktykować młody teatr, wyraża się właśnie

w dążeniu do możliwie pełnej zgodności między tym, co się czyni w sztuce, a tym, do czego dąży się w życiu."

Aby być tym właśnie, ruch szukał przede wszystkim formuły teatru pozwalającej wypełnić misję odnowienia kultury, którą teatr-ruch czuł się obarczony. „Przed teatrem studenckim stoi dziś zadanie określenia swego pokolenia, jego miejsca w życiu, osądzenia jego aspiracji, stwierdzenie możliwości. Istnieje także konieczność określenia się wobec ojców, [...] właśnie my powinniśmy ocenić krytycznie ich działalność i spróbować wyboru, przeprowadzić selekcję norm i metod postępowania, by uniknąć już popełnionych błędów.”<sup>18</sup> Taka koncepcja teatru — przytoczone fragmenty manifestu-wypowiedzi Teatru Ósmego Dnia z 1970 roku były wyrazem kształtowania się wspólnej świadomości ruchu teatralnego — zakładała poszukiwanie wartości etycznych, na których można by oprzeć ocenę siebie i otaczającego świata.

Budowanie wspólnej platformy etycznej to drugi ważny element integrujący zespoły wewnątrz teatru-ruchu. „Pracę naszą łączymy z trudem poznania siebie, z uświadomieniem ładu etycznego żadanego od otaczającej nas rzeczywistości. [...] Akcję teatru musi wyprzedzić zamach na własne zobojętnienie i oportunizm, musi nastąpić zderzenie idei i sposobu jej realizacji, bytu i powinności, faktów i postulatów, dokonujące się wpierw w świadomości aktora. [...] Ów akt, polegający na podjęciu moralnej konfrontacji treści własnego poznania, aby poruszyć sumienia innych, leży u podstaw społecznego działania teatru” — pisze Bogusław Litwiniec, jeden z twórców i animatorów ruchu teatralnego.<sup>19</sup>

Podstawową wartością etyczną jest prawda, ściśle mówiąc, autentyczność rozumiana jako zgodność ekspresji z własnymi

<sup>17</sup> Tamże, s. 26 (tekst oparty na artykule Macieja Szybista ze „Studenta” 1972, nr 20; cytaty z *Paru przypuszczeń na temat poezji współczesnej* Stanisława Barańczaka).

<sup>18</sup> *Teatr Ósmego Dnia*, ZSP, Centralny Klub „Od Nowa”. Poznań 1970, wypowiedź programowa.

<sup>19</sup> B. Litwiniec. *Procesy twórcze w Studenckim Teatrze „Kalambur”*, tekst z 1970 r., w zbiorze: *Teatr młody — teatr otwarty*, s. 55. 57.



doświadczeniami i odczuciami. „Uświadomiliśmy sobie — pisze Lech Raczak — że bardziej niż prawda o człowieku postawionym w sytuacji ostatecznej interesuje nas sytuacja codzienna. Nie budzi w nas dreszczy wiadomość o okrucieństwach np. wojny francusko-pruskiej, ale drżymy w niedogrzanych domach; nie możemy leczyć psychicznych obciążeń wojennych naszych ojców, możemy natomiast potykać się z powołaną przez nich do życia biurokracją; nie musimy tworzyć nowych ideologii, musimy jednak walczyć o uczciwą realizację istniejącej.”<sup>20</sup>

Teatr ma być miejscem, w którym aktor dzieli się z innymi tym, co jest rzeczywiście jego odkryciem świata, jego przeżyciem. „W dalszym ciągu będziemy uparcie mierzyć się ze sobą, by osiągnąć szczerotę. Myślę, że jest ona największą szansą porozumienia z innymi ludźmi, dlatego też warto czynić z niej oręż — nie tylko w posługiwaniu się teatrem [...]. Jeżeli się pragnie, aby teatr był sposobem bycia, do końca z sobą, partnerami i zapraszanymi do siebie ludźmi, trzeba być szczerym.”<sup>21</sup>

Prawda jako najważniejsza wartość etyczna ma się wyrażać w kreowaniu wobec widza-partnera jedynie takiego świata scenicznego, który jest odbiciem aktualnego stanu świadomości członków zespołu. Szczerota wobec siebie daje moralne prawo oceniania innych, krytykowania ludzi decydujących o mechanizmach instytucji społecznych, politycznych. „Jest więc pierwszorzędnym problemem sprowadzenie naszej działalności do świadomego wysiłku twórczego, który da wyraz naszego poznania lub zagubienia — ale prawdy, a nie pełnych «poezji» urojonych zagrożeń i wydumanych tematów.”<sup>22</sup>

Prawda ma się wyrażać również w mówieniu wprost o ważnych, a spychanych z pola widzenia problemach życia społecznego kraju. „Dotykamy tu sprawy, podejrzewam, fundamentalnej — istnienia swoistego ewenementu «autocenzury». O tym piekielnie szkodliwym zjawisku nie tylko na gruncie teatru

<sup>20</sup> L. Raczak, *Mój teatr studencki*, wypowiedź w ramach ankiety tygodnika ITb”, przeprowadzonej w r. 1971.

<sup>21</sup> Z. Hejduk, *W stronę nie-teatru*.

<sup>22</sup> T. Zieleniewicz, wypowiedź w ramach ankiety *Mój teatr studencki*.

studenckiego trzeba mówić i pisać. Trzeba je kompromitować" — pisze Ryszard Bigosiński z Teatru 77.<sup>23</sup>

Poszukiwanie „prawd na życie prawdziwe" — tak określa zadanie teatru Kazimierz GrochmalSKI z Teatru „Maja" z Poznania.<sup>24</sup>

Drugą fundamentalną wartością etyczną wyznaczającą kierunek działań i kryteria samooceny zespołów czujących się uczestnikami teatru-ruchu było poczucie odpowiedzialności za kształt rzeczywistości społecznej, w jakiej żyć przyszło młodym twórcom, „zaangażowanie społeczne" — słowo wytarte, lecz trudno znaleźć inne określenie odpowiadające treści tego sformułowania. Nieobojetność, wrażliwość na każde zło, niesprawiedliwość i przede wszystkim na kłamstwo.

„W naszym pojęciu teatr jest miejscem sporu o nową społeczność" — pisze Zdzisław Hejduk.<sup>25</sup> Podobnie widzi zadania teatru Lech Raczak: „Teatr powinien być sztuką, która podejmuje istotną problematykę polityczną, zajmuje się własnym pokoleniem, bada jego możliwości, rolę, jaką może odegrać, aspiracje."<sup>26</sup> Teatr, zdaniem Bogusława Litwińca, „dopiero zmieniając świat współżyje z nim [...]. Świadomość teatru musi być zatem walcząca, musi być zarazem herezją."<sup>27</sup>

„Trzeba więc, aby teatr ingerował w aktualne problemy życia społecznego, aby dyskutował pryncypia światopoglądowe, by miał ambicję być nie tylko świadkiem i zwierciadłem, ale i twórcą, i sędzią swoich czasów, by czuł potrzebę tworzenia dla siebie i widzów norm postępowania zgodnych z wymogami rodzącej się nowej rzeczywistości, odwagę kształtowania odbiorcy, zmuszania go do myślenia i działania."<sup>28</sup>

Cytowane wypowiedzi liderów ruchu teatralnego świadczą o zbieżności ich poglądów, a także o tym, że powstawały one

<sup>23</sup> R. Bigosiński, wypowiedź w ramach ankiety *Mój teatr studencki*.

<sup>24</sup> Wypowiedź w ramach ankiety *Mój teatr studencki*.

<sup>25</sup> Z. Hejduk, *W stronę nie-teatru*.

<sup>26</sup> B. Litwiniec, *Teatr miody — teatr otwarty*, s. 35.

<sup>27</sup> L. Raczak, wypowiedź w ramach ankiety *Mój teatr studencki*.

<sup>28</sup> Z wypowiedzi-manifestu Teatru Ósmego Dnia (Centralny Klub Studentów Poznania Od-Nowa. ZSP, 1970).

w atmosferze emocjonalnego napięcia wyraźnie wspólnej wszystkim autorom. Zespół przekonań dotyczących rzeczywistości zastanej i postulowanej (pamiętajmy, że jest to „rzeczywistość” najbliższa — instytucje kultury, formy twórczości, teatr, środowiska twórcze) kształtował się w toku nieustannej interakcji zarówno między ludźmi wewnątrz zespołów, jak i pomiędzy poszczególnymi zespołami. Pojawił się tu jeszcze jeden ważny warunek rozwoju ruchu społecznego, jakim jest możliwość swobodnej wymiany myśli i wzajemnego potwierdzania reakcji, ocen i poglądów. Młodzi twórcy mieli okazję do licznych spotkań, jakich dostarczała wielka ilość „impres kulturalnych” organizowanych w ramach kultury studenckiej. Przeglądy teatralne, festiwale, seminaria, spotkania klubowe, obozy letnie (które nieco później przybrały formę tak zwanych warsztatów) stwarzały warunki bezpośrednich kontaktów, nie tylko w zamkniętym gronie zespołów teatralnych, lecz także z twórcami innych dyscyplin sztuki oraz z przyjaciółmi studenckiego teatru.

Formę wymiany pośredniej zapewniały wydawnictwa ZSP produkujące liczne materiały do użytku wewnętrznego. Wprowadzenia do spektakli, biuletyny festiwalowe, powielane maszynopisy, stanowiące wprowadzenia do dyskusji, lub po prostu „listy do przyjaciół”, prasa studencka, almanachy, reklamowe informatory — to przykłady rodzajów publikacji, w jakich przedstawiciele teatru-ruchu mogli w tym okresie swobodnie prezentować swe koncepcje i krytykować „oficjalną” kulturę.

Wraz z procesem uzgadniania poglądów, w wyniku którego powstawała wspólna świadomość artystyczna i etyczna, kształtował się etos teatru-ruchu, a więc pewien świadomie wybrany styl życia, obejmujący również wzory zachowań będących jakby zewnętrznymi manifestacjami przynależności do ruchu.

Najistotniejsze cechy tego stylu to:

— Integracja wszelkich działań wokół centrum samorealizacji, jakim był teatr, usuwająca charakterystyczne dla wielu ludzi pracy rozbicie życia na dwie nie przystające do siebie sfery: sferę przymusu, rutyny, uciążliwego obowiązku i sferę czasu wolnego, w której dopiero można próbować „być sobą”.

— Nastawienia „antykonsumpcyjne”, szczególnie wyraźne

w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych, gdy wysoki standard materialny w wielu środowiskach stawał się jedynym wyznacznikiem życiowego sukcesu.

— Poszukiwanie form kontaktów wspólnotowych, możliwych do zrealizowania w polskich warunkach. Poczucie wspólnoty i rzeczywiste życie w grupie było bardzo ważnym czynnikiem integracji ruchu teatralnego, który przeciwstawił teatrowi-urzędowi wzór teatru-rodziny — jak to określa Tadeusz Nyczek.<sup>29</sup> Wprawdzie forma teatru-komuny, popularna w zespołach teatralnych krajów zachodnich, nie przyjęła się w Polsce (ze zrozumiałych powodów: konwencje obyczajowe, brak mieszkania, brak możliwości utrzymania się poza mecenatem państwowym), jednak członkowie zespołów wiele czasu spędzali razem, w grupie, która stanowiła także oparcie w sprawach życiowych i codziennych kłopotach. Nastawienie na rozszerzenie pola kontaktów, pogłębienie ich intensywności, na dialog, autentyczną wymianę myśli, umiejętność słuchania innych, akceptacja cudzej odmienności — „przyjęcie drugiego”, były czymś bardzo charakterystycznym dla atmosfery panującej wewnątrz kręgu ludzi uważających się za „swoich”.

Teatr-ruch tworzył więc własną odrębną kulturową całość, alternatywną wobec tak zwanej kultury oficjalnej. Całość ta obejmowała zarówno formy twórczości artystycznej, własny język teatralny, własne kody artystyczne — mówiąc ogólniej, jak i formy obiegu zamknięte w ramach ZSP-owskiego mecenatu. Obejmowała również wzory prywatnych i publicznych zachowań oraz uzasadniające je wartości etyczne, własne sposoby widzenia i interpretowania zastanego świata.

Taki był początek teatru-ruchu. Jak przebiegała jego ewolucja? Już w ciągu trzech następnych lat okazało się, że nadzieje na radykalne zmiany nie zostały spełnione. Udział młodego pokolenia w kształtowaniu otaczającego świata okazał się nie-realnym marzeniem. Zamiast radykalizacji świadomości społecznej nastąpiło cofnięcie się w świat prywatności, rosnące zainteresowanie przysłowiowym „małym fiatem” i domkiem jedno-

T. Nyczek, *Pełnym głosem*, s. 37.

rodzinnym. W manifestach z 1972 roku pojawia się nuta rozczarowania: „Co z tamtych, niezwykle uroczystych zobowiązań zostało w nas dzisiaj? — pisze Hejduk. — Co z tamtych, romantycznych wzniesień przetopiło się w pragmatyzm naszej wspólnej codzienności? Czy znajdziemy w sobie pewność, kiedy Franek Muła zatrzyma *Sennik polski* zapowiadając nadejście świtu, że nasze wieczorne sny nie staną się następnym ogniwem łańcucha koszmarnej niemożności.”<sup>30</sup> „Czy nie wydaje ci się, że rewolucyjny proces przeobrażeń świadomości naszego społeczeństwa wkroczył obecnie w jałowy bieg?” — pytają w liście do uczestników-widzów *Retrospektywy* członkowie Teatru 77 z Łodzi.<sup>31</sup>

Deklaracje udziału w „odnowie” zostały odrzucone. Zamiast postępującej zmiany atmosfery życia kulturalnego nastąpiło cofnięcie się w stosunku do punktu wyjścia, za jaki uznać można rok 1970. Również ruchy kontestacyjne na Zachodzie uległy dezintegracji lub daleko idącemu przekształceniu.

Wobec ogólnego usztywniania struktur władzy i nasilania się propagandy, jawnie nieprzystającej do realiów życia codziennego usztywnia się także kierownictwo organizacji młodzieżowej. Zmienia się więc relacja między teatrami a mecenasem. Istotne zmiany wniosło tu połączenie organizacji, w wyniku którego powstało SZSP. Teatry zbyt „ostre” przestają być mile widziane. Wzmaga się także wyraźnie aktywność cenzury. O ile na początku hasła radykalne miały dość szerokie — w ramach kultury studenckiej — zaplecze społeczne, w połowie dekady „mała stabilizacja” dociera także do środowisk związanych z ruchem młodego teatru. Słabsze zespoły się rozpadły, w większości pozostałych zmienił się skład osobowy. Część ludzi odeszła, ponieważ zmieniły się ich warunki życiowe, dorośli, założyli rodziny, rozpoczęli pracę zawodową. Nowe pokolenie wchodzące do teatru wniosło nową, własną świadomość konfliktu między kulturą a rzeczywistością, własne odczucie narastającego kryzysu. Hasła „odnowy” brzmiały pusto wobec wzmożonych represji w sto-

<sup>30</sup> Z. Hejduk, wypowiedź w Programie IX ŁST, grudzień 1972. ZSP, s. 21.  
" Druk do użytku wewnętrznego. Łódź 1974.

sunku do środowisk twórczych, coraz dalej postępującego ograniczenia swobody działania w sferze kultury i innych dziedzinach życia społecznego. Ruch zamyka się coraz bardziej we własnym wyizolowanym środowisku, starając się odnaleźć sens działania w zmienionych warunkach.

Lata 1972–1975 nie wniosły nic istotnego do treści manifestów teatru-ruchu, nie zmieniły jego etycznych i artystycznych postulatów.

Wypowiedzi najwybitniejszych przedstawicieli teatru studenckiego tamtych lat, przywódców ruchu teatralnego, świadczą wyraźnie o poczuciu misji młodego teatru. Jego celem miało być zrewolucjonizowanie rzeczywistości, przyspieszenie społecznych przemian, jakich zapowiedzią była zmiana ekipy rządzącej po wydarzeniach grudniowych w Gdańsku. Teatr studencki nie zrewolucjonizował odpornej rzeczywistości, doprowadził za to do rewolucji w samym teatrze. Teatr polityczny, który ukształtował się na początku lat siedemdziesiątych, wywołał szereg trwałych zmian w zakresie środków ekspresji, języka teatralnego, stosunku widza i aktora, sposobu traktowania przestrzeni teatralnej i — przede wszystkim — samej funkcji teatru. „Została zanegowana sytuacja przedstawienia i teatru jako dzieła autonomicznego w stosunku do rzeczywistości społecznej, jako dzieła, które rządzi się wyłącznie własnymi prawami [...], zamiast szukać siebie [...] szukać swojej prawdy w jakimś zapisanym tekście dramatycznym, aktor szukał środków, znaków do tego, by przekazać swoją prawdę, którą musiał sam sobie znaleźć w kontakcie nie tylko z owym jednym tekstem dramatycznym, ale z całokształtem swego życiowego, umysłowego i fizycznego doświadczenia.”<sup>12</sup>

Ruch teatralny tego okresu oddziaływał przede wszystkim jako ruch artystyczny i wspólnotowy. Stworzył nową formułę scenicznej wypowiedzi, w której wykorzystane zostały zarówno doświadczenia teatru politycznego, jak i nurtu poszukiwań twór-

<sup>12</sup> L. Raczak. wypowiedź w dyskusji na Forum Młodego Teatru w Toruniu w 1979 r. *Materiały młodego teatru*. Rada Programowa Teatrów Studenckich. SZSP. 4 1 1980. Warszawa.

czych skupionych wokół Teatru Laboratorium Grotowskiego. Stworzył również miejsce, gdzie kształtowały się style życia wobec dominujących odmienne, realizujące zasadę zgodności deklarowanych idei i codziennego działania, wobec postępującego urzędowania, instytucjonalizacji kontaktów międzyludzkich, poszukujące pełnego wyrazu kontaktów osobowych we wspólnocie. Już to samo stanowiło o atrakcyjności środowisk, w których można było robić coś razem w dużej grupie, w skali kraju. Tym bardziej że był to okres rozszerzającego się pola „społecznej próżni”, tworzonej celowo przez niszczenie wszelkich form autentycznego życia społecznego. „Próżni” oznaczającej brak autonomicznych organizacji społecznych wyrażających interesy grupowe, stanowiących ogniwa pośrednie między aparatem władzy a małymi grupami — jak rodziny czy kręgi przyjacielskie. Młody teatr przeciwstawiał się swym istnieniem postępującej atomizacji społecznej.

Z sytuacji załamania się ruchu w połowie lat siedemdziesiątych zdawali sobie sprawę jego twórcy — ci szczególnie, którzy najwięcej wnieśli w kształtowanie jego ideowych założeń. „Stało się. Zbyt szybko nastąpiła amortyzacja ruchu teatralnego, który miał szansę przekształcenia się w coś znacznie szerszego, miał szansę stworzenia pewnej formacji świadomościowej. Zbyt szybko również dlatego, że każda autentyczna świadomość rodzi się w sytuacji demokratycznego sporu, który jest solą postępu i może zaistnieć wtedy, gdy możliwość konfrontacji poglądów nie jest krępowana [...], chodzi mi o sytuację sprzyjającą twórczemu samopoczuciu, gdzie świadomość zespołów i jednostek realizuje się w obliczu zadań, które można swoją własną wolą kształtować [...]. Zadaniem na dziś jest [...] wyjść poza opłotki, w których teatr studencki zawsze byłby mile widziany, przekroczyć własne granice z pełną odpowiedzialnością za słowo, które pada ze sceny [...] i za wzajemną przystawalność haseł do postaw osobistych w życiu.” "

" R. Radomski. *Trudna wspólnota*, w: *Wspólnota, kreacja, teatr*, seria Sztuka Otwarta, AOT „Kalamur”, Wrocław 1977, s. 181—182.

## NOWY ETAP RUCHU

Charakterystyka aktualnej sytuacji zawarta w cytowanym wyżej tekście Romana Radomskiego z Teatru Ósmego Dnia jest trafna. Jednak ocena znaczenia ruchu i jego dalszych perspektyw wydaje się zbyt surowa. Autor sądził, że ruch ten tworzył wspólnotę opartą jedynie na emocjach, na spontanicznych reakcjach wobec bieżących wydarzeń, nie dopracowując się spójnego intelektualnie programu. Dlatego wspólnota pod naciskiem zmieniającej się atmosfery społecznej zaczęła się dezintegrować. Sądzę, że program, w którego treści Teatr Ósmego Dnia wniósł istotny wkład, stał się potem, wobec zmiany rzeczywistości społecznej, nieprzydatny.

Okres załamania to okres przeformułowywania celów i wymiany (częściowej) ludzi, okres „przetasowania” w ruchu, który zachował jednak ciągłość tradycji i świadomość wagi swych podstawowych wartości. Z okresu tego załamania teatr-ruch wyniósł przekonanie o konieczności poszukiwania nowych form działania także w sferze organizacyjnej, środków zapewniających bardziej skuteczną obronę nie tylko swych idei, ale także swego istnienia.

Pierwszym zwiastunem tej nowej świadomości był właśnie manifest odmłodzonego zespołu Teatru Ósmego Dnia. „Bunt nieświadomy do końca swych celów, poza żarliwym łaknieniem wolności (pojmowanej zresztą jako absolut), mimo iż podjęty w imię odwetu, więcej ma wspólnego z metafizyką niż ze społecznym zorganizowanym ruchem w określonym «tu» i «teraz» [...]. Kiedy zbiorowość znajduje się w stanie rozproszenia, dezintegracji, powstaje klimat dogodny do kiełkowania wszelkich ideologii, które posługując się zręcznie spreparowanym frazesem, demagogicznym hasłem, siłą swą czerpią ze ślepej wiary, z powszechnej w chwili rozpadu potrzeby nadziei i jej personifikacji w postaci jedyne go wodza [...], zbawcy Ojczyzny, Narodu, Społeczeństwa [...]. Manipulacje masami, niwelowanie świadomości do jednego bezpiecznego poziomu, zabiegi redukujące człowieka do jednego wymiaru, do roli sprawnie reagującego automatu, zdeterminowanego bez reszty ekonomiczną koniecznością, oto treści



nowej rewolucji. [...] Ten proces dokonuje się na naszych oczach. Jesteśmy świadkami permanentnego gwałtu zadawanego jednostce, jej świadomości, przez zinstytucjonalizowane formy życia w zbiorowości [...]. Miejsce wielkich magów i szarlatanów politycznych zajęły wyrafinowane narzędzia wypracowane w wojennej praktyce nowoczesnych organizmów władzy. Taka utajona wersja totalitaryzmu jest szczególnie groźna, posługując się sprawnymi socjotechnikami, dysponuje środkami masowego przekazu, tą potężną machiną, o nieskończonej mocy produkowania zniekształcenia i przetwarzania słów, obrazów, idoli, potrafi skutecznie zniewolić umysł. [...] Wydarzenia ostatnich lat wykazały, że cały młody myślący świat nie chce się dać zapędzić w sfunkcjonalizowany raj [...] kierowany przez zawodowych manipulatorów. [...] Naszym celem jest osiągnięcie porozumienia w sprawach najważniejszych. Uważamy za nasz obowiązek upomnieć się o prawo każdego do samostanowienia o własnym losie, o prawo do zrealizowania naszej własnej woli życia czynnego. [...] Pamiętajmy, że autor najgorętszych strof romantycznych na naszym kontynencie uważał, że człowiek powinien robić dla ludzkości coś więcej niż pisać wiersze. Przypomnijmy sobie, że K. Marks uznawał za pierwszy imperatyw moralny człowieka obdarzonego pełną świadomością zmieniać rzeczywistość i struktury, w jakich mu żyć przyszło." <sup>34</sup>

Młody teatr znów zaczyna bardziej energicznie upominać się o prawo głosu w imieniu swego pokolenia i w sprawach kraju. Tak jak przed laty sprzyja temu atmosfera społecznego niepokoju, tym razem wywołana niefortunnymi posunięciami rządu dotyczącymi regulacji cen. Obecna sytuacja jest jednak zupełnie inna. To nie okres wielkich nadziei i obietnic, ożywienia życia kulturalnego, uruchomienia twórczych sił społeczeństwa. Przeciwnie, druga połowa lat siedemdziesiątych, to czas kryzysu, narastającego rozdźwięku między aparatem władzy a „poddanymi”, zablokowania wszelkich spontanicznych inicjatyw

<sup>34</sup> Teatr Ósmego Dnia w Programie do spektaklu *Musimy poprzestać na tym. co tu nazwano rajem na ziemi...?* Poznań 1975. SZSP.

społecznych. Położenie młodego teatru na przełomie dekady było dokładnym odwzorowaniem ogólnego stanu rzeczy.

Ogromny rozmach organizacyjny kultury studenckiej nie znajdował pokrycia w jej rzeczywistych osiągnięciach twórczych. Obłęd festiwali, konkursów, przeglądów — imprez zwykle bardzo kosztownych — wprzęgał młodych twórców w tryby organizacyjnej maszyny, uniemożliwiając jednocześnie prezentacje we własnym środowisku. Stwarzało to również sprzyjające dla mecenasów warunki do stawiania twórcom coraz to nowych „ideowych” wymagań, sprowadzających się do „wygładzania” ostrzejszych tekstów czy spektakli, zanim jeszcze przedstawione zostaną przed „sądem najwyższym” miejscowej cenzury. Sąd ten zresztą stawał się coraz ostrzejszy i „przepchnięcie” spektaklu, który mówiłby coś istotnego o realiach „epoki”, wymagało stosowania coraz przemyślniejszych wybiegów. [—]

Padały też propozycje, by ciężar odpowiedzialności za treść spektakli przerzucić na terenowe ogniwa SZSP, przeciw czemu część zgromadzonych działaczy nieśmiało zaprotestowała. To kuriozalne spotkanie wyrażało ogólne tendencje polityki kulturalnej tego okresu. Przeznaczeniem kultury jest tworzenie wspaniałego świata iluzji, odwracanie uwagi od narastających problemów społecznych. Każda myśl rozsądna, każda krytyka sięgająca głębiej, ukazująca podstawowe konflikty ma być tłumiona bądź odrzucana jako „demagogiczna”, „destrukcyjna” — bo rozbijająca ów świat iluzji budowany pracowicie wszelkimi dostępnymi środkami propagandy.

Reakcją wobec presji jest' — w środowisku młodego teatru, a także w innych środowiskach twórczych — upowszechnianie się postaw buntu. Teatr studencki, nazywający sam siebie teatrem młodej inteligencji, tworzą ludzie młodszego pokolenia. Ze starych, zasłużonych zespołów pozostały żywe jedynie Teatr Ósmego Dnia i Teatr 77 z Łodzi. Inne albo się rozpadły, albo wyczerpały swój potencjał twórczy, podejmując różne działania na polu kultury, lecz jakby obok teatru. Teatr młodej inteligencji zaczyna więc poszukiwanie wspólnej płaszczyzny działania mając za sobą pewną ciągłość doświadczeń, ale i świeżość spojrzenia nowej generacji. Ma tym razem również konkretnego

przeciwnika, od którego jest materialnie uzależniony — SZSP. Pierwszą próbą tworzenia własnej struktury organizacyjnej ruchu, umożliwiającej wymianę myśli i doświadczeń, co stanowiło warunki konieczne krystalizowania się jego ideowego programu ruchu, była „Propozycja otwarta” Jacka Chmaja. „Propozycja ta jest w opozycji do dzisiejszej organizacji i działalności teatru studenckiego. Rola organizacji SZSP sprowadza się do przeprowadzania różnego rodzaju konkursów (festiwali, spotkań, konfrontacji). [...] Przecież siłą i wartością teatru nie są jego sukcesy festiwalowe [...], lecz jego oddźwięk w życiu dzisiejszego pokolenia [...]. Tymczasem istnieje rozdźwięk między widzami a teatrem, który przestaje być partnerem widza.”<sup>35</sup>

W „Propozycji” chodziło o to, aby tworzyć przy klubach ośrodki teatralne, które miałyby przejąć funkcję centralnej organizacji festiwali. Ośrodki byłyby miejscem spotkań środowiska, a także gości z innych miast zapraszanych przez kluby. Ta decentralizacja miała zapewnić ruchowi teatralnemu większą swobodę działania. Początek tej formy działania stanowiło „trójprzymierze” wrocławskiego AOT „Kalambur”, poznańskich „Masek” (Teatr Ósmego Dnia) i warszawskiego Centralnego Klubu „Riwiera-Remont” (z inicjatywy Chmaja).

W roku 1976 powstaje Teatr w Remoncie — inicjatywa centrum klubowego „Riwiera-Remont”. Celem jest ożywienie ruchu teatralnego przez stworzenie możliwości wymiany doświadczeń z najlepszymi zespołami w kraju i za granicą, stworzenie możliwości gry dla widza, a nie dla jurorów kolejnego konkursu. Oto deklaracja programowa inicjatorów: „Teatr, który nie chce pozostać historią, musi znajdować się przez cały czas w stanie «Remontu» — poszukiwania. Dzisiejszy brak zainteresowania teatrem studenckim spowodowany jest głównie nieobecnością w nim elementów otaczającej nas rzeczywistości. [...] Chcemy stworzyć możliwość kontaktu z zespołami nie ogra-

<sup>35</sup> J. Chmaj, pierwsza wersja „Propozycji otwartej” w maszynopisie (rok 1976). druga wersja drukowana w Biuletynie Informacyjnym SZSP. „Kalejdoskop” nr 4. maj 1977.

niczającego się do obejrzenia spektaklu, chcemy stworzyć forum do dyskusji i dzielenia się doświadczeniami." <sup>36</sup>

Pierwszy rok działania Teatru w Remoncie przyniósł rezultaty ograniczone, jeśli chodzi o podniesienie się poziomu artystycznego i intelektualnego większości prezentacji. Jednakże kontakty między zespołami wyraźnie się ożywiły. Zaostrzyły się jednocześnie konflikty między organizatorami kultury studenckiej a ruchem teatralnym. Powody konfliktów to ingerencje cenzury i różnych innych „czynników”, ograniczanie możliwości prezentacji zespołów „kontrowersyjnych”, coraz większa niesamodzielność organizacji studenckiej sterowanej z zewnątrz i poddającej się temu manipulowaniu bez najmniejszego sprzeciwu. Wobec narzuconej formuły festiwalu (która niepostrzeżenie powróciła, odrzucona w okresie ekspansji ruchu na początku lat siedemdziesiątych) narasta sprzeciw wewnątrz środowiska teatralnego. Do Wydziału Kultury ZG SZSP, redakcji „Studenta” i wszystkich teatrów kieruje „List otwarty” zespół Akademii Ruchu, oświadczając, że od lipca 1977 do lipca 1978 nie będzie uczestniczyć w festiwalach teatrów studenckich o dotychczasowej formule. Po upływie tego terminu zespół weźmie udział w „impresach” pod warunkiem, że będą one rzeczywistą prezentacją wyników pracy wobec środowiska, w jakim żyją i tworzą teatry. „Obawiamy się, że bez podjęcia kroków zdecydowanych młody teatr utraci moralne prawo do utożsamiania się z wypracowaną w okresie doniosłych wystąpień STU, 77, Ósmego Dnia społeczną funkcją tak artykułowanego języka artystycznego i pozostanie placówką młodzieżowej autodydaktyki [...]. Cenzurze poddaje się głównie stereotypy sprawdzone i akademickie formalnie, teatr windujący się na piedestał beznadziejnego heroizmu jest nazbyt łatwym celem dla cenzorskiej i publicystycznej rutyny — więc po co tak wiele heroiczych samobójstw, a tak mało pracy u podstaw? [...] Powodem naszego wystąpienia jest przeświadczenie, że nawet mobilizacja taka jak Łódzkie Spotkania Teatralne nie powstrzyma postępującej dezintegracji studenckiego ruchu teatralnego. Dyskusja między młodymi twór-

„Kalejdoskop” — jak wyżej. Wypowiedź redakcyjna.

cami (której brak odczuwamy) powinna być wyrazem otwarcia i współpracy, a nie rywalizacji."<sup>37</sup> List kończy się propozycją wspólnych spotkań warsztatowych oraz organizacji spotkań teatrów z całej Polski we własnych środowiskach na zasadzie odwiedzin, w czasie których odbywałyby się spektakle i dyskusje. Jest to — podobnie jak Teatr w Remoncie — próba omińnięcia sztywnych form organizacyjnych festiwali, które coraz bardziej krępują teatr-ruch, teatr dążący do tego, by przekroczyć granice młodzieżowej zabawy wyznaczone mu przez instytucje.

W roku 1978 następuje radykalizacja ruchu. Powstają najważniejsze teksty programowe, stworzone zostają podstawy samorządnej organizacji zmierzającej do tego, by bronić interesów środowiska teatralnego i uniezależnić się od mecenasa. W kwietniu inicjatorzy Teatru w Remoncie przenoszą się do „Stodoły” i zakładają Agencję Teatralną. Ogłaszają swój Manifest w „Informatorze Agencji”. Oto jego wyjątki: „Agencja Teatralna jest przede wszystkim sceną dla przyjaciół [...]. Służy teatrowi jako artystycznej manifestacji świadomości świata, w którym żyjemy — teatr polityczny, uprawianiu teatru jako sposobowi twórczych poszukiwań i badań człowieka — teatr eksperymentu artystycznego. Teatr pojmuje jako aktywność permanentną wobec siebie i na zewnątrz, nie widzi powodu do rozmowy z teatrami amatorsko-tradycyjno-instytucjonalnymi, gdyż sądzi, że tego typu działalność jest aktywnością pozorną, bezmyślną, jeśli nie zwykłym oszustwem [...], odcina się od festiwalowo, konkursowo-odświętnego pojmowania i praktyki teatru, jako kryterium uznaje rzetelność intelektualną wypowiedzi artystycznej i dokonanie przez tę wypowiedź istotnego odkrycia artystycznego — powiększenia wiedzy o człowieku, społeczeństwie, świecie, sztuce...”<sup>38</sup> Uzupełnieniem Manifestu było „Kazanie” Jacka Zembrzuskiego: „Co zrobić, by sobą dołożyć się do zmiany świata? (nie oglądaj się, ciebie pytam). Może

<sup>37</sup> „List otwarty” do Wydziału Kultury ZG SZSP, redakcji „Studenta”, teatrów studenckich, z dn. 29 marca 1977 r., podpisany: „Zespół Akademii Ruchu”, maszynopis powielony.

<sup>38</sup> Agencja Teatralna, *Tekst nr I*, Manifest w: Otwarty przegląd „NIKE 1978” CKS PW „Stodoła”.

zacząć od uświadomienia sobie konieczności bycia sobą [...]. Życ w prawdzie. W świecie manipulowanych zachowań ochronić tę część wolności wynikającą ze świadomości procesu, jakiemu podlegają." <sup>39</sup>

Pierwsze wystąpienia Agencji świadczą o tym, iż jej celem głównym było skupienie rozproszonego środowiska teatrów studenckich wokół zadania: wspólnego dopracowywania się programu ideowego, samookreślenia wobec rzeczywistości politycznej i społecznej w kraju, rozpoznania jej negatywnych mechanizmów, tworzenia własnej, alternatywnej koncepcji kultury. Cele te miały być realizowane także w praktycznej działalności, takiej jak: pomoc w załatwianiu spraw bytowych teatrów, pośredniczenie w sporach między teatrami a organizacją, zbieranie i rozpowszechnianie informacji o formach pracy zespołów, warsztatach, nowych spektaklach itp., organizowanie dyskusji, przeglądów (jak na przykład warszawska „NIKE”).

Już wkrótce po opublikowaniu pierwszego manifestu rozwój wydarzeń wokół teatru postawił Agencję wobec nowych zadań. Cytowany wyżej Manifest został oznaczony w tytule jako *Tekst nr 1. Tekstem nr 2* były *Fakty*, potraktowane jako materiały do dyskusji zawierające zestawienie faktów ilustrujących rozwój konfliktu między teatrami a władzami (głównie władzami SZSP) w okresie od lutego do czerwca 1978 roku. Oto kilka z przedstawionych w tym tekście wydarzeń: „luty — odwołanie decyzją ZG SZSP Forum Teatru Studenckiego, które miało się odbyć 14 lutego w Kielcach, oraz rozwiązanie Rady Artystycznej d/s Teatru Studenckiego, 7—8 kwietnia, opóźnione Forum, na którym dyskutuje się sprawę reprezentacji teatrów studenckich przy ZG SZSP. Rezygnacja z konkursu na Starcie w Kielcach. Rezygnacja z konkursu na Konfrontacjach Młodego Teatru w Lublinie (na żądanie zgromadzonych tam zespołów). Jednocześnie brak decyzji cenzury co do spektakli teatrów lubelskich i ich występ bez cenzury. Odwołanie spektakli Teatru Ósmego Dnia, z po-

<sup>39</sup> Informator Agencji z okazji przeglądu „NIKE 1978”, Warszawa 17—22 kwietnia 1978.

wodu zatrzymania przez milicję w Warszawie dwu aktorów. Odwołanie Łódzkich Spotkań Teatralnych, które miały się odbyć w dniach 20–23 maja (decyzja ZG SZSP). Orientacyjne koszty odwołania imprezy 300 000 zł. Propozycja powołania przy ZG zespołu uczestniczącego w decyzjach dotyczących teatrów. Jednak z proponowanego przez teatry jego składu skreślono Raczaka i Hejduka. W maju zakaz występów Teatru Ósmego Dnia w "Stodole". W czerwcu Sekretariat ZG SZSP poświęcony sprawom teatrów, na który nikt z przedstawicieli ruchu teatralnego nie został zaproszony."<sup>40</sup>

Cytujemy tu jedynie kilka wybranych fragmentów z trzystrońnicowego, zgęszczonego tekstu, który został powielony i rozesłany do wszystkich zarejestrowanych przez Agencję zespołów teatralnych z propozycją spotkania i dyskusji nad planem dalszej samoorganizacji i integracji środowiska. W dniach 7–8 czerwca odbyło się w Warszawie pierwsze spotkanie teatrów studenckich, zorganizowane wyłącznie z ich własnej inicjatywy. W spotkaniu uczestniczyło 19 teatrów (tych najlepszych, najbardziej znaczących w środowisku). W wyniku dyskusji utworzono Radę Artystyczną, niezależny organ przedstawicielski ruchu teatralnego. Oto wyjątki z protokołu tego zebrania: „Rada Artystyczna jest samorządnym, suwerennym organem przedstawicielskim teatrów. Jej decyzje są wyrazem stanowiska całego ruchu teatralnego i winny być wiążące dla wszystkich instancji SZSP. [...] Proponujemy także udział w pracach Rady przedstawiciela Wydz. Kultury ZG SZSP. Powołana w ten sposób Rada jest, zdaniem wszystkich uczestniczących w spotkaniu teatrów, jedynym uprawnionym reprezentantem interesów środowiska teatru studenckiego, zobowiązanym w szczególności do obrony dorobku artystycznego teatrów studenckich.”<sup>41</sup>

Agencja Teatralna i Rada Artystyczna to autentyczne, samorządne organy ruchu teatralnego zbuntowanego przeciw instytucji kultury studenckiej podporządkowanej SZSP. Ich utworzenie rozpoczyna nowy okres młodego teatru w Polsce.

<sup>40</sup> Agencja Teatralna, *Tekst nr 2, Fakty* — materia! do dyskusji, czerwiec 1978 r.

<sup>41</sup> Komunikat Spotkania Teatrów Studenckich — Warszawa 7–8 czerwca 1979 (maszynopis).

Postawiony wobec faktów dokonanych Wydział Kultury ZG SZSP nadaje Radzie status instytucji oficjalnej, działającej w ramach organizacji, powołując Radę na wniosek teatrów na posiedzeniu 23 czerwca w Lublinie. Skład jej jednak ulega pewnej zmianie pod wpływem presji przedstawicieli organizacji. Stwierdza się, że Rada — nazwana od tej chwili Programową — będzie działać do zwołania Forum Młodego Teatru, projektowanego w jesieni. Na posiedzeniu przedyskutowano projekt statutu Rady opracowany przez teatry. Statut ten podkreśla, iż Rada jest ciałem stawiającym się jakby na zewnątrz SZSP, jest organem przedstawicielskim ruchu, reprezentującym jego interesy wobec organizacji. Proponowano, by w jej skład wchodził tylko jeden przedstawiciel Wydziału Kultury ZG SZSP. Do statutowych obowiązków Rady Programowej należało także organizowanie i programowanie imprez artystycznych. Teatr-ruch dążył do tego, żeby przejąć kontrolę nad całokształtem 'ziałności społecznej i artystycznej młodego teatru. Rada miała programować wyjazdy zagraniczne i wymiany artystyczne z teatrami innych krajów. Miała także zająć się sprawami bytowymi zespołów, opracowaniem systemu stypendialnego oraz zabezpieczeń socjalnych. Miała występować w roli mediatora w sprawach spornych między ruchem a organizacją. Rada powoływałaby Forum Młodego Teatru, w skład którego weszliby przedstawiciele wszystkich zespołów oraz komisji kultury zarządów wojewódzkich SZSP.<sup>42</sup> Projekt statutu przygotowano na najbliższe jesienne Forum do dyskusji i ewentualnego zatwierdzenia.

Jednocześnie z przygotowaniem organizacyjnymi zmierzającymi do stworzenia warunków samodzielnego istnienia teatr-ruchu trwały dyskusje nad wspólną płaszczyzną światopoglądową i artystyczną młodego teatru. W drugim informatorze Agencja Teatralna opublikowała swój kolejny manifest — *Tekst nr 3*, oraz manifesty innych zespołów teatralnych. Przytaczamy ich fragmenty: „Stary teatr, instytucja teatru to zjawiska este-

<sup>42</sup> Na podstawie projektu statutu opublikowanego w Materiałach z posiedzenia Rady Programowej w Lublinie w dn. 23 VI 1978 r., Warszawa, lipiec 1978, maszynopis.



tyczne, teatr estetyczny służy polityce, jest przez politykę sterowany, służy jej celom. Jest to teatr zniewolony. Jedyne teatr etyczny może być prawdziwie wolny, a co za tym idzie naprawdę polityczny. O polityczności teatru nie stanowi tematyka jego spektakli, lecz jego etos, jaki wyznaje i realizuje. Teatr etyczny to zarazem teatr społeczny, traktujący siebie jako model społeczeństwa alternatywny wobec zastanej struktury społecznej (jednocześnie przebudowę świata zaczyna od siebie) [...]. Podstawowe pytanie etyczne teatru politycznego, występującego przeciw strukturze rzeczywistości: Czy wolno tę strukturę naruszać nie dając nic w zamian, nie proponując żadnego rozwiązania pozytywnego [...]. Jeżeli ją naruszam, niezależnie od tego, w jaki sposób, to tę strukturę modyfikuję, wprowadzam do niej nowe."<sup>43</sup>

„Granice kompromisu, czyli granice uczciwości. Kompromis pragmatyczny, czyli życiowy (także i taki, który służy możliwości powstania i prezentacji spektaklu). Kompromis taktyczny, etyczny i artystyczny, autocenzura, wejście w układ, czekanie na dobry moment. Jeżeli dopuszcza się możliwość kompromisów tym samym przyjmuje się «względnościową» koncepcję prawdy, [...] prawda na dziś i na jutro —jakaś prawda może być także i u nich, u stróżów struktury, z którymi walczymy [...]. Ale sądzimy, mamy pewność, że istnieje obiektywna prawda, obiektywna słuszność. I ta słuszność jest po naszej stronie — tamta strona nie ma racji. Tylko taka pewność może nam dać moralne prawo do działania."<sup>44</sup>

Podobnie jak w poprzednich latach najpełniejszym, najdojrzalszym wyrazem aktualnego stanu świadomości teatru-ruchu jest wypowiedź programowa Teatru Ósmego Dnia zatytułowana „Teatr i trwoga”. „Zdaje się, że takie jest dziś coraz częściej wymaganie, które staje przed artystą. Umiejętność przewyciężenia własnego strachu. Cecha, której wymagano niegdyś od spiskowców, dynamitardów, rewolucjonistów, ludzi akcji społecznej. Bo też sztuka, której nieodłącznym warunkiem istnienia

<sup>43</sup> *Tekst nr 3.* „Informator Agencji Teatralnej”, Warszawa, lipiec 1978.

<sup>44</sup> Tamże.

jest niezależność, coraz częściej musi walczyć, bronić się przed służbą. A powinna więcej. Powinna jeszcze odpowiedzieć za własną nieświadomość, dzięki której została wprzęgnięta w służbę totalitaryzmów, za to, że stworzyła środki umożliwiające trwanie i funkcjonowanie ustrojów totalitarnych, które bez misterium na własną cześć tracą jakikolwiek sens [...], powstaniu dzieła sztuki powinna towarzyszyć myśl o konstruowaniu nowego społeczeństwa. Inaczej bowiem społeczeństwa znajdą się w niewoli mecenasów sztuki [...]. Trzeba przeżyć strach, żeby przestać się bać. Wpierw jednak trzeba zdać sobie sprawę z tego, że się boimy. Ja i ty. I to jest aktualne zadanie teatru. Prawda o głęboko własnym świecie trwogi, małego strachu przed utratą resztek ludzkich przywilejów, satysfakcji z dobrze wykonanej pracy, wiary w przydatność tej pracy dla innych, trochę ludzkiej miłości, trochę spokoju, trochę nadziei [...], to "trochę" określa sens i cel naszego istnienia. Więc nie bać się szukać całego sensu, próbować dociekać finalnego celu, badać możliwości najwyższego ładu [...], przekroczyć tę stałą przeszkodę, codzienny jednostajny, prymitywny rytm wyznaczony przez narzucane z zewnątrz schematy działań, roszczenia, pouczenia, ataki. To przekraczanie to właśnie praca nad spektaklem. Szukanie nowej wiedzy, podstawowego sensu [...]. Znowu będziemy szukać odpowiedzi na pytanie Józefa K., pytanie o «sąd najwyższy»." <sup>45</sup>

Manifesty ruchu — zarówno cytowane, jak i inne — formułują program etyczny odwołując się do wartości podstawowych, prawdy, odpowiedzialności za świat zastany, wolności. Rozwinięciem, realizacją tego programu są spektakle. W nich dopiero ocena zastanego świata i konstytucja sensu w morzu absurdu uzyskuje pełny wyraz.

Rok 1978 zamykają dwa ważne wydarzenia dla dalszego rozwoju teatru-ruchu. Pierwsze — to Forum Młodego Teatru, które odbyło się w Bytomiu w dniach 25—26 października. Forum powołało Radę Programową, która została przez uczestników

<sup>45</sup> *Teatr i trwoga*, tekst zespołu Teatru Ósmego Dnia, „Informator Agencji Teatralnej”. Warszawa, lipiec 1978.

wybrana i zatwierdzona, oraz zatwierdziło statut Rady, który stanowił złagodzoną wersję przygotowanego uprzednio projektu. W statucie Rady zostały określone jej zadania i obowiązki, nie zostały natomiast ustalone precyzyjnie jej kompetencje i uprawnienia w stosunku do sprawującej mecenat organizacji. Rada stała się ciałem doradczym, wszystkie uprawnienia wykonawcze zostały zastrzeżone dla Wydziału Kultury ŻG SZSP.

Forum powołało także do życia „Biuletyn Młodego Teatru”, organ Rady Programowej, redagowany przez jej wybranych przedstawicieli i wydawany poza cenzurą (do użytku wewnętrznego). Jednakże władze SZSP zastrzegły sobie prawo do rozprowadzania „Biuletynu”. Cały nakład (250 egzemplarzy) był rozprowadzany przez Wydział Kultury SZSP. Miały go otrzymać wszystkie zespoły teatralne oraz wybrane osoby spośród krytyków, dziennikarzy i sympatyków teatru, których listę zatwierdzała organizacja.

W oficjalnej informacji z Forum dotyczącej powołania Rady Programowej zostało jednak sformułowane przez teatry oświadczenie, iż Rada powstała „wobec pilnej potrzeby uregulowania stosunków, napięć i nieporozumień, jakie istniały między teatrami a organizacją”, oraz że Forum zostało zwołane z inicjatywy Rady i na wniosek teatrów. Skład Rady po bytomskim Forum uległ niewielkim zmianom i odpowiadał warunkom rzeczywistej reprezentacji środowiska.

Drugim ważnym wydarzeniem była decyzja o przyznaniu statusu teatru profesjonalnego czterem najbardziej zasłużonym i najstarszym zespołom: Teatrowi 77, „Kalamburowi”, Akademii Ruchu i Teatrowi Ósmego Dnia. Realizacja tych decyzji, szczególnie w stosunku do teatru poznańskiego, mocno przeciągnęła się w czasie. Zmiana statusu i mecenasa nie wpłynęła zupełnie na społeczną i kulturową przynależność tych zespołów. W dalszym ciągu w pełni identyfikowały się one z ruchem i z zewnątrz również były traktowane jako „teatry studenckie”.

Rok 1979 zaczyna się konfliktami teatrów lubelskich z przedstawicielami miejscowych władz partyjnych i uniwersyteckich. W czasie krakowskich Reminiscencji Komitet Wojewódzki PZPR w Krakowie (na wniosek KW z Lublina) odwołuje w ostatniej

chwili zamknięte pokazy spektaklu *Nasza niedziela* Teatru „Provisorium”. Spektakl ten, jak również spektakl *Pokaz* Grupy Chwilowej nie uzyskał zgody lubelskiej delegatury GUKPiW. Jednocześnie rektorat Uniwersytetu im. Marii Skłodowskiej-Curie powołuje Radę Ideowo-Programową Akademickiego Centrum Teatralnego w celu kontrolowania działalności teatrów, niezależnie od władz SZSP. W sprawie tej szuka rozwiązań i interweniuje Rada Programowa, wysyłając pismo do Przewodniczącego Socjalistycznego Związku Studentów Polskich, Stanisława Gabrielskiego.<sup>46</sup> List pozostał bez odpowiedzi. Pod pretekstem sprofesjonalizowania uniemożliwia się prezentację spektakli Teatrowi Ósmego Dnia. Do Rady Programowej napływają sprawy związane z odmową zgody na wyjazdy za granicę, interwencjami cenzury, konfliktami z SZSP i władzami administracyjnymi. Nie wszystkie z nich udaje się załatwić.

Dopiero w czerwcu 1979 roku wychodzi pierwszy numer „Biuletynu Młodego Teatru” (kontynuacja „Informatora Agencji Teatralnej”). Biuletyn zawiera mocno spóźnione informacje z bytomskiego Forum (październik 1978) oraz manifest Rady, sformułowany przez przedstawiciela zespołów najmłodszych — Krzysztofa Babickiego, zatytułowany *Po co Rada Programowa?*

„...jeżeli wśród ludzi ten teatr tworzących znajdują się jednostki gotowe do bezkompromisowego protestu przeciwko temu, co jest brutalną drwiną z potrzeb i praw ludzkich, jeżeli teatr ten potrafi przeprowadzić pozornie bezskuteczne „sztuczne oddychanie” sprawom, pojęciom i postawom zamierającym, cynicznie spletanym, pracowicie odmóżdżonym [...], jeżeli krzyczy «NIE» wbrew monstrualnemu entuzjazmowi, choć nie jest to łatwe, popularne i dyplomatyczne [...], jeśli przeciwstawia się sztampie, oszustwu, degeneracji etycznej i artystycznej [...], to teatr ten musi istnieć własnym życiem, a nie wegetacją dworskiego komedianta [...], to żądanie wymaga solidarności i pomocy. I po to jest Rada Programowa.”<sup>47</sup>

<sup>46</sup> Protokół z posiedzenia Rady Programowej d/s teatru Studenckiego, Kraków 12 stycznia 1979 (tekst listu zawarty w protokóle).

<sup>47</sup> K. Babicki, *Po co Rada Programowa?*, „Biuletyn Młodego Teatru”, nr 1, czerwiec. Warszawa 1979.

Sprawy zezwoleń na prezentację spektakli powracają na kolejnych posiedzeniach Rady. Po Konfrontacjach Młodego Teatru (wiosna 1979 roku) dochodzi temat drugi: przeciwstawienie się nagonce prasowej opisującej teatr-ruch w dobrze znanym schemacie negatywnego bohatera: „destruktywna krytyka”, „czarnowidztwo”, „bełkot” itp. — w czym celował „Sztandar Młodych”. W komunikacie Rady Programowej stwierdza się: „W związku z Konfrontacjami po raz kolejny podjęto sprawę publikacji prasowych, zwłaszcza że w ostatnim okresie ukazało się kilka artykułów («Sztandar Młodych», «Argumenty»), które w sposób nieprawdziwy, a czasem wręcz oszczerzy przedstawiają młode teatry. Zaś te pisma, które są niejako zobowiązane do reprezentowania jego interesów («ITD» — organ ZG SZSP) pomijają całkowitym milczeniem najważniejszą imprezę teatralną.”<sup>48</sup>

„Alarmującą wydaje się nam sytuacja, w której ma powstać społeczeństwo ludzi «nie wyłamujących się», przyjmujących każdą prawdę i nie tolerujących jakiegokolwiek prawdy odmiennej od tej, w którą bezmyślnie uwierzyli. Alarmującą wydaje się nam sytuacja, w której ci, którzy sterują, działają i tylko w myśl swoich egoistycznie pojętych interesów”<sup>49</sup> — piszą w swej autoprezentacji członkowie jednego z najmłodszych zespołów Lubelskich Konfrontacji, Teatru „Jan” z Poznania.

Jedną z form integracji, a zarazem samoobrony ruchu, było ożywienie „warsztatów”. Warsztaty, organizowane przez jeden lub parę bliskich sobie, doświadczonych zespołów, pozwalały być razem w większej grupie, wzbogacić swe doświadczenia, rozładować napięcia, umocnić się wzajemnie we własnych racjach i dążeniach. Problem warsztatów jako jedna z form działania ruchu zajmował wiele miejsca w „Biuletynie Młodego Teatru”.

Rok 1979 był okresem doświadczeń w działalności organizacyjnej teatru-ruchu. Teatr — próbował przeciwstawić się istniejącemu światu i tworzyć w spektaklach świat własny. Ruch — próbował zapewnić możliwość istnienia teatrowi. W ciągłych

<sup>48</sup> Sprawozdanie z działalności Rady Programowej za okres czerwiec—wrzesień 1978, „Informator Młodego Teatru”, nr 2, październik 1979.

<sup>49</sup> Autoprezentacje Teatru „Jan” z Poznania, „Biuletyn Konfrontacji Młodego Teatru”, Lublin, kwiecień 1979.

utarczkach z organizacją, wobec której teatry znajdowały się w sytuacji dwuznacznej ulegając jej presji, lecz zarazem czerpiąc z niej korzyści — w mnożących się zatargach z władzami różnych szczebli, w atmosferze rosnącego społecznego napięcia ruch teatralny radykalizował się coraz bardziej. Mimo to kolejna próba sił, jaka odbyła się na listopadowym Forum Młodego Teatru w Toruniu, wypadła zdecydowanie niekorzystnie dla ruchu. Wybrano nową Radę i w wyniku zmian ordynacji wyborczej SZSP udało się wprowadzić do niej swych przedstawicieli w takiej liczbie, że proporcje między twórcami a działaczami uległy zasadniczej zmianie na korzyść tych ostatnich.

Ważnym etapem rozwoju świadomości ruchu była natomiast dyskusja dotycząca formuły młodego teatru, zatytułowana: „Teatr jako zjawisko artystyczne”, którą przygotowali na Forum członkowie zespołu Teatru Ósmego Dnia. W dyskusji tej przeanalizowano tradycje teatru studenckiego, rozwój jego samoświadomości, języka teatralnego, a także wartości etycznych i sposobów rozumienia polityczności. Jednym z tematów dyskusji było poszukiwanie tego, co łączy i co różni ruch teatralny końca lat siedemdziesiątych od jego początkowej fazy, czasów spektakli takich, jak *Spadanie* i *Koło czy tryptyk?*. Wedle opinii dyskutantów zachowana została ciągłość podstawowych wartości, a świadomość etyczna młodego teatru znacznie się pogłębiła. Ten nurt poszukiwań uznany został za dominujący. „Teatr zachował znaczenie, jakie miał wówczas, jednego z głównych miejsc tworzenia idei. Z teatru promieniuje do dziś nowa świadomość [...], tyle że parę lat temu była to głównie świadomość polityczna, teraz jest to świadomość problemu kryzysu wartości [...]. Jednym z generalnych założeń, jakie towarzyszą programowi, jaki zdaje się rodzić [...], jest założenie o nadrzędności prawd głoszonych przez twórców i humanistów nad prawdami politycznymi, prawdami uproszczonymi, kompromisowymi i doraźnymi. Teatr nie służy polityce w żadnym sensie [...]. Teatr wyznacza szersze, odleglejsze perspektywy rozwoju. Takie sposoby życia, takie wizje społeczne, wobec których każda polityka może okazać się bezradna, może je uznać za utopię. Ale sztuka musi mieć świadomość, że jest ważniejsza, że to właśnie

ona ma rację. [...] Wydaje się, że trzeba tworzyć nową perspektywę widzenia, nowe wartości, które by uzasadniały walkę, uzasadniały bunt na przyszłość [...], z takiej świadomości kryzysu wartości rodzi się ich poszukiwanie. Bądź odradzanie wartości dawnych [...], które nie są niczym nowym, które zostały sformułowane bardzo dawno temu, a które teraz są przywoływane jako punkt zaczepienia, jako racja życia [...]. Wydano walkę relatywizmowi [...]. Wydaje mi się, że na tym właśnie poziomie, na poziomie świadomości kryzysu, poszukiwania, i odtwarzania wartości [...] większość teatrów, cały ruch teatralny jest sobie bliski." <sup>50</sup>

Początek roku 1980 przyniósł dalsze zaostrzenie konfliktów między twórcami a organizatorami kultury, zarówno w kręgu kultury studenckiej, jak i w środowisku tak zwanej kultury oficjalnej. W ramach przygotowań organizacyjnych do Lubelskich Konfrontacji podjęto próbę zmiany ich —już zatwierdzonego— regulaminu w celu uniemożliwienia występów Teatru Ósmego Dnia. Dzięki działaniom części Rady Programowej próby te się nie powiodły. Przyjęte z aprobatą przez widzów i krytykę spektakle odbyły się, a całe Konfrontacje przebiegały w atmosferze szczególnego napięcia. (Pisałam o tym obszerniej w poprzednim rozdziale.)

Teatr-ruch, krępowany przez instytucje, dąży do tego, by się od nich radykalnie uniezależnić. Potrzeba ponownego przeanalizowania układu organizacyjnego, w jakim tkwią teatry, staje się coraz wyraźniejsza. Wydarzeniem pretekstowym, bezpośrednią przyczyną wystąpienia Rady Programowej przeciw SZSP były kompromitujące zaniedbania organizacyjne na FAKCIE w Bolesławcu, uniemożliwiające pracę w ramach warsztatów i prezentację spektakli zespołom teatralnym. Zebrani w Bolesławcu członkowie Rady Programowej oraz zespoły teatralne żądają zwołania nadzwyczajnego Forum Młodego Teatru. Do władz SZSP zostaje wysłany list, którego treść główna zawiera się

<sup>50</sup> G. Kostrzewa-Zorbas — wypowiedź w dyskusji na Forum Młodego Teatru 23—25 listopada 1979 r. w Toruniu. Materiały Młodego Teatru. SZSP Rada Programowa Teatrów Studenckich, Warszawa 4 stycznia 1980.

w cytowanych poniżej fragmentach: „Do wszystkich teatrów studenckich w Polsce. Do Zarządu Głównego SZSP. My, niżej podpisani członkowie Rady Programowej Teatrów Studenckich oraz uczestnicy warsztatów teatralnych FAKT-80, zebrani na posiedzeniu Rady Programowej Teatrów Studenckich w Bolesławcu w dniu 21 czerwca 1980 roku, po przeanalizowaniu całości kształtu stosunków między organizacją studencką a twórcami, korzystając z uprawnień statutowych Rady postanawiamy zwołać nadzwyczajne Forum Młodego Teatru, poświęcone przede wszystkim sprawom funkcjonowania teatru studenckiego i całego młodego ruchu kulturalnego w strukturze SZSP, w dn. 6–7 października we Wrocławiu.”<sup>51</sup>

Przygotowania do wrocławskiego Forum — to już próba ostatecznego określenia własnej sytuacji wobec mecenasów. Dokumenty Rady Programowej, stanowiące wprowadzenie do dyskusji na Forum, są tego samookreślenia pełnym wyrazem. Rada Programowa podsumowuje w nich dwuletni okres swego istnienia: „Powodem naszego spotkania w Klubie «Stodoła» w 1978 r. był fakt odwołania XIV Łódzkich Spotkań Teatralnych. Spotkaliśmy się w gronie tylko samych twórców. Już wtedy stwierdziliśmy występowanie niebezpiecznych trendów w łonie organizacji, jak też, że nie jest ona autentycznym obrońcą naszych interesów [...], musimy sobie wszyscy przypomnieć Forum Młodego Teatru w Toruniu [...], kuriozalny przebieg wyborów, dziwna obecność wszystkich działaczy z poszczególnych Komisji Kultury doprowadziła do rozbicia jedności ruchu teatralnego. Powstała nowa Rada, w skład której weszło 7 kierowników teatrów i 8 działaczy kultury [...]. Chcieliśmy raz jeszcze zwrócić uwagę na ciągle powiększający się rozłam między ludźmi tworzącymi w organizacji a ludźmi decydującymi o niej.” W tekście podane są liczne fakty zarówno bezskutecznych działań Rady na rzecz obrony ruchu teatralnego, jak i manipulacyjnych zabiegów organizacji.

W tym samym czasie Rada Programowa zwraca się do plenum

<sup>51</sup> Maszynopis nie publikowany, podpisany przez Radę, Bolesławiec 21 07 1980.

<sup>52</sup> Tekst powielony Rady Programowej z dn. 4 09 1980 r.. Warszawa 1980.



ZG SZSP z postulatem rozwiązania tej organizacji lub zasadniczej zmiany jej struktury. Rada występuje z projektem przeprowadzenia ogólnopolskiego referendum wśród wszystkich studentów, na którym wypowiedzieliby się oni bądź za powołaniem nowej samorządnej organizacji studenckiej niezależnej od SZSP, której program mógłby jednoczyć wszystkich studentów bez względu na światopogląd i przynależność organizacyjną, bądź za zasadniczymi zmianami strukturalnymi w SZSP, które zapewniają tej organizacji rzeczywistą reprezentację środowiska studenckiego: „... wyrażamy pogląd, że dotychczasowa działalność SZSP nie dawała gwarancji realizacji podstawowych postulatów ruchu teatralnego, który reprezentujemy, i tylko naszej nieustępliwej postawie zawdzięczamy zrealizowanie niektórych z nich. Dawaliśmy temu wyraz w wielu dyskusjach, wystąpieniach i pismach.” "

Jednocześnie podjęto przygotowanie nowego projektu statutu Rady Programowej, który by zapewnił jej pełną niezależność i możliwość rzeczywistego rozstrzygnięcia wszystkich istotnych dla ruchu teatralnego spraw (dotychczas była jedynie ciałem opiniodawczym, zależnym od SZSP).

Wyżej cytowane dokumenty zostały przedstawione na plenum ZG SZSP. Uzupełnieniem do nich był głos przestawiciela Rady, Gwidona Zlatkesa, wzmacniający jeszcze ich wymowę. Oto fragmenty: „Solidaryzujemy się z wszystkimi postulatami domagającymi się zapewnienia kontroli społeczeństwa nad poczynaniami władzy. Zwłaszcza bliskie nam są punkty żądań dotyczące spraw, które nas bezpośrednio dotykały: samowoli cenzury oraz instrumentalnego, utylitarneho i ekonomicznego traktowania kultury [...]. Teatr studencki od 10 lat, od historycznych już przedstawień *Spadania*, *Sennika polskiego*, *Koła czy tryptyku?*, *Jednym tchem* i wielu innych po dziś dzień, po najnowsze spektakle «Provisorium», «Jedynki» czy «Grupy Chwilowej» konsekwentnie tworzy i realizuje swój program, oparty na pluralizmie światopoglądowym, tolerancji i prymacie wartości artystycznych.

<sup>53</sup> Wg „Biuletynu Młodego Teatru”, nr 7, październik 1980, Warszawa (tekst z dn. 16 września 1980, „Biuletyn” wydany przez Radę prywatnie, poza SZSP).

Podstawowym wyznacznikiem tego programu są spektakle. [...] Z perspektywy dziesięciu lat możemy powiedzieć, że nie ma takiego spektaklu, takiej wypowiedzi, którą musielibyśmy dziś odwołać. [...] Nie możemy ukrywać głębokiej nieufności co do możliwości rzeczywistych zmian w strukturze SZSP, wobec ludzi, którzy jeszcze wczoraj bezradnie rozkładali ręce, którzy mówili nam «prywatnie się z wami zgadzamy, ale sami rozumiecie...», którzy dzisiaj zaprzeczają podpisanym wczoraj dokumentom albo starają się o nich zapomnieć. Nie wierzymy w reformy zarządzane odgórnie, dlatego właśnie domagamy się referendum."<sup>54</sup>

Wypowiedzi te są zamknięciem i podsumowaniem kolejnego etapu działania ruchu teatralnego. Powstanie „Solidarności” — rozpoczyna okres następny, który nie jest już przedmiotem analizy zawartej w tej książce. Był to okres ponownego załamania się ruchu.<sup>55</sup> Pojawiło się przynajmniej parę faktów, wymienianych zazwyczaj jako możliwe powody takiego załamania. Teatr-ruch nagle znalazł się w rzeczywistości odmienionej na tyle, że jego dotychczasowe cele straciły aktualność. Część z nich została zrealizowana — pełna swoboda wyboru dalszych dróg działania; część stała się do nowej sytuacji nieadekwatna — zabrakło bezpośredniego przeciwnika. Teatr stanął wobec konieczności ponownego rozpoznania otaczającego świata, poszukiwania własnego środowiska, nowego kształtu organizacyjnego. Centrum konfliktu społecznego tworzyło się gdzie indziej. Wiele aktywnych osób odpłynęło z teatru-ruchu ku owemu centrum.

Jak ocenić przebyta przez ruch teatralny drogę? Przypomnijmy omawiane na początku tego rozdziału trudności związane z taką oceną. Nie sposób więc odpowiedzieć na pytanie, czy droga ta skończyła się klęską, czy zwycięstwem. Tym bardziej że sprawa nie jest zamknięta. Młody teatr trwa wbrew wszystkiemu, z zaskakującą uporczywością. Funkcję mecenatu przejęły domy

<sup>54</sup> Tamże, wystąpienie z dn. 21 września 1980 na Plenum ZG SZSP w Uniejowie.

<sup>55</sup> O sprawach tych pisałam szerzej w artykule *Teatr młodej inteligencji — dzisiaj* („Dialog” 1981, nr 7).

kultury, przedsiębiorstwa rozrywkowe, samorządy uczelniane. Nie jest to moment ekspansji ani nawet większego ożywienia. Raczej powolnego zbierania się z rozsypki. Co z tego wyniknie, trudno przewidzieć. Pamiętajmy jednak, że w poprzednim okresie konieczny był ruch, żeby mógł istnieć teatr.

## *Rozdział IV*

### TEATR-INSTYTUCJA

#### INSTYTUCJE I SYSTEM SPOŁECZNY

W rozdziałach poprzednich określenia „instytucja” i „instytucjonalizacja” pojawiały się wielokrotnie, traktowane jako przeciwieństwo lub zagrożenie teatru-ruchu. Występując w takim kontekście termin ten nabierał negatywnego znaczenia. To właśnie instytucja była celem ataku młodego teatru, stanowiła symbol rutyny, skostnienia, bezwładu, pustej ideowo organizacji, stwarzającej bariery ograniczające autentyczną twórczość. Jednakże młody teatr, jakkolwiek krępowany przez instytucje kultury akademickiej, istniał wewnątrz nich i dzięki nim. Gdy instytucje te stały się martwe, gdyż okazały się nie dość elastyczne, by sprostać problemom zmieniającej się rzeczywistości społecznej, rozpadł się także ruch teatralny będący ich zaprzeczeniem, ale zarazem ważnym składnikiem.

Pora wyjaśnić, w jakim znaczeniu będę używać w tym rozdziale nazwy „instytucja”. Definicje tego terminu występujące w literaturze socjologicznej kładą nacisk bądź na formalny, normatywny charakter instytucji, bądź na jej materialne, organizacyjne aspekty.

Przykładem pierwszego typu jest definicja, wedle której: „Instytucja społeczna jest złożonym, zintegrowanym systemem norm społecznych, wytworzonym w celu zachowania wartości podstawowych dla danej społeczności.”<sup>1</sup> Autorzy tej definicji analizują systemy normatywne obejmujące podstawowe obszary

<sup>1</sup> G. R. Leslie, R. F. Larson, B. L. Gorman, *Order and Change, Introductory Sociology*, New York, London, Toronto 1973, s. 108.

życia społecznego: rodzinę, kształcenie i wychowanie, religię, ekonomię, sprawowanie władzy. W podobny sposób definiuje „instytucję” Parsons pisząc: „Instytucjami są wzory, które określają zasadniczą treść zachowania, jakiego mamy prawo się spodziewać po osobach pełniących ważne ze strukturalnego punktu widzenia role w systemach społecznych.”<sup>2</sup>

Definicje drugiego typu można odnaleźć w rozważaniach Floriana Znanieckiego („Organizacja społeczna i instytucje”), stanowiących krytyczny przegląd różnych sposobów ujmowania tego problemu.<sup>3</sup> Tak również rozumie instytucje Adam Podgórecki analizując warunki ich prawidłowego funkcjonowania.<sup>4</sup> Na przestrzenne i organizacyjne aspekty instytucji kładzie nacisk Irving Goffman badając instytucje totalne, jak na przykład więzienia, zamknięte szpitale psychiatryczne, domy dla ludzi starych i nieuleczalnie chorych itp. Używa on tego terminu w znaczeniu najbardziej zbliżonym do potocznego pisząc, iż: „Ustabilizowane społecznie instytucje w codziennym rozumieniu tego terminu są miejscami takimi, jak sale, mieszkania, budynki, hale fabryczne, służącymi do określonego typu aktywności odbywającej się regularnie w ich ramach. [...] Każda instytucja obejmuje jakąś część czasu i zainteresowań jej członków, dając im w zamian coś z zewnętrznego świata, krótko mówiąc, każda instytucja ma tendencje do wchłaniania, zagarniania.”<sup>5</sup> Goffman stwierdza, że niektóre z nich, jak właśnie opisywane przez niego instytucje totalne, wchłaniają niemal całość życiowych czynności włączonych w ich strukturę ludzi. Autorzy definicji tego rodzaju zajmują się głównie złożonym zespołem środków materialnych i symbolicznych umożliwiających instytucji regulowanie działań ludzi pozostających w jej zasięgu.

<sup>2</sup> T. Parsons, *Szkice z teorii socjologicznej*, przeł. A. Bendkowska, Warszawa 1972, s. 319.

<sup>3</sup> F. Znaniecki, *Organisation sociale et institutions*, w tomie: *La sociologie au XX siècle. Les grands problèmes sociologiques*, Paris 1947, s. 174–222.

<sup>4</sup> A. Podgórecki, *Patologia działania instytucji*, w tomie: *Zagadnienia patologii społecznej*. Warszawa 1976, s. 175–203.

<sup>5</sup> I. Goffman, *Asylums. Essays on the social situation of mental patients and other inmates*. New York 1961, s. 3–4.

Przyjęta przeze mnie definicja instytucji jest bliska koncepcji Goffmana. Przez „instytucję” rozumiem system reguł postępowania oraz środków organizacyjnych zapewniających realizację jakichś celów społecznych lub zaspokojenie indywidualnych czy też zbiorowych potrzeb.

Instytucje są więc nieodłącznym składnikiem życia społecznego. Powstają wraz z pojawieniem się pierwszych form organizacji społecznej i stanowią konieczny warunek jej istnienia. Instytucjonalizacja wielu pierwotnie spontanicznych działań jest czymś nieuchronnym. Wszystkie czynności, nawet najbardziej intymne, ulegają pewnej rutynie. Całe życie codzienne przebiega zgodnie z utrwalonymi zwyczajami, przejętymi w procesie socjalizacji bądź wytworzonymi przez samą jednostkę w toku życiowej praktyki. Tę właściwość ludzkich zachowań wielu socjologów uważa za „naturalne podłoże” powstawania i trwałości instytucji.

Instytucje tworząc system porządkujący wszystkie niemal dziedziny życia dysponują repertuarem sankcji formalnych (na przykład prawnych) lub nieformalnych (na przykład izolacja społeczna ludzi naruszających ogólnie przyjęte normy i obyczaje), by ów system regulacji narzucić i egzekwować. Są więc czynnikiem stabilizacji istniejącego ładu społecznego: rodzina i szkoła służą zachowaniu ciągłości biologicznej i kulturowej, zapewniając transmisję podstawowych wartości całego systemu lub jakiejś grupy społecznej, instytucje polityczne służą utrwaleniu pozycji aparatu władzy, instytucje ekonomiczne podtrzymują przyjęte sposoby podziału dóbr itp. Chociaż więc instytucje działają bezosobowo, według zasad i wzorów zewnętrznych wobec konkretnych ludzi, reprezentują zawsze czyjeś interesy. Mogą to być interesy całej wspólnoty narodowej lub nawet ludzkiej (instytucje służące ochronie środowiska naturalnego) warstwy społecznej, elity władzy, grupy zawodowej, wyznaniowej czy etnicznej. Obok celów wspólnych wszystkim instytucjom, sprowadzającym się do zapewnienia stabilizacji całego systemu społecznego, większość z nich powołana jest to realizacji celów konkretnych, oczywistych i powszechnie akceptowanych: szpitale służą do leczenia chorych, więzienia mają być miejscem izolacji osób

niebezpiecznych dla społeczeństwa, szkoły są po to, by przygotowywać młodzież do dorosłego życia, rząd ma rządzić, placówki kulturalne powinny zaspokajać potrzeby uczestnictwa w kulturze, zapewnić ciągłość tradycji, a zarazem, roztaczając opiekę nad twórcami stwarzać warunki rodzenia się nowych form ekspresji i obrazów świata.

Instytucje więc „utrzymują się przy życiu” dzięki społecznej akceptacji. Przekonanie o ich niezbędności, nawet jeśli owa niezbędność pociąga za sobą pewne niewygodności dla grup lub jednostek, jest warunkiem skutecznego działania instytucji. Najprostszy przykład — wojsko. Służba wojskowa przez wielu młodych ludzi traktowana jest nie tylko jako uciążliwy obowiązek, ale także jako bezsensowna strata czasu. Jednakże w świadomości ogółu, społecznej większości, także tych, których te uciążliwości dotyczą najbardziej, niezbędność wojska jako instytucji jest czymś niekwestionowanym.

Sytuacja, w której następuje rozdźwięk między wartościami reprezentowanymi przez instytucję a przekonaniami większości ludzi objętych jej działaniem, prowadzi do upadku autorytetu instytucji, a w konsekwencji jej zniszczenia lub dewiacji. (Lub też — jeśli jest dostatecznie elastyczna — do zmiany celów i sposobów funkcjonowania.) Instytucje, będąc wytworem ludzi, niezbędnym warunkiem trwania kultury, na skutek właściwej im tendencji do „kostnienia” i emancypacji wobec pierwotnych celów stanowią zarazem stałe zagrożenie indywidualności i wolności. Stąd konflikty i napięcia między instytucjami a ludźmi nie mieszczącymi się w ich ramach istniały zawsze i stawały się czasem motorem społecznej zmiany.

Jakie miejsce w ustabilizowanym świecie instytucji, a równocześnie w tym „odwiecznym” konflikcie, zajmował młody teatr?

#### KULTURA STUDENCKA

„Kultura studencka”<sup>6</sup>, której częścią jest młody teatr, stanowiła ważne, choć mało znane nawet kulturalnej publiczności

<sup>6</sup> Sformułowanie „kultura studencka” napisane jest w cudzysłowie z przy-

ogniwo w systemie polskich instytucji kulturalnych. Dlatego jej charakterystyka, choćby skrótowa jest ważna nie tylko dla pełniejszego zrozumienia instytucjonalnych uwikłań teatru-ruchu, lecz także tego, co działo się w życiu kulturalnym kraju w okresie ostatniego dziesięciolecia.

Wartości, których utrwalaniu i transmisji służyła kultura studencka jako instytucja zależna od całego systemu instytucji kulturalnych i politycznych w Polsce, to zgodnie z programem organizacji studenckiej „wartości społeczeństwa socjalistycznego”. Nie będę tu zajmować się rozszyfrowywaniem znaczenia tego sformułowania. Dla większości ludzi reprezentujących instytucję oraz korzystających z jej usług tymi wartościami były przede wszystkim: rozwój możliwości twórczych, kształtowanie osobowości wszechstronnej i otwartej na świat i innych ludzi, budowanie ideowych, wspólnotowych więzi w przeciwstawieniu do przypadkowych, interesownych, zdepersonalizowanych kontaktów w instytucjach „oficjalnych”. Cele konkretne odpowiadały tym wartościom. Reprezentatywnym ich przedstawieniem jest wypowiedź przewodniczącego ZG SZSP Stanisława Gabrielskiego:

„— Zapewnienie wszechstronnego, pełnego rozwoju studentów, między innymi przez tworzenie wartościowych propozycji spędzania czasu wolnego, który nie może być tylko kompensacją czasu pracy, ale przede wszystkim istotnym wzbogaceniem naszego życia.

— Pogłębienie integracji moralno-politycznej i kulturalnej środowiska akademickiego, której podstawą są idee i wartości socjalizmu, powinności patriotyczne wobec Polski.

— Przygotowanie studentów do pełnienia funkcji społeczno-kulturalnych w społeczeństwie.

— Kształtowanie wrażliwości moralnej, poczucia sprawiedliwości społecznej, umiejętności współżycia z ludźmi.”<sup>7</sup>

czyn tych samych, dla których na początku tej książki opatrzyłam cudzysłowem „teatr studencki”. Tworzyło ją wielu ludzi spoza środowiska akademickiego, korzystała z niej młodzież — i nie tylko — z różnych środowisk społecznych.

<sup>7</sup> „O aktywne i twórcze uczestnictwo studentów w kulturze” (Wypowiedź na XV Plenum ZG SZSP. 21–22 VI 1980 r., „Almanach ruchu kulturalnego i artystycznego SZSP. 1977–1980”, Warszawa, s. 10.



W wypowiedzi tej, zawierającej powtarzające się na ogół w ciągu minionych lat sformułowania, zabrakło jednego z najważniejszych celów instytucji, deklarowanych w jej programach i faktycznie realizowanych. Było nim animowanie twórczości artystycznej we wszystkich dziedzinach sztuki i stwarzanie jej warunków rozwoju przez formy mecenatu bardziej „dopasowane” do oczekiwań młodych twórców niż w innych instytucjach państwowych. Przez wiele lat dzięki temu instytucje kultury studenckiej były ośrodkiem krystalizacji nowych idei artystycznych i autentycznej refleksji społecznej, miejscem ujawniania się talentów, szkołą autentycznej pracy społecznej i sprawnego współdziałania dużych grup ludzkich.

Jak wyglądały środki materialne i organizacyjne, którymi dysponowały te instytucje w realizacji swych celów? Kultura studencka finansowana była z funduszy państwowych. Nie znane mi są dokładnie dane dotyczące wysokości tych dotacji. O ich rozmiarach wnioskować można na podstawie wysokości kosztów poszczególnych festiwali, rozmachu i ilości organizowanych imprez, wielości kierunków działania, liczby etatowych działaczy, stałej bazy materialnej stanowiącej zaplecze instytucji.

Przyjrzyjmy się teraz jej strukturze organizacyjnej i głównym terenom działania.

Wszystkie ogniwa tej instytucji miały swoją administrację. Stanowili ją etatowi działacze na szczeblu Rad Uczelnianych i Okręgowych oraz działacze szczebla centralnego. Prócz tego, prawdziwymi menedżerami kultury studenckiej byli etatowi działacze zatrudnieni w klubach oraz dość szeroki krąg wspomagających ich działaczy, stanowiący środowisko organizatorów realizujących bieżące zadania organizacyjne. Obok kadry etatowych administratorów-menedżerów instytucje kultury studenckiej utrzymywały spory krąg „etatowych” twórców, ludzi, którzy chcąc serio uprawiać jakiś rodzaj twórczości artystycznej zmuszeni byli zrezygnować z wszelkich innych zajęć. Ludziom tym zapewniała instytucja warunki bardzo skromne, lecz przy pewnej dozie entuzjazmu wystarczające do życia — stypendia, doraźne nagrody zdobywane za jakieś osiągnięcia twórcze bądź też etaty czy poletaty

administracyjno-techniczne, nie wymagające dostosowania się do rytmu ośmiogodzinnego dnia pracy.

Stałą bazę materialną stanowiły kluby oraz „centra” i „ośrodki klubowe” wraz z wyposażeniem niezbędnym do realizacji pełnionych przez nie wielorakich funkcji. Sieć klubów obejmująca wszystkie ośrodki akademickie i filie tworzyły jednostki organizacyjne różnego rodzaju: od skromnych klubów w peryferyjnych Domach Studenckich i małych, filialnych uczelniach, do potężnych, wielofunkcyjnych ośrodków w dużych miastach akademickich. Takie „centra klubowe” zajmują zwykle cały budynek wyposażony w sale teatralne i kinowe, sale prób i ćwiczeń, bary, kawiarnie, posiadają także własne środki transportu. Wielkie, mające już własną tradycję kluby wytwarzały specyficzną atmosferę, przyciągającą publiczność i „ludzi, którzy chcą coś zrobić”, potencjalnych twórców. Nazwy przynajmniej kilku tego rodzaju klubów są powszechnie znane nie tylko w środowiskach studenckich. Wystarczy wymienić kilka z nich: „Hybrydy”, „Remont”, „Stodoła”, „Medyk” w Warszawie, „Jaszczury” czy „Rotunda” w Krakowie, „Od Nowa”, „Maski”, „Nurt” w Poznaniu, „Chatka Żaka” w Lublinie, „Pałac” we Wrocławiu, „Żak” w Gdańsku.<sup>8</sup> W klubach odbywały się wielkie imprezy oraz robocze prezentacje osiągnięć poszczególnych środowisk akademickich, w klubach znajdowali schronienie młodzi muzycy, plastycy, fotograficy, przy klubach najczęściej „zagnieźdżały się” teatry, w klubach odbywały się seminaria, wieczory autorskie, również dyskoteki. Można było tam spotkać ludzi, wymienić poglądy, pobawić się, porozmawiać.

Dysponując bazą materialną instytucja zapewniała więc owym twórcom miejsce do pracy i sprzęt techniczny, co jest szczególnie ważne dla aktorów młodego teatru, artystów czy muzyków, których prywatne możliwości lokalowe i finansowe są dość ograniczone.

Odrębną formą organizowania sprzyjających warunków pracy

<sup>8</sup> Pełnych informacji o działalności jednego z najbardziej znanych klubów dostarcza „Monografia Klubu pod Jaszczurami”, opr. S. Dziedzic, Kraków 1980 (Centralny Ośrodek Dokumentacji i Analiz).

twórczej były obozy wakacyjne, warsztaty, plenery, gdzie przez kilka tygodni ludzie — przebywając razem — mieli okazję wzbogacić wzajemnie swe doświadczenia czy też, w przypadku pracy zespołowej, przygotować wspólną wypowiedź. Na zakończenie odbywała się zwykle jakaś impreza otwarta, na której uczestnicy prezentowali wyniki swych prac.

Dysponując pieniędzmi i dość sprawną siecią organizacyjną instytucja dawała twórcom wielorakie możliwości konfrontacji osiągnięć artystycznych nie tylko w skali kraju. W spotkaniach klubowych **brało** udział wielu wybitnych artystów z całego świata, na festiwalach do Polski przyjeżdżały zespoły z całego świata. Również polskie zespoły (szczególnie muzyczne i teatralne) wyjeżdżały często za granicę, zdobywając laury na międzynarodowych festiwalach. Dzięki temu wielu młodych ludzi miało okazję, często pierwszą w życiu, zetknięcia się z tym, co najbardziej żywe, najciekawsze, nie tylko u nas, ale i gdzie indziej.

Instytucja kultury studenckiej wytworzyła własne formy obiegu artystycznego, obiegu treści ideowych, wartości, a także informacji, oparte głównie na bezpośrednich kontaktach „nadawców” i „odbiorców”.<sup>9</sup> Formy silnie rozbudowane, umożliwiające uczestnikom zaspokojenie tak zwanych potrzeb kulturalnych wewnątrz obiegu, bez pośrednictwa środków masowego przekazu i bez pomocy innych instytucji, które traktowano programowo nieufnie i niechętnie. (Zabawnym tego przykładem było wyprodukowanie rajdowych koszulek z nadrukiem „Lato bez radia!”, które nosili uczestnicy studenckich giełd piosenki i letnich rajdów organizowanych przez SZSP.)

Te różnorodne formy obiegu umożliwiały twórcom również spoza kręgu kultury studenckiej — prezentację swych dokonań, a szerokiemu kręgowi odbiorców uczestnictwo bardziej partnerskie niż w instytucjach tak zwanej kultury oficjalnej. (Często zarzucana kulturze studenckiej elitarność wynikała czasem z **przyczyn** politycznych, najczęściej jednak była rezultatem

<sup>9</sup> Ten rodzaj obiegu odpowiada II układowi kultury według typologii A. Kłosskowskiej. Zob. też. *Socjologia kultury*, Warszawa 1981, s. 324.

barier językowych, niekonwencjonalnych środków ekspresji, a nie przyczyn organizacyjnych.) Według „Kronik” zamieszczanych w „Almanachach”<sup>10</sup>, notujących jedynie wydarzenia najważniejsze, w ramach instytucji kultury studenckiej odbywało się rocznie kilkadziesiąt takich „wydarzeń”. Były to imprezy artystyczne, seminaria, dyskusje, spotkania warsztatowe. Większość z nich miała charakter cykliczny i przebiegała według wyraźnie określonych i utrwalonych wzorów, których przestrzeganie stawało się obowiązującym obyczajem. Inicjowane nowe formy działań, początkowo skromne i odpowiadające jakimś nowym rodzącym się potrzebom, miały wyraźną tendencję — charakteryzującą wszystkie działania zinstytucjonalizowane — do emancypacji. Cykliczne sympozja czy festiwale „rosły” z każdym rokiem coraz bardziej i „obrasały” w rytuały. Proces rutynizacji dotknął również niektóre festiwale teatralne. Trzeba jednak przyznać, że w ramach instytucji kultury studenckiej ów proces kostnienia był zauważany częściej niż poza nią, a zużyte formy w końcu odrzucane.

Szczegółowa analiza wielokierunkowych działań instytucji kultury studenckiej nie jest moim zadaniem. Przedstawienie wybranych kierunków i form tych działań — jak sądzę, najważniejszych — ma na celu pokazanie otoczenia młodego teatru jako pewnej całości, z którą był integralnie związany, a zarazem wobec której musiał się ciągle określać, by zachować własną tożsamość.

#### TREŚCI I FORMY OBIEGU

Najbardziej chyba kulturotwórczą imprezą stały się wrocławskie międzynarodowe festiwale teatralne. Miały one formułę przeglądu, a nie konkursu, a ich celem w początkowym okresie była prezentacja dorobku teatru studenckiego na świecie. Nazwa

<sup>10</sup> „Almanach ruchu kulturalnego i artystycznego SZSP” ukazywał się co trzy-lata. Szersze informacje o „Almanachach” w dalszej części rozdziału.

festiwalu brzmiała: Międzynarodowy Festiwal Festiwali Teatru Studenckiego, a regulamin przewidywał możliwość prezentacji jedynie zespołów wyselekcjonowanych, nagrodzonych już na innych festiwalach. Od początku jednak ambicją twórców idei festiwalu i jego organizatorów " było coś więcej niż jedynie umożliwienie szerokiej publiczności obejrzenia ciekawych spektakli. Miały one stać się . . . rodzajem świątecznego spotkania artystycznej młodzieży świata, gdzie bodaj ważniejszym od poszczególnych dokonań artystycznych jest stworzenie okazji do wymiany między młodzieżą świata kultur, myśli, obyczajów, twórczych niepokojów ideowych w obliczu współczesności..."<sup>12</sup> I rzeczywiście, festiwale stały się spotkaniem ludzi ideowo sobie bliskich, ludzi poszukujących, zbuntowanych przeciw konwencjom estetycznym i społecznym, ogarniętych pasją naprawiania świata. Do Wrocławia ściągaly więc wielotysięczne tłumy młodych, żeby przeżyć wspólne święto nowej sztuki. „Festiwal dla wszystkich stanowi rodzaj świątecznego spotkania młodości, nonkonformizmu, niekonwencjonalnej wyobraźni" — piszą jego organizatorzy we wstępnych propozycjach koncepcji jednego z kolejnych festiwali.<sup>13</sup>

Od początku również w założeniach programowych festiwali uwzględniono liczne imprezy towarzyszące: występy znanych zespołów profesjonalnych, koncerty, wystawy plastyczne, parateatralne akcje uliczne, seminaria i dyskusje prowadzone przez wybitnych teatrologów i krytyków poświęcone problemom współczesnej dramaturgii i sytuacji awangardy w Polsce i na świecie.

I Festiwal (2—9 maja 1967 roku) zgromadził rzeczywiście jedynie teatry studenckie, nagradzane już poprzednio na festiwalach polskich lub w innych krajach. Duże zainteresowanie publiczności, krytyki teatralnej, a także środków masowego przekazu, spo-

<sup>11</sup> Twórcą koncepcji festiwalu wrocławskiego, jego głównym organizatorem był Bogusław Litwiniec wraz z zespołem AOT „Kalambur”.

<sup>12</sup> Pofestiwalowe sprawozdanie Biura Organizacyjnego V MSTO, Wrocław 19—26 X 1975.

<sup>13</sup> Wstępne propozycje kształtu V MSTO. w: „Kur.er”. Biuletyn prasowy, Wrocław 19—26 X 1975.

wodowało, iż impreza wrocławska natychmiast zdobyła wielką popularność. O tym pierwszym festiwalu pisał Konstanty Puzyna: „Dziwne to imprezy, artystyczne i zarazem autentyczne, bez drętwej mowy, światopoglądowe, masowe, a zarazem towarzyskie, niemal półprywatne. kipiące od awangardowych ambicji, zarazem najgoręcej atakujące problemy pozaestetyczne. społeczne, w najlepszym, nie wytartym sensie tego słowa.”<sup>14</sup>

II Festiwal, uznany za najważniejszy, najbardziej udany, odbywał się w dniach 19–26 października 1969 roku. Mimo swej nazwy był już nie tylko studencki. W formule organizacyjnej przekroczone przyjęte pierwotnie założenia i obok teatrów studenckich pojawiły się we Wrocławiu wybitne zespoły światowej awangardy teatralnej, między innymi słynny zespół Petera Schumana z Nowego Jorku „Bread and Puppet Theatre”. Atmosfera tego festiwalu odpowiadała nastrojom czasu. Był to okres szczytowy ruchów kontestacyjnych na Zachodzie i wrocławskie spotkanie, pełne emocjonalnego napięcia, przyczyniło się do popularyzacji ich idei, a zarazem do rozbudzenia refleksji nad aktualnymi problemami społecznymi w Polsce.

III Festiwal (17–24 października 1971) to ostatni festiwal „studencki”. Formuła festiwalu zmieniała się w sposób charakterystyczny, odzwierciedlając kierunek ewolucji całego nurtu teatralnego istniejącego w ramach instytucji kultury studenckiej. Teatr studencki coraz wyraźniej stawał się częścią międzynarodowej awangardy teatralnej, w pełni świadomą swego miejsca w tym ruchu i określającą się jednoznacznie wobec „przyjaciół” i „wrogów”. Zmianie rzeczywistości odpowiadała zmiana nazwy na Międzynarodowy Festiwal Teatru Otwartego, którą przyjęto na IV Festiwalu. Festiwal trzeci charakteryzowało osłabienie rewolucyjnych nastrojów i skupienie się na możliwościach realizowania wartości wspólnoty w sferze prywatnej, w osobowych, indywidualnych kontaktach między ludźmi. „Z ideowych założeń ruchu wynikają również usilne rozmaicie realizowane próby za-

<sup>14</sup> „II MFFTS Wrocław 19–26 X 1969” ZSP. (Retrospekcje z I Festiwalu, zbiór wypowiedzi prasowych.)

tarcia granicy między zespołem a jego gośćmi, wciągnięcie zatem widowni w grę, a raczej działanie, wspólnotę człowieczą, w intencjach głębiej pojętą..." pisze o tym festiwalu Józef Kellera.<sup>15</sup>

IV Festiwal Teatru Otwartego, mający już światową renomę ważnego przeglądu dorobku teatralnej awangardy, był znacznie mniej interesujący od poprzednich, właśnie dlatego, że uległ instytucjonalizacji. Nie było już atmosfery spontanicznego spotkania, lecz raczej atmosfera jarmarku pomysłów, które w praktyce teatralnej mogą się przydać. Ożywienie wniosły jedynie walczące teatry Ameryki Południowej i Portugalii, nawiązujące do dawnych, rewolucyjnych tradycji.

V Festiwal (19-26 października 1975) to Festiwal ostatni. N.e dlatego, że wyczerpała się atrakcyjność tego rodzaju imprezy dla publiczności i uczestników (w tym właśnie roku zanotowano największą liczbę zagranicznych i polskich zespołów), lecz dlatego, że wyczerpała się awangarda jako ruch niosący ważne ideowo i artystycznie treści. Na Festiwalu tym nie było żadnych znaczących wydarzeń, a objawy konwencjonalizacji języka teatralnego, który jeszcze niedawno miał być środkiem przełamywania konwencji, wyraźnie się nasiliły. Należy więc przyznać rację organizatorom, którzy umieli trafnie i w samą porę ocenić sytuację ogłaszając zakończenie trwającego osiem lat cyklu festiwalowych spotkań. Już na tym ostatnim powstała idea ich kontynuowania, lecz w znacznie zmienionej formie. Realizacją tej idei były Międzynarodowe Spotkania Teatru i Sztuki Otwartej w 1978 roku w Oleśnicy. Wrocławiu.

Spotkania, odbywające się pod hasłem: „Integracja-Kooperacja”, przebiegały w dwu etapach. Pierwszy (21 września — października), w miasteczku Oleśnica pod Wrocławiem, był czymś w rodzaju warsztatów teatralnych i otwartych prezentacji dla ludności miasta, a jego głównym celem miało być zbliżenie ludzi w kontaktach bezpośrednich, wypróbowanie metod swobodnej improwizacji w warunkach wspólnego życia na co dzień. Etap drugi stanowiły prezentacje dorobku ..etapu warsztatowego

<sup>15</sup> J. Kellera. *O Festiwalu*, „Odra” 1969. nr 12.

oraz przywiezionych przez zespoły spektakli (już we Wrocławiu, w dniach 2—8 października). Trzeba przyznać, że mimo zmiennej formuły prezentacje wrocławskie nie przyniosły niczego nowego w stosunku do ostatnich festiwali. Tę ostatnią — na razie — próbę ratowania idei międzynarodowych spotkań tak zwanej sztuki otwartej należy uznać za niezbyt udaną.

O rozmiarach i randze artystycznej festiwali „teatru otwartego” oraz możliwościach organizacyjnych instytucji kultury studenckiej niech poinformują czytelnika następujące fakty:

— W każdym festiwalu brało udział przeciętnie kilkanaście, od 19 na pierwszym, do 35 na ostatnim, zespołów z Europy Zachodniej i Środkowej, z ZSRR i USA, z Ameryki Południowej, Japonii, Nowej Zelandii, Iranu, Wenezueli. Koszty pobytu wraz z „kieszonkowym” dla zaproszonych zespołów pokrywali organizatorzy.

— W festiwalach uczestniczyło wiele wybitnych teatrów, jak na przykład: „Teatro a Commona” z Lizbony, „Odin Theater” z Danii, „Tenja Sajiki” z Tokio, słynny zespół Schechnera z Nowego Jorku „Performance Group”, wspomniany już tu „Bread and Puppet”, „Communa Baires” z Buenos Aires i wiele innych.

— Obsługiwała imprezę przeciętnie ponad setka dziennikarzy z różnych krajów, a liczba akredytowanych przy Festiwalu obserwatorów (krytyków teatralnych, zainteresowanych ruchem artystów) wynosiła w 1975 roku 460 osób.

— Liczba widzów, sięgająca 18 000 na pierwszym festiwalu, wzrosła do 42 000 na ostatnim, średni zaś budżet każdego festiwalu wynosił około miliona złotych.<sup>16</sup>

Trzeba tu jeszcze dodać, że przyjętą formą prezentacji zaproszonych zespołów publiczności z innych miast stały się krótkie, pofestiwalowe *tournees*, podczas których obejrzało spektakle około 150 000 widzów w 24 miastach Polski.

Wielką imprezą cykliczną zorganizowaną po raz pierwszy

<sup>16</sup> Według: „V Międzynarodowy Festiwal Teatru Otwartego, Wrocław 19—26 X 1975”, SZSP, AOT „Kalambur”, s. 32 (dane nie obejmują spotkania w Oleśnicy, którego koszty były przypuszczalnie znacznie większe od poprzednich festiwali).



w 1966 roku i trwającą do dziś (po paru latach przerwy odbyła się w 1984 roku) jest Festiwal Artystyczny Młodzieży Akademickiej w Świnoujściu — FAMA. Festiwal rozpoczął się skromnie, jako konkursowy przegląd kabaretów studenckich ubiegających się o nagrodę noszącą nazwę „Trójząb Neptuna”. Impreza wzbudziła duże zainteresowanie szczecińskiej i „wczasowej” publiczności i - zgodnie z regułą - w następnym roku znacznie się rozrosła. Uczestniczyły w niej już najlepsze zespoły kabaretowe, znani krytycy teatralni i dziennikarze.

Program FAMY został wzbogacony o konkurs studenckich piosenkarzy, który stał się początkiem kariery gwiazd radia . TV: Teresy Tutinas, Urszuli Sipińskiej, Zdzisławy Sosnickiej, Kazimierza Grześkowiaka. Tam również odnosił pierwsze sukcesy Jan Pietrzak zdobywając główną nagrodę za wspólny z Jonaszem Koftą program „Fatamrugana”. W latach następnych FAMA przekształciła się w gigantyczny, trwający zwykle trzy tygodnie zlot młodych artystów reprezentujących wszystkie dziedziny sztuki. Jakże były założenia programowe tego festiwalu? Założenie najważniejsze stanowiła interdyscyplinarność oraz łączenie w jednym środowisku przestrzennym i jednym mniej więcej czasie różnorodnych form aktywności kulturalnej. Na FAMIE odbywały się równocześnie prace warsztatowe, eksperymenty twórcze, inspirowane spotkaniem ludzi mówiących odmiennymi językami sztuki, wielkie widowiska masowe, tradycyjne „imprezy kulturalne”, jak na przykład koncerty muzyki poważnej, seminaria, dyskusje, prezentacje twórczości poetyckiej. Najważniejsze jednak było to, że panowała tam atmosfera wesołego święta. Celem FAMY była także po prostu zabawa i rozrywka, w którą próbowano wciągnąć każdego, kto znalazł się w jej zasięgu. Formuła programowa FAMY i warunk., jakie stwarzała nadmorska miejscowość wczasowa, sprzyjały tworzeniu się specyficznych form prezentacji, jakimi były widowiska plenerowe czy happeningi wykorzystujące wszystkie naturalne urok. tego miejsca. Ten wielki festyn stał się czynnikiem ożywienia kulturalnego szczecińskiego środowiska, czymś w rodzaju szkoły uczestnictwa, wyrabiającego wrażliwość estetyczną widzów, którzy najczęściej, szczególnie w okresie urlopowym, zdani byli wyłącznie, jak powie

Jan Poprawa, „na przypadkowe akcje objazdowych chałturzystów”<sup>17</sup>.

Spotkania w Świnoujściu odbywały się co roku. W połowie lat siedemdziesiątych FAMA zaczęła wyraźnie tracić rozpęd. Za najlepsze lata tego festiwalu uznaje się początek dekady, lata 1970—1972. Mimo wyraźnego obniżenia poziomu prezentacji i spadku twórczego napięcia uczestników, FAMA pełniła także w latach następnych ważne funkcje kulturotwórcze. Już sam fakt możliwości spotkania i bycia razem przez czas dłuższy w tak liczonym gronie miał wartość z punktu widzenia integracji środowiska, dawał niepowtarzalną szansę konfrontacji różnych orientacji artystycznych, wymiany poglądów i doświadczeń warsztatowych, a także, co niezmiernie ważne, budowania wspólnego języka przełamującego bariery wyspecjalizowanych języków poszczególnych dziedzin sztuki. Sprawdzianem skuteczności komunikacji były wspólne „wydarzenia artystyczne”<sup>18</sup>, w których uczestniczyli plastycy, muzycy, twórcy młodego teatru.

O rozmiarach FAMY dają wyobrażenie liczby jej czynnych i biernych uczestników. Na przykład w roku 1973 brało udział w festiwalu około 700 twórców i organizatorów, a liczba widzów na imprezach wynosiła około 100 000 osób. W latach następnych, podobnie jak na innych festiwalach, liczby te rosły. Już w roku 1974 liczba czynnych uczestników wynosiła 800 osób, a liczba widzów przekroczyła 100 000.”

Z wyczerpywania się możliwości eksploatacji dalej dotychczasowej formuły festiwalu zdawali sobie sprawę jego uczestnicy i organizatorzy. Po dwunastu mniej lub bardziej udanych FAMACH, w roku 1977 nastąpiła przerwa. Podobnie jak w przypadku międzynarodowych spotkań wrocławskich, kiedy to próbowano przywrócić im życie zmieniając formułę organizacyjną

<sup>17</sup> *Świnoujście*, wyd. ZG SZSP. Warszawa lipiec 1974.

<sup>18</sup> Powtarzające się sformułowanie „wydarzenie twórcze” pochodzi z języka twórców młodej sztuki, którzy programowo odcinają się od traktowania ich pracy jako gotowego, skończonego dzieła.

<sup>19</sup> *FAMA. Festiwal w Świnoujściu. Wizerunek imprezy. 1966—73.* wyd. ZG SZSP Warszawa 1974. s. 24.

i miejsce spotkania (Oleśnica), postąpiono w przypadku FAMY. Jej kontynuacją miał być Festiwal Akademicki — Konfrontacje Twórcze, odbywający się w Bolesławcu koło Jeleniej Góry. Ta uporczywa chęć przetrwania instytucji nie przyniosła jednak spodziewanych rezultatów. FAKTY, które odbyły się w latach 1978, 1979 i 1980. były artystycznie i organizacyjnie niezbyt udane.

Imprezą o dłuższej jeszcze niż FAMA historii był Festiwal Kultury Studentów PRL. Po raz pierwszy odbył się w 1959 roku. Celem festiwalu, mającego charakter konkursowy i dość pokazną pulę pieniężnych nagród, był możliwie pełny przegląd dorobku kultury studenckiej. Przegląd ten trwał przez cały rok i kończył się uroczystym finałem złożonym z wielu uznanych za najlepsze prezentacji oraz wręczeniem nagród. Festiwalowe eliminacje organizowano w różnych miastach Polski, co stwarzało możliwość integracji środowiska, festiwal rozkładał się bowiem na kilkanaście mniejszych festiwali, za których poziom artystyczny i organizacyjny odpowiedzialni byli nie ciągle ci sami działacze, lecz coraz to inni ludzie.

Ostatni. VI Festiwal, odbył się w roku 1978. Co było najważniejsze, najbardziej wartościowe w tym Festiwalu? Na to pytanie odpowiem cytatem z pofestiwalowej rozmowy Herberta Lothara z A. K. Waśkiewiczem: „Ujawnienie zbieżności poszukiwań całego młodego pokolenia. Zbieżności w poszukiwaniach młodych poetów, aktorów teatrów studenckich, młodej plastyki [...], w ten sposób dokonania nie istnieją już w rozproszeniu, sumują się, tworzą pewnego rodzaju całość.”<sup>20</sup>

FAMA. FAKT. Festiwal Kultury Studentów PRL. były interdyscyplinarne w swych założeniach programowych. Jednakże w rzeczywistości wszystkie właściwie ogólnopolskie festiwale, konfrontacje czy przeglądy obejmujące poszczególne dziedziny sztuki stawały się spotkaniami interdyscyplinarnymi dzięki „improm towarzyszącym”, które były trwałym elementem programu. Na spotkania teatralne przyjeżdżał, muzycy, odbywały się wernisaże, zgromadzeniom młodych literatów towarzy-

szyły koncerty i spektakle, itp. Weszło w obyczaj wyświetlanie niedostępnych w oficjalnym obiegu lub poświęconych problemom sztuki filmów.

O najważniejszych festiwalach teatralnych była już mowa wielokrotnie w poprzednich rozdziałach. Przypomnijmy więc tylko, że są to: Łódzkie Spotkania Teatralne, Lubelskie Konfrontacje Młodego Teatru, krakowskie Reminiscencje Teatralne, warszawski przegląd „NIKE” oraz przeglądy wrocławskie. Wszystkie te festiwale, początkowo konkursowe, porzucały stopniowo formułę konkursu na rzecz formuły przeglądu, warsztatowego lub dyskusyjnego spotkania. Ważnym i twórczym elementem tych festiwali był ich nurt kularowy, przyjacielsko-towarzystki, w którym toczyły się często najciekawsze dyskusje, mniej ożywione wtedy, gdy nadawano im zorganizowaną formę.

Na omówienie bardziej szczegółowe zasługuje mało znany szerszej publiczności, a bardzo ważny dla środowiska młodego teatru. Festiwal Teatrów Debiutujących START. Pierwszy odbył się w lutym 1970 roku w Częstochowie, ostatni w marcu 1981 roku w Łodzi.<sup>21</sup> Formuła organizacyjna STARTU miała umożliwić sprawdzenie własnych dokonań, weryfikację artystyczną zespołom młodym, które nie mają szans, by ubiegać się o udział w renomowanych, ogólnopolskich festiwalach. Uczestnikami festiwalu teatrów debiutujących mogły stać się zespoły istniejące nie dłużej niż dwa lata i nie nagradzane jeszcze na poprzednich STARTACH. Organizację imprezy powierzano każdorazowo innym, z reguły małym środowiskom akademickim, co przyczyniło się do wzmocnienia instytucji kultury studenckiej w tych środowiskach, dzięki nie tylko samej imprezie, ale i przygotowaniom do niej, które dostarczały nowych doświadczeń działaczom. Rolę jurorów w konkursowych początkowo STARTACH pełnili zasłużeni reżyserzy i krytycy teatralni. Mieli **oni nie tylko** oceniać, lecz także „oddziaływać pedagogicznie” na młodych twórców wchodzących w świat studenckiego teatru.

W roku 1985 podobna forma debiutów zaczęła funkcjonować na nowo.

Tak jak inne wyżej opisane, powołana do życia instytucja festiwalu teatrów debiutujących zaczęła szybko się rozwijać. W roku 1972 utworzono Radę Artystyczną STARTOWYCH spotkań, która miała kwalifikować zespoły pretendujące do udziału w STARCIE. Wstępna kwalifikacja okazała się koniecznym zabezpieczeniem pewnego minimum poziomu artystycznego imprezy, z drugiej zaś strony pomagała wyłonić zespoły interesujące, a często nie docenione we własnym środowisku. Jako obowiązujący rytuał wprowadzono po spektaklach otwarte rozmowy Rady i publiczności z zespołami. Oczywiście STARTY stały się również okazją do organizowania licznych „imprez towarzyszących”, co w tym wypadku było szczególnie cenne. Debiutanci mogli spotkać się z dojrzałymi artystycznie doświadczonymi zespołami, określić się wobec tego, co dla nich, najmłodszych w młodym teatrze było już tradycją. Spotkaniom STARTOWYM towarzyszyły dyskusje, których zapisem stawał się zwykle „Biuletyn Prasowy STARTU”.

W roku 1978 START przestał być festiwalem konkursowym. Jury zastąpiła Rada Artystyczna, pełniąc funkcje doradcze i konsultacyjne, a nie sędziowskie. Obowiązujące rozmowy z zespołami odbywały się odtąd bez udziału publiczności i miały charakter warsztatowy. Kwalifikacje „przedstartowe” i wyroki jury na STARTACH budziły zwykle wiele zastrzeżeń uczestników i debiutantów. Zarzucano „starym wujom”, że nie są w stanie dostrzec nowych wartości estetycznych, zapatrzeni we własne wspomnienia z okresu świetności teatru politycznego początku lat siedemdziesiątych. Bywało różnie, lecz w ostatecznym rozrachunku owe „nowe wartości” okazywały się bardzo starymi wartościami, a dokonania młodego teatru z końca dekady, te najlepsze, były świadomym nawiązaniem do tradycji „starych wujów”. Nie zdarzyło się chyba również, by któryś z teatrów naprawdę interesujących został na STARCIE nie zauważony.

Obok festiwali interdyscyplinarnych i teatralnych, najważniejsze ze względu na swą rangę artystyczną i zainteresowanie publiczności były festiwale muzyczne. Obejmowały one wszystkie rodzaje muzyki, poczynając od muzyki poważnej poprzez różne rodzaje jazzu, do bezpretensjonalnych „giełd” piosenki raj-

dowej. zwanej także „piosenką turystyczną”. Najpoważniejszą imprezą był Międzynarodowy Festiwal Jazz Jambore w Warszawie, gromadzący wybitne zespoły profesjonalne, oraz Jazz nad Odrą, festiwal odbywający się we Wrocławiu. Wielką popularnością cieszył się także organizowany co roku w Klubie „Stodoła” w Warszawie konkurs jazzu tradycyjnego o trofeum „Złotej Tarki”. Najsilniejszymi ośrodkami studenckiego jazzu były i nadal są kluby.

Długą i bogatą tradycję ma konkursowy Festiwal Piosenki Studenckiej odbywający się od 1963 roku każdej wiosny w Krakowskiej „Rotundzie”. Najlepsi nasi piosenkarze, obecnie profesjonaliści, byli w początkach swej kariery laureatami tego Festiwalu. Wystarczy przypomnieć parę nazwisk: Wojciech Młynarski, Marek Grechuta, Maryla Rodowicz, Łucja Prus, Sława Przybylska, lista tych nazwisk jest bardzo długa.

Interesującym zjawiskiem były Giełdy i Bazuny, najmniej początkowo zinstytucjonalizowane studenckie festiwale. Piosenka była tu zrazu jedną z form cementowania wspólnoty wędrujących autostopowiczów czy też pieszych „włóczęgów”. Śpiewano więc głównie te najbardziej znane, stare harcerskie i wojskowe piosenki. Później, w latach, gdy gitara stała się dla młodych ludzi powszechnie dostępnym instrumentem, zaczęto próbować własnych kompozycji do własnych tekstów. Powstawała piosenka „okolicznościowa”, oddająca nastroje wspólnych przeżyć na obozach i rajdach. W latach siedemdziesiątych muzyka zdecydowanie zdominowała nieudolne teksty. Piosenkarze giełdowi zaczęli się profesjonalizować, a Giełdy stały się festiwalami o poziomie muzycznym nie gorszym niż inne przeglądy piosenkarzy.

Stałe formy spotkań konkursowych i dyskusyjnych powstały również w środowisku literackim skupionym w instytucjach kultury studenckiej. Jednym z najstarszych i najbardziej liczących się festiwali konkursowych był Turniej Poezji Społecznie Zaangażowanej o „Nagrodę Czerwonej Róży”. Konkurs ten wyłonił wielu poetów, którzy wnieśli już trwałe wkład do literatury polskiej (między innymi „Czerwoną Różę” zdobyli Stanisław Barańczak i Adam Zagajewski).

Cykliczny charakter miały doroczne spotkania toruńskie — Maje Poetyckie, których stałą częścią programu stanowiły seminaria poświęcone problemom literatury współczesnej.

Poczynając od roku 1976 odbywały się Warszawskie Konfrontacje Poetyckie, organizowane przez Centrum Literackie „Gremium”. Konfrontacje były przede wszystkim spotkaniem dyskusyjno-seminaryjnym, w którym uczestniczyli młodzi poeci i krytycy. Ważnym punktem programu tego spotkania były wieczory autorskie poetów nie tylko „studenckich”, lecz również wybitnych przedstawicieli starszej generacji. Na Konfrontacjach właśnie odbył swój ostatni wieczór autorski Stanisław Grochowiak.

W warszawskim spotkaniu brali zwykle udział także przedstawiciele redakcji pism literackich: „Poezji”, „Nowego Wyrazu”, „Literatury”. Podobnie jak środowisko teatralne, młodzi literaci stworzyli również własne formy oceny i pomocy dla debiutantów. Rola tę pełniło Ogólnopolskie Seminarium Debiuty Poetyckie pod hasłem „O sztukę czasu, w którym żyjemy”, odbywające się co roku, poczynając od 1974. Tematem tego seminarium były debiutanckie książki wydane w roku poprzednim. Rozstrzygano też konkurs na najlepszego poetę studenta, odbywały się imprezy towarzyszące oraz wieczory literackie.

Stałą, trwającą od kilkunastu lat imprezą literacką był Tydzień Poetycki Stolicy, w którym uczestniczyli poeci z całej Polski.

Swoje stałe cykliczne spotkania miały również środowiska plastyczne i filmowe. W roku 1972 otwarto w Szczecinie w Zamku Książąt Pomorskich I Ogólnopolskie Biennale Fotografiki Studenckiej. Ekspozycja obejmowała prace 103 autorów z 19 miast. Od roku 1970 odbywały się Ogólnopolskie Przeglądy Grafiki Studenckiej.

W roku 1979 uruchomiono nową cykliczną imprezę skupiającą młodych artystów: Ogólnopolskie Biennale Rysunku Studenckiego.

W tym także roku zorganizowano w Łodzi Tydzień Plastyki Łódzkiej, jego celem było przede wszystkim upowszechnienie kultury plastycznej wśród mieszkańców Łodzi.

Przedstawiam tu jedynie formy organizacji obiegu opartego na kontaktach bezpośrednich, które uważam za najważniejsze, najbardziej charakterystyczne dla działania instytucji kultury studenckiej. Przegląd ten nie wyczerpuje długiej listy innych festiwali, „konfrontacji”, „spotkań”, „dni”, „tygodni”, „wiosen” i „jesieni”, w których uczestnictwo, nawet ograniczone do jednej wybranej dziedziny sztuki, zajęłoby zainteresowanym wszystkie dni roku.

Obok form animowania i prezentacji dorobku kultury w kontaktach bezpośrednich rozwinęły się w ramach instytucji różnorodne formy działalności wydawniczej, stanowiącej drugi, równie ważny nurt obiegu.

Jedną z tych form są czasopisma studenckie. Wiele z nich osiągało w pewnych okresach swego istnienia poziom bardzo wysoki, stając się żywymi, ważnymi dla całej kultury polskiej czasopismami. Przypomnijmy tu „Po prostu” czy krakowskiego „Studenta”. Do liczących się i wydawanych regularnie tygodników należały: „Nowy Medyk”, „Politechnik”, „ITD”. Ambicje teoretyczne (realizowane zresztą nie zawsze z równym powodzeniem) miały „Integracje”, poświęcone problemom sztuki, „Litteraria”, „Zeszyty Studenckiego Ruchu Naukowego”.<sup>22</sup>

Drugi rodzaj wydawnictw poświęcony jest umacnianiu samoświadomości i poczucia odrębności kultury studenckiej. Są to materiały z dyskusji i seminariów na temat problemów kultury współczesnej rozważań programowych, a przede wszystkim serie wydawnicze AOT „Kalambur”, upowszechniające idee sztuki awangardowej w Polsce i na świecie. Od roku 1975 do chwili obecnej (1984) ukazały się cztery tomy serii „Sztuka Otwarta” poświęcone poezji, teatrowi i parateatrowi.<sup>23</sup>

Inny kierunek działalności wydawniczej to tworzenie możli-

<sup>22</sup> Szczegółowe informacje na ten temat znaleźć można w dwu kolejnych tomach opracowanych pod red. A. K. Waśkiewicza, *Czasopisma studenckie w Polsce 1945–70*, Warszawa 1975. oraz *Czasopisma studenckie w Polsce 1971–76*, Warszawa 1977.

<sup>23</sup> *Teatr a poezja*, Wrocław 1975, *Wspólnota, kreacja, teatr*, 1977; *Parateatr 1980*; *Parateatr II 1981/82*.



wości „wejścia w obieg” młodym pisarzom i poetom. Przykładem są tu wydawane co roku antologie *Debiuty poetyckie*.<sup>24</sup>

Nurt następny, i chyba najważniejszy, to dokumentacja dokonań kultury studenckiej. Są to cyklicznie ukazujące się opracowania zawierające dokumentację imprez wraz z ich oceną (wypowiedzi prasowe, refleksje krytyków wyrażane w dyskusjach), refleksje nad kulturą studencką lat minionych z perspektywy obecnego czasu, wyniki badań, artykuły problemowe itp. Opracowania te mają także na celu popularyzację koncepcji kultury studenckiej i sztuki, jaka powstaje w ramach jej instytucji. Funkcję tę pełnią wydawnictwa Centralnego Ośrodka Informacji i Analiz Studenckiego Ruchu Kulturalnego, cytowane tu już wielokrotnie. Należą do nich: „Zeszyty Dokumentacyjne”, monografie, katalogi i opracowania bibliograficzne.

Ambicją zespołu redakcyjnego „Zeszytów Dokumentacyjnych” jest nie tylko rejestracja wydarzeń aktualnych, lecz również próba odtworzenia faktów minionych, co jest w wielu wypadkach niezmiernie trudne. „Zeszyty” rekonstruują historię i przedstawiają dokumentację wszystkich festiwali i ważniejszych imprez cyklicznych, a także historię poszczególnych wybitnych zespołów. Jakkolwiek skrupulatny metodolog mógłby z pewnością redaktorom „Zeszytów” niejedno zarzucić, a zebrane materiały rzeczywiście czasami są niepełne, działalność grupy ludzi skupionej wokół nich była niezwykle cenna. Stanowią one ważne źródło informacji o kulturze studenckiej. W seriach wydawniczych Ośrodka ukazał się niedawno „Katalog prac doktorskich i magisterskich oraz ważniejszych opracowań rękopiśmienniczych poświęconych studenckiej kulturze”. Trudno ocenić wartość merytoryczną tych prac, gdyż nie są ogólnie dostępne. Za to ich ilość jest dość pokaźna - 176. Dokumentację bieżącą zawierają również wydawane co trzy lata

<sup>24</sup> Red. J. Leszin, J. Koperski, co roku od 1974 do 1978, Warszawa.

<sup>25</sup> Pod red. M. Błażejewskiego, J. Łojko, T. Magowskiego, Warszawa 1980.

„Almanachy Ruchu Artystycznego i Kulturalnego SZSP”.<sup>26</sup> (Pierwszy „Almanach” ukazał się w roku 1968.) Zawierają one artykuły poświęcone krytycznej ocenie i podsumowaniu dorobku w poszczególnych dziedzinach sztuki za okres trzech lat, przedstawiają sylwetki twórców i działaczy, prezentują wydarzenia kulturalne najważniejsze dla tego okresu, prowadzą kronikę imprez i dostarczają wskazówek bibliograficznych. Można by i tym publikacjom, podobnie jak „Zeszytom”, zarzucić pewną przypadkowość zgromadzonych informacji czy nie najwyższy poziom „problemowych” artykułów, jednakże ich wartość dla badaczy jest oczywista.

Z tej niepełnej nawet informacji, jakiej starałam się dostarczyć w tym rozdziale, wyłania się obraz „nadaktywności” organizacyjnej instytucji kultury studenckiej. Co roku odbywała się ogromna ilość konkursów (nie wspominałam tu nawet o imprezach lokalnych). Co roku różni jurorzy przyznawali młodym twórcom tysiące nagród. Jest rzeczą oczywistą, że ilość tych konkursów była zbyt duża, by zapewnić im dość wysoki poziom i by mogły stać się one miejscem ujawniania się młodych talentów. Jest również faktem, że w swych „schyłkowych” okresach zinstytucjonalizowane festiwale zaczynały żyć własnym rytmem, niezależnie od celów, którym miały służyć, stając się formą pozbawioną żywej treści. Trzeba jednak pamiętać, że instytucja była dość giętka, by porzucić tę pustą formę, zrezygnować ze zrutynizowanej nadmiernie działalności. Jeśli nawet założymy, że tylko jedna czwarta imprez kultury studenckiej zasługuje na uwagę, to i tak jej działalność w porównaniu z instytucjami kultury oficjalnej wypada nie najgorzej, jeśli za miarę dokonań uznamy nowe wartości estetyczne, ożywienie polityczne młodzieży oraz to, ilu wybitnych artystów wyrosło w jej kręgu.

<sup>24</sup> Ukazały się do chwili obecnej następujące „Almanachy”: „Almanach Ruchu Kulturalnego i Artystycznego ZSP”, pod. red. W. Sandeckiego i J. Leszina, Warszawa 1968. „Almanach Ruchu Kulturalnego i Artystycznego ZSP”, pod red. J. Leszina, S. Mielcarka, K. Mroziewicza, Warszawa 1973. „Almanach Ruchu Kulturalnego i Artystycznego SZSP”, pod red. J. Leszina, J. Koperskiego, Z. Sawickiego, A. K. Wańkiewicza, Warszawa 1980.

## RUCH I INSTYTUCJA

Na początku tego rozdziału wymieniłam jeden z warunków prawidłowego funkcjonowania instytucji: zgodność jej celów i środków działania z podstawowymi wartościami systemu społecznego, w którym jest osadzona, a szczególnie z wartościami ważnymi dla kręgu ludzi, których obejmują jej działania. Przyjrzyjmy się teraz innym, równie istotnym warunkom:

— Wyraźne sformułowanie celów, ich przejrzystość, polegająca na tym, że są zrozumiałe, oczywiste zarówno dla działających w nich funkcjonariuszy, jak i „klientów”.

— Adekwatność środków w stosunku do założonych celów, które stanowią rację istnienia instytucji. Środki te nie mogą zdominować celów. „Im bardziej cele instytucji przenoszone są na zagadnienia procedury załatwiania spraw, metodyki postępowania [...], a im mniej poszczególne etapy działania instytucjonalnego podlegają wpływowi celów naczelnych tej instytucji, tym bardziej działanie danego systemu instytucjonalnego przerodzić się może w konserwatywny, rytualistyczny, anty-innowacyjny system działań.”<sup>27</sup>

— Koherencja celów oraz ich wewnętrzna spójność.

— Bezosobowy, formalny charakter czynności wykonywanych przez funkcjonariuszy realizujących interesy instytucji. Postępowanie zgodnie z utrwalonym wzorem działania instytucji, w jej imieniu, traktowanie tych celów i wzorów jako czegoś bezwzględnie nadrzędnego w stosunku do własnych interesów prywatnych, słowem obiektywizacja funkcji i depersonalizacja czynności, „...jeżeli dana instytucja przekształca się w urządzenie zależne od interesów ludzi powołanych do sprawowania funkcji zinstytucjonalizowanych, wtedy traci ona swój charakter publiczny, traci prestiż i zaufanie grupy” — pisze Jan Szczepański.<sup>28</sup>

Przypomnijmy teraz, jakim celem miała służyć instytucja

<sup>27</sup> A. Podgórecki, *Patologia działania instytucji*, w tomie: *Zagadnienia patologii społecznej*. Warszawa 1976, s. 195.

<sup>28</sup> J. Szczepański, *Elementarne pojęcia socjologii*. Warszawa 1963s. 104

kultury studenckiej. Jej celem miała być realizacja wszechstronnego twórczego rozwoju ludzkiej osobowości, organizowanie możliwości twórczego życia oraz szeroko rozumianego uczestnictwa w kulturze. A więc rozbudowywanie różnych możliwości nie tylko zaspokojenia, lecz i animowania, budzenia potrzeb kulturalnych w środowisku młodej inteligencji w Polsce. Uczestnictwo w kulturze było tu rozumiane także jako świadome kształtowanie wzorów współżycia między ludźmi, opartych na poczuciu więzi osobowej wynikającej z akceptacji wspólnych wartości. Cele te potraktowane były bardzo poważnie, znacznie poważniej niż w wielu innych instytucjach kulturalnych funkcjonujących w naszym systemie społecznym. I rzeczywiście realizowane, przynajmniej w takim stopniu, że instytucja przez długi czas jej istnienia była akceptowana, uważana za „swoją”, a jej działalność cieszyła się społecznym prestiżem. Jej znaczenie dla rozwoju kultury polskiej, dla kształtowania się świadomości artystycznej i politycznej młodej generacji, dla budzenia zainteresowań intelektualnych i estetycznych młodych ludzi, którzy często przed okresem studiów nie mieli okazji zetknięcia się z nowymi ideami i prądami kulturalnymi, było ogromne. Jednakże, podobnie jak wiele innych instytucji w Polsce tak i instytucja kultury studenckiej uległa dewiacji. Te zaburzenia prawidłowego jej działania związane były z zachwianiem się całego systemu instytucji wobec kultury studenckiej nadrzędnych, od których była ona zależna (myślę tu o upadku prestiżu społecznego wielu instytucji politycznych w końcu lat siedemdziesiątych). Jednakże nie tylko. Wiele procesów patologicznych rozpoczęło się znacznie wcześniej i wynikało z wewnętrznego rozwoju różnych mechanizmów jej działania, które doprowadziły do tego, że nie była ona zdolna przystosować się do nowej sytuacji i nowych wobec niej oczekiwań, powstających w wyniku szybkich zmian rzeczywistości społecznej. (Taki „los” spotyka wiele instytucji. Nie jest więc wynikiem szczególnej nieudolności działaczy studenckich, że nie sprościli oczekiwaniom społecznym.)

Nasilenie konfliktów teatru-ruchu z mecenasem-instytucją przypadało właśnie na okresy owego zachwiania funkcjonalności instytucji. Młody teatr w istocie dopominał się nie o swoje „pry-

watne" sprawy, lecz o realizację celów, z którymi się utożsamiał i do realizacji których czuł się powołany. Ta uporczywa walka o warunki twórczości i swobodę wypowiedzi - o ile przynosiła choćby częściowe sukcesy - była w istocie czynnikiem stabilizującym instytucję, przedłużającym okres jej społecznie akceptowanego działania, neutralizującym procesy patologiczne. Dzięki niej instytucja zmuszona była, przynajmniej w jakimś stopniu, do respektowania oczekiwań ludzi z nią związanych. Upadek kultury studenckiej, z którego obecnie próbuje ona - niezbyt zresztą skutecznie - się wydobyć, odbudowując swój prestiż w środowisku młodzieży akademickiej, była wynikiem braku elastyczności wobec wymagań zmieniającego się swa . Jakie były konkretne objawy tego braku elastyczności i inne, „patologiczne zachowania" tej instytucji?

W okresie narastającego kryzysu społecznego nastąpiła wyraźna dewaluacja wartości ideologicznych, szczególnie tych najmniej jednoznacznych, z uwagi na wielorakość zawartych w nich możliwości interpretacji: „władza ludowa", „socjalizm", „państwo socjalistyczne", „polska racja stanu" itp. W odpowiedzi na tę dewaluację wzrosły reakcje obronne grup czujących się powołanymi do obrony owych wartości. Reakcje te wyrażały się w coraz bardziej natarczym i sztywnym żądaniu ich — przynajmniej werbalnego — potwierdzenia. „Jeśli sytuacja ulega zmianie, a jej zinstytucjonalizowana definicja pozostaje nie zmieniona, rezultatem jest napięcie. Reakcją na o napięcie [...] będzie zwykła próba agresywniejszego niż przedtem utwierdzenia starej definicji sytuacji oraz ukształtowania rzeczywistej sytuacji poprzez nią." To twierdzenie klasyka amerykańskiej socjologii Talcota Parsonsa okazało się trameę w odniesieniu do opisywanej tu sytuacji. Oto wypowiedź programowa jednego z liderów kultury studenckiej z końca 1977 roku. „Preferowane są zespoły i propozycje, które łączą wysoki poziom artystyczny z treściami kształtującymi świadomość w duchu humanistycznych ideałów socjalizmu [...]• Jednocześnie, konsekwentnego likwidowania wymagają zjawiska [...] świadczące

- T. Parsons. *Szkice z teorii socjologicznej*, przeł. A. Bendkowska, Warszawa 1972, s. 323.

o wrogim stosunku do socjalistycznej państwowości Polski Ludowej, głupie i złośliwe, szkodzące procesowi wychowania ideowego młodzieży, naruszające podstawowe pryncypia polityki partii i polskiej racji stanu."<sup>30</sup>

Nietrudno wyobrazić sobie, jakie reakcje wśród młodzieży wywołała ta wypowiedź. W sytuacji, gdy wartości —pryncypia utraciły swą moc obowiązującą, ich sztywne egzekwowanie zaczęło być przeszkodą w realizacji konkretnych celów instytucji. Rozdzźwięk między rzeczywistością a tym, co należy deklarować i potwierdzać, musiał doprowadzić albo do twórczości pozbawionej wartości artystycznych, nieautentycznej, albo do wypowiedzenia posłuszeństwa mecenasom.

Cele instytucji stały się niekoherentne, a wobec tego niejasne. Wystarczy przypomnieć sobie obsesyjne dyskusje na temat: „Czemu to ma rzeczywiście służyć, jaka się kryje za tym manipulacja?“, aby zrozumieć, że to, co jeszcze niedawno działo się na zasadzie milczącego porozumienia i poczucia oczywistości, zostało zakwestionowane. Objawem tego zachwiania pewności co do sensu własnego działania były liczne seminaria programowe, poświęcane „wytuczaniu jego dalszych kierunków“, rozważaniom o tym, do czego kultura studencka może być wykorzystana itp. Jednocześnie okres napięć społecznych ujawnił fakt, że ludzie sprawujący kluczowe funkcje w ramach instytucji, decydujący o jej sposobach działania, stanowią grupę interesów, do których realizacji instytucja ta stanowi jedynie odskocznnię, kolejny szczebel w zaplanowanej karierze. Mowa tu o działaczach wysokich szczebli, którzy aspirując do stanowiska w aparacie partyjnym, traktowali instytucję kultury studenckiej jako tymczasowe miejsce pobytu. W momencie, gdy realizacja jej celów, jakimi były: rozwój autentycznej twórczości, nie skrępowanej sztywnymi kanonami ideologii oraz uczestnictwa na zasadzie partnerstwa i wspólnoty, zaczęły kolidować z ich prywatnymi interesami, wybrali interesy prywatne.

Kultura studencka związana była z innymi ogniwami systemu

<sup>30</sup> *Aktualne trendy i kierunki rozwoju studenckiej działalności kulturalnej SZSP*, Warszawa 1977, s. 5.

instytucji kulturalnych w Polsce. Była od nich także zależna. W czasach, gdy wszystko szło mniej więcej normalnie, ta zależność była mało odczuwana. W momencie zachwiania równowagi stała się niszcząca.

Niezależnie od tych zewnętrznych przyczyn w ramach instytucji kultury studenckiej — jak zresztą w wielu innych instytucjach — nastąpiła emancypacja środków działania prowadząca do jej rytualizacji, uniezależnienia się od celów, którym pierwotnie miała służyć. Przykładem tych procesów był monstrualny rozrost festiwali, niewspółmierny w stosunku do rozwoju tego co miało być na nich prezentowane. Nadaktywność instytucji nie była odpowiedzią na jakąś eksplozję twórczości, nie powstawała pod naporem potrzeb uczestnictwa. Wręcz przeciwnie w drugiej połowie lat siedemdziesiątych frekwencja na wielu imprezach studenckich spadała, twórczość była oceniana surowo jako niedojrzała intelektualnie i nie odpowiadająca na pytania swego czasu. Zmiana na lepsze nastąpiła dopiero pod koniec dekady wraz z falą ogólnego ożywienia politycznego.

Teatr-ruch był więc nie tylko ruchem społecznym zmierzającym do zmiany podstawowego wzoru kultury w Polsce. Był również reakcją na patologię instytucji, próbą przywrócenia jej normalnego funkcjonowania. Był czymś w rodzaju mechanizmu kontroli społecznej wobec działań instytucji niezgodnych z jej celami. Akt końcowy, zerwanie z instytucją, nie był aktem zmierzającym do jej zniesienia, lecz po prostu porzuceniem patologicznych struktur. Rok 1980 zamknął pewien etap życia kultury studenckiej. Jej ogromny dorobek czeka na badaczy i popularyzatorów, którzy ocenią sprawiedliwie wysiłek ogromnej rzeszy twórców, działaczy i animatorów zaangażowanych w to wielkie przedsięwzięcie.

## ZAKOŃCZENIE

Tytuł tej książki: *Więcej niż teatr*, zapowiada, w jakim kierunku zmierzają zawarte w niej analizy badanego zjawiska. Mam nadzieję, że odpowiadają one na pytanie, „dlaczego więcej?”, w sposób dostatecznie przekonujący. Niewiele więc pozostało do powiedzenia w Zakończeniu. Jakie wartości, jakie istotne kulturowe treści stworzył młody teatr w okresie ostatniego dziesięciolecia? O tym, co wydaje mi się najważniejsze, sygnalizowałam już we Wstępie. Teatr ten, oprócz odnajdywania form ekspresji dla wyrażenia swojej — a zarazem wspólnej wielu ludziom w Polsce — świadomości dewaluacji idei oraz kryzysu społecznego, podejmował próby przezwyciężenia tego stanu rzeczy. Taką próbą było budowanie całości kulturowej, wewnątrz której można żyć według własnych rytmów, innych niż narzucone przez dominującą kulturę oficjalną. W tej właśnie całości młodzi twórcy — i uczestnicy, do których skierowane było ich przesłanie — odnajdywali własną tożsamość i sens życia utracony w dotkniętym chorobą absurdu zewnętrznym świecie.

W jednym ze swych esejów poświęconych fundamentalnym problemom kultury współczesnej. („Powrót sacrum. Tezy na temat przyszłości religii.”) Daniel Bell pisze: „Określiłbym kulturę jako zespół reakcji *homo sentiens* na zasadnicze pytania nurtujące wszelkie społeczności, pytania dotyczące ludzkiej egzystencji. Są to więc pytania na temat śmierci, sensu tragedii, natury człowieczych zobowiązań, istoty miłości, stale powracające pytania o treści w kulturze uniwersalne i funkcjonujące we wszystkich





Całość kulturowa, w jakiej żyje młody teatr, jest więc konstrukcją spójną. Cechuje ją jedność myślenia, ekspresji artystycznej i działania społecznego. Przyjętym wartościom odpowiada styl życia, typ więzi, styl kontaktów między ludźmi, kierunki życiowych dążeń.

Jakie treści zawierają trzy wymienione elementy owej całości? W sferze naczelnych wartości dominują: prawda, autentyczność, rozumiana jako wysiłek „bycia sobą”, postępowania zgodnie z ową różnie odczytywaną prawdą, ale także zgodnie z własnymi emocjami, zainteresowaniami, przekonaniem. Wolność, ale także drugi człowiek i wspólnota wolność tę ograniczająca.

Tym naczelnym zasadom-wartościom odpowiadają obowiązujące w środowisku normy, formułowane i egzekwowane tym wyraźniej, im bardziej teatr stawał się ruchem. Normy te obejmują przede wszystkim to, co dotyczy: stosunku człowieka do siebie samego (troska o własny rozwój, obowiązek realizacji potrzeb twórczych, zgodność postępowania z przekonaniem itp.), stosunku do innych ludzi (dążenie do przełamania bariery samotności, zdolność widzenia „innego” jako odrębnej, niepowtarzalnej osoby, „odkrywanie” drugiego człowieka jako najwyższej wartości), powinności wobec społecznego świata (czujność wobec wszystkiego, co może zagrozić realizacji podstawowych praw i potrzeb ludzkiej osoby, obowiązek angażowania się w dzieło naprawy świata, a przede wszystkim dążenie do jak najpełniejszego zrozumienia jego mechanizmów).

Obieg kultury i realizujące go instytucje mają służyć przełamaniu bariery między odbiorcą a twórcą, ułatwiać upowszechnienie postawy twórczej wobec rzeczywistości, a nie popularyzować gotowe „produkty” artystyczne. Instytucje te mają stwarzać warunki bezpośredniego kontaktu między twórcami a widzami-uczestnikami, kontaktu „twarzą w twarz”, a nie budować formy pośrednictwa, w jakich ztraca się autentyczność spotkania.

W ramach tej całości, której szczegółowemu opisowi poświęcona jest moja książka (cechy charakterystyczne tej całości przypomniałam tu jedynie w największym skrócie), realizuje się wiele życiowych czynności, upływa większa część czasu ludzi

skupionych wokół młodego teatru (praca nad spektaklem, sprawy organizacyjne, życie towarzyskie, wakacje, święta, wspólne wyjazdy na festiwale i inne imprezy itp.).

W tym momencie czytelnikowi może nasunąć się pytanie, co właściwie 'nowego i specyficznego zawiera w sobie fakt, iż pewna grupa ludzi żyje w kręgu kultury zintegrowanej wokół określonych wartości, wytwarzając odpowiadające im normy i wzory zachowania. Takich grup w obrębie społeczeństwa globalnego można wyliczyć wiele, a wytworzone przez nie — różne od dominujących — formy życia i ekspresji określa się zwykle nazwą podkultury. Jakkolwiek zdają sobie sprawę z nieprecyzyjności określenia „całość kulturowa”, sędzę, że jest ono w stosunku do rzeczywistości tworzonej przez młody teatr bardziej właściwe niż termin „podkultura”. Z terminem tym kojarzy się zwykle grupy dewiacyjne lub społeczności obejmujące jakieś mniejszości kulturowe (etniczne czy religijne) żyjące w obrębie, ale jednocześnie jakby obok kultury uznawanej za własną przez większość społeczeństwa.

Młody teatr, podobnie jak podkultury, żył inaczej, chociaż dzielił pewien obszar wspólny z kulturą oficjalną (zarówno, jeśli idzie o normy etyczne, jak i akceptowane wartości). Jednakże to, co w nim odrębne, było sprzeciwem wobec dewiacji dominującej kultury oficjalnej, po to, by przywrócić jej utracony sens, a nie po to, by żyć obok, tworząc nowy społeczny margines. Owa „kulturowa całość” była miejscem tworzenia wartości uniwersalnych, wspólnych, wyrażających — w okresach szczytowego rozwoju teatru-ruchu — nastroje ogólnospołeczne. Celem działania teatru, zarówno poprzez spektakl, jak i inne formy ekspresji była ich jak najszerza popularyzacja. Jednocześnie te „inne” treści kultury, wartości, obrazy świata, diagnozy społeczne nie powstawały w izolacji, w ograniczonym kręgu małej społeczności, którą tworzyło środowisko młodego teatru. Czerpał on inspiracje z literatury, sztuki, historii, a przede wszystkim z życia, które przebiegało właśnie w świecie wobec tej „całości” zewnętrznym, z doświadczeń i rozczarowań w kontakcie z powszechnie przyjętymi — przynajmniej deklaracyjnie — interpretacjami otaczającej rzeczywistości. „Całość kul-

turowa", którą budował młody teatr, była więc na świat otwarta.

Podejmując krytykę kultury zastanej młody teatr nie proponował jej zmiany we własne przeciwieństwo, jak to próbowali realizować grupy alternatywne. Budowanie sensu dokonuje się tu zarazem w opozycji i w odniesieniu do kultury dominującej, a więc zakłada jej istnienie jako składnik tego sensu. Młody teatr nie wykracza więc radykalnie poza struktury zastane. Tworzy swoją „wyspę” w przestrzeni uznanej wprawdzie za zbyt „zaśmieconą”, by zaspokoić ludzką potrzebę ładu, lecz zarazem stanowiącą środowisko życia, poza które nie umiemy wykroczyć nawet w wyobraźni. Chce działać na tym realnym terenie, w środku, a nie obok, mając poczucie odpowiedzialności za sprawy ważne dla wszystkich, nie jedynie dla wąskiego kręgu młodych artystów czy po prostu młodych ludzi.

Twórcy młodego teatru mieli pełną świadomość, często przez licznych reformatorów zapomnianego faktu, iż jedyną możliwością „naprawiania” kultury czyjej zmiany jest tworzenie nowych jakości, jest po prostu twórczość. Wszystko inne stanowi do niej — jakkolwiek ważny — dodatek. Odpowiedzią teatru na nie dającą się zaakceptować rzeczywistość był więc teatr. Jej zwyciężenie dokonywało się w sferze sztuki. Czy było to zwyciężenie pozorne? Być może, ale pamiętajmy, że dar wolności, której człowiekowi nie można odebrać, to zdolność przekraczania zamkniętych bram, choćby w wyobraźni.

## SPIS RZECZY

Wstęp	5
<i>Rozdział I</i>	
Młody teatr a kultura alternatywna	19
1. Od kontestacji do kultury alternatywnej	19
2. Tworzenie siebie i swego świata jako warunek zmiany	23
3. Sztuka i artyści w ramach kultury alternatywnej	31
4. Kultura alternatywna w Polsce	33
<b>Teatr</b> Laboratorium	32
Pracownia olsztyńska	37
Grupa    Działania	40
Gardzienice	41
Galeria    Repassage	43
5. Młody teatr a społeczności alternatywne	45
<i>Rozdział II</i>	
Świat przedstawiony	49
<i>Odzyskać przepłakane lata</i>	52
<i>Spadanie</i>	58
<i>Koło czy tryptyk?</i>	63
<i>Jednym tchem</i>	66
<i>Szłość Samojedna</i>	72
<i>Żyj na huśtawce, żyj</i>	76
<i>Exodus</i>	81
<i>Autobus</i>	84
<i>Musimy poprzestać na tym, co tu nazwano rajem na ziemi</i>	85
<i>Gazeta - nasza codzienna lekcja</i>	88
<i>Przecena dla wszystkich</i>	90
<i>Nasza niedziela</i>	95
<i>Ach, jakże godnie żyliśmy</i>	101
<i>Nasza lista przebojów</i>	107
<i>Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe</i>	111
Konstrukcje „świata przedstawionego”	114

<i>Rozdział III</i>	
Teatr-ruch. . . . .	.128
Wokół pojęcia „ruch społeczny”. . . . .	.128
Warunki tworzenia się ruchów kulturowych. . . . .	.132
Powstanie ruchu teatralnego. . . . .	.138
Od euforii do wyciszenia. . . . .	.142
Nowy etap ruchu. . . . .	.154
<i>Rozdział IV</i>	
Teatr-instytucja. . . . .	.174
Instytucje i system społeczny. . . . .	.174
Kultura studencka. . . . .	.177
Treści i formy obiegu. . . . .	.183
Ruch i instytucja. . . . .	.197
Zakończenie. . . . .	.202