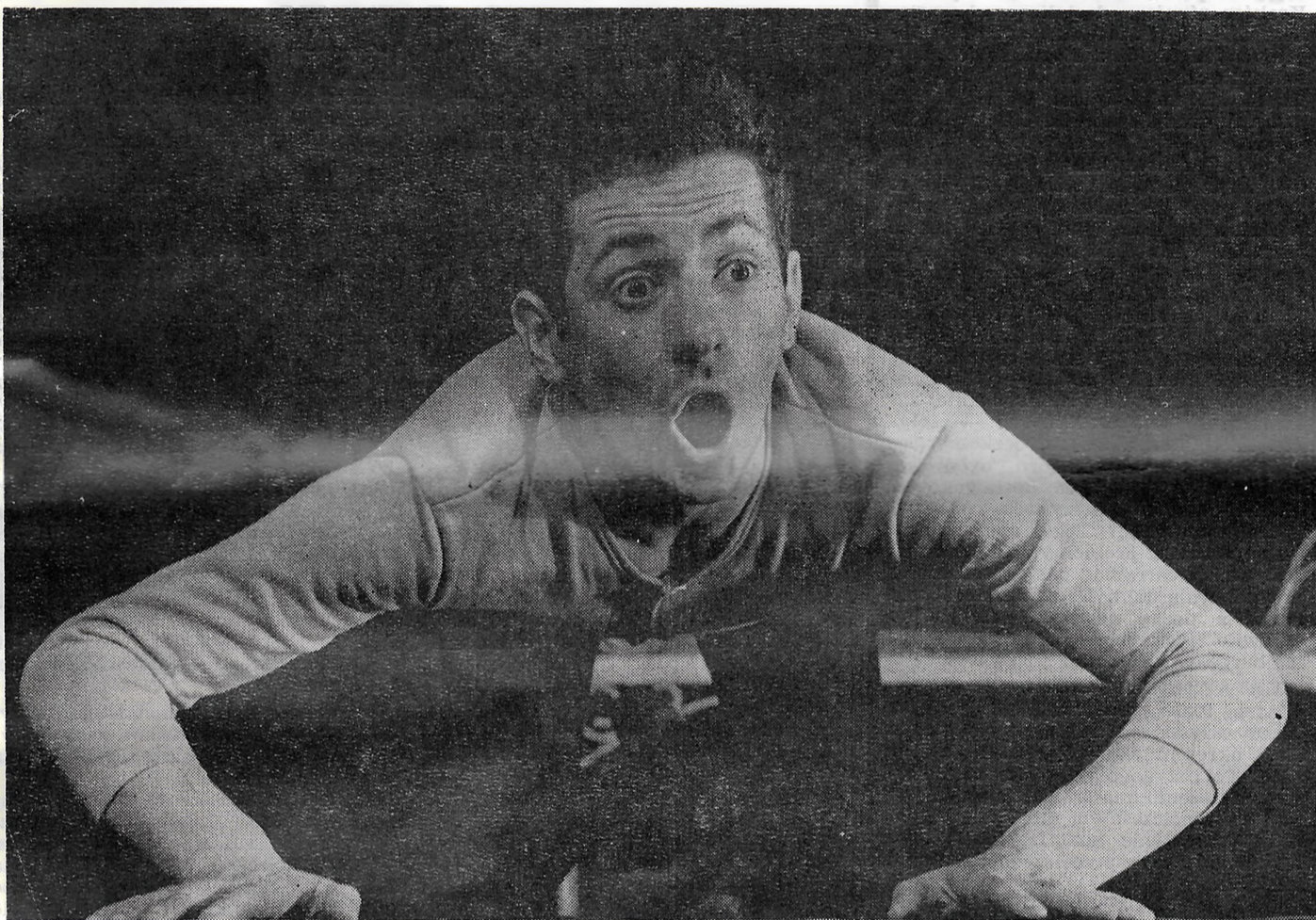


KURIER FESTIWALOWY

NR 3 • TEATR • MARZEC 1978 • WARSZAWA ZG SZSP



FESTIWAL KULTURY
STUDENTÓW PRL



CIĄGLE INNY CIĄGLE TEN SAM

GRZEGORZ DZIAMSKI

Mówiąc o teatrze studenckim, jako o zjawisku od ponad 20 lat stale obecnym w naszym życiu kulturalnym, chcąc uchwycić różnorodne funkcje pełnione przez ten teatr, bądź przypisywane mu na przestrzeni o tych 20 lat, a także objąć całą wielkość manifestacji mieszczących się w granicach fenomenu sceny studenckiej. Należy przede wszystkim zdać sobie sprawę z wewnętrznych podziałów i napięć istniejących w tym masowym — bo liczącym ponad sto czynnych zespołów — ruchu, widocznych zarówno dla krytyków jak i samych twórców. Oni to właśnie niejednokrotnie problem ten sygnalizowali, przeciwstawiając teatrowi studenckiemu amatorski teatr studentów lub ustabilizowany teatr eksperymentalny, szybkimi krokami zmierzający ku profesjonalizacji, teatralnej przygodzie ludzi studiujących.

Mimo oczywistej i niepodważalnej sensowności heurystycznej takiego zabiegu, ma on też swoje negatywne aspekty; w jednorodnie — przynajmniej terminologicznie i organizacyjnie zjawia-

ska — wprowadza drażliwe podziały, groźne z punktu widzenia założeń tego teatru. Trudne i w pewien sposób nieuczciwe jednak byłoby porównanie tych zespołów, które pragnęły kontynuować społeczną rangę i prestiż wypowiedzi STS-u, Bim-Bomu, rozwijając wypracowany w latach 1954 — 1956 model teatru studenckiego, z teatrem będącym „praktycznym dopełnieniem objętych siałką studiów zajęć z dykcji i zasad interpretacji głosowej tekstu literackiego”. (M. Mikuta „5 lat teatru studenckiego WSP w Katowicach. 1962 — 1967. Z dorobku i doświadczeń”). O ile więc pierwszy z wymienionych tu nurtów nastawiony był na wnoszenie pewnych wartości do kultury ogólnonarodowej (wyrażanie nastrojów, pragnień, przemysleń i propozycji młodej polskiej inteligencji), tyle drugi z nich apriorycznie zaważał swe amicie do rozbudzenia zainteresowania teatrem poprzez „samodzielne prace inscenizatorskie i reżyserskie studentów przy pomocy konsultacyjnej kierownika zespołu”.

W potocznym rozumowaniu, a także z pozycji władz SZSP-owskich (dawniej ZSP-owskich), fenomen teatru studenckiego utożsamiony jest z linią, która od STS-u, Bim-Bomu, poprzez Teatr 38, STG, Gong 2 biegnie do STU, Teatru 77, Akademii Ruchu. Z tymi teatrami, które spotkać można na Łódzkich Spotkaniach Teatralnych, czy Konfrontacjach Młodego Teatru, a rzadziej na Festiwalach Teatrów Debiutujących, popularnych „Startach”. Właściwie bowiem tylko zespoły pojawiające się na tych imprezach reprezentują swego mecenasa — organizację studencką na zewnątrz i one stanowią próbiez dla całej rzeszy spon-

(Dokończenie na str. 3)

Człowiek wzbogaca swoją osobowość dzięki aktywnemu uczestnictwu w kulturze, która stanowi ważny element wychowania ideowego. Pomnaża dziedzictwo i wzbogacenie dorobku społeczno-kulturalnego, na który składają się najlepsze myślowe i materialne dokonania pokoleń, jest wizerunkiem komunistycznej edukacji współczesnego człowieka... (Z uchwały II Zjazdu SZSP)

Studencki ruch kulturalny jest do skonanej płaszczyzną ścierania się poglądów, postaw i dyskusji, w której dominują poglądy wynikające z głębokich przemyśleń, uczuciowości i zaangażowania w sprawy socjalizmu i ojczyzny. Poprzez udział w dyskusjach kreujemy postawy światopoglądowe, ideowe, intelektualne i artystyczne.

Najistotniejszą kwestią, jaka wyniknęła z Uchwały II Zjazdu SZSP jest sprawa rozwoju najwyższej formy uczestnictwa studentów w kulturze — twórczości artystycznej.

Stanowi ona bowiem najbardziej subtelny instrument oddziaływania ideowo-wychowawczego na środowisko akademickie — odwołuje się do jego wrażliwości działając na intelekt i emocje. Wypowiedź artystyczna studenckich twórców jest zarazem wypowiedzią ideowo-polityczną członków SZSP. Twórczość studencka nie jest i nie może być sytuowana obok organizacji, jest bowiem integralną częścią jej programu.

Za jedną z najważniejszych dziedzin twórczości studenckiej, niosącą ze sobą największy ładunek treści ideowo-politycznych uważać należy propozycje teatrowe studenckich.

Ostatni rok charakteryzuje się po okresie poszukiwań formalnych i estetycznych powstaniem wielu propozycji, które dotyczą istotnych zagadnień naszego życia społeczno-politycznego. Nie wszystkie zespoły potrafią w sposób dojrzały i odpowiedzialny udźwignąć podejmowaną problematykę większości z dnak podejmują ją w intencjach zgod-

nych z pryncypialnymi zasadami programu SZSP.

W dużym uproszczeniu próbując określić tendencje rozwojowe i przeobrażenia w teatralnej twórczości studenckiej, stwierdzić można, iż charakterystycznym dla pierwszej połowy lat 70-tych było ujmowanie problematyki życia społeczno-politycznego poprzez pryzmat zjawisk makrospołecznych „obiektywnych”, analizy socjotechniki władzy i posługiwania się materiałami z publikacji i oficjalnych wystąpień.

Aktualnie nastąpił nurt w kierunku ujmowania rzeczywistości poprzez pryzmat etyczno-moralny (prezentowany szczególnie przez młodsze zespoły). Podejmowane są problemy tzw. wartości podstawowych w życiu człowieka jak: miłość, uczciwość, przyjaźń, odwaga, formowanie pytań dotyczących celu życia jednostki w społeczeństwie socjalistycznym, poszukiwanie hierarchii wartości etyczno-moralnych itp.

Prezentacje teatralne i kabaretowe, podejmują próby określenia miejsca młodego pokolenia wobec zastanej rzeczywistości społecznej, poszukują odpowiedzi na pytanie jak w socjalizmie traktowanym jako wartość ogólnospołeczną realizować „socjalizm jednostki” rozumiany jako chęć emocjonalnego

przeżycia idei, a nie przyjęcia jej jako gotowego aksjomatu stworzonego przez poprzednie pokolenia i podanego na półmisku wraz z przyprawą nieznośnej dydaktyki”.

Problemem często poruszonym jest tzw. język propagandy, stosowany w publikacjach i życiu społecznym. Budzi on sprzeciw środowiska jako nieprzystający do potrzeb i poziomu odbiorców.

Zasięg studenckiej twórczości teatralnej jest z racji specyficznego rytmu pracy stosunkowo niewielki. Z reguły poszczególne propozycje są adresowane i trafiają do bardzo wyrobionego artystycznie i politycznie widza. Dlatego też kontrowersyjność wielu propozycji nie stanowi problemu w zakresie masowości odbioru i reakcji, jest natomiast naturalnym ujęciem dla wątpliwości i pytań nurtujących młodzież akademicką i stanowi bardzo ciekawe i pożyteczne zjawisko socjologiczne a zarazem stwarza możliwość obserwacji procesu polaryzacji się stanowisk i postaw części najbardziej rozbudzonych intelektualnie i politycznie studentów i absolwentów.

SZSP w swojej opiece nad studencką twórczością teatralną stosuje zasadę: preferencji, tolerancji i negacji.

(Dokończenie na str. 4)

artystyczna i polityczna funkcja teatru studenckiego

ADAM KACZMAREK

W NUMERZE

DOBRY START

SCENA WOBEC

LEGENDY

SPOTKANIE
Z B. CYBULSKIM

ANKIETA „K.F.”

(Dokończenie ze str. 1)

tanicznie rodzących się ansamblu studenckich.

Dwudziestoletnią historię polskiego teatru studenckiego podzielić można na kilka okresów (zadziwiająco zbliżonych z przeobrażeniami całej młodej sztuki polskiej). Lata 1955 — 1964, kiedy teatr z poczuciem pewnej „misji” znacznie wykroczył poza ramy działalności ściśle teatralnej, wychodził z uczelnianych opłotków, sytuował się w opozycji wobec teatru zawodowego i przez ówczesną krytykę teatralną zalecany był scenom profesjonalnym jako wzór do naśladowania. Lata 1965—1969, kiedy teatr studencki utracił charyzmę, przestał być „barometrem swego czasu”, stając się — jak ocenia Marta Fik — miejsem zabawy studentów, nazbyt widocznym świadectwem fascynacji Szajną, Kantorem, Dejmkiem, Swinarskim.

Lata 1970 — 1975, uznawane niekiedy za renesans sceny studenckiej. Wreszcie okres nam najbliższy, o tyle trudny do jednoznacznej oceny, że nie posiadający jeszcze swej końcowej cenzury. Na przestrzeni dwudziestu lat różnie więc wyglądała, różne cele próbowała realizować i różne funkcje w strukturze na szczebla teatralnego, pełniła scena studencka. Raz była to trybuna młodych, która w otaczającej ich rzeczywistości potrafiła niejednokrotnie powiedzieć więcej niż całe strony publicystyki, innym razem — penetracja w dziedzinie literatury, zapomnianej, bądź nieosiągalnej dla nich realizatorsko.

Wydaje się, że to dwa nurty, niekoniernie, ale sprzeczne czy logicznie rozłączne wyznaczają sygnum specyficum ambitnego teatru studenckiego, który nie chce być tylko miejscem hobbyistycznych pasji. Te dwa nurty wskazują więc nie tylko dwa typy teatru studenckiego, ale odmienne rozłożenie akcentów w zależności od zmieniającego się kontekstu w jakim przyszło temu teatrówi działać. Z jednej więc strony mówi się, że jest to teatr pokoleniowy, a je go spektakle świadczą o istnieniu pokoleniowej więzi i programu młodych w dziedzinie kultury (Nyczek, Mroziwicz, Raczak), z drugiej natomiast rolę i znaczenie tego teatru dostrzega się w nieograniczonych instytucjonalnych ramach eksperymentach, „zachęcaniu do nowości, próbowania nowego, odkrywania obszarów niepewnych, wzbudzania zaufania do ryzyka artystycznego”.

ROMANTYCZNY TEATR POKOLEŃ „SILNYCH”

W koncepcjach posilkujących się kategorią „pokoleń” często spotykane jest rozróżnienie na pokolenia „silne” i „słabe”, czyli pokolenia ofensywne, świadome swej odrębności i jednoci oraz wynikającej stąd siły, oraz pokolenia defensywne, do których przynależność determinowana jest bardziej prerefleksyjnym położeniem pokoleniowym niż swi adomym wyborem. Te ostatnie nie posiadając własnego, podatnego na zabiegi mitologizacyjne przeżycia są przez to mniej zwarte, bardziej rozproszone w dążeniach, bliższe „wspólnocie słabszych” zmuszonej określić się wobec poprzedników, nie zaś wobec problemów „swego czasu”, jak czynią pokolenia „silne”. Podczas więc gdy twórczość artystyczna pokoleń „silnych” odpowiada na pewne potrzeby równolatków oraz realizuje treści już istniejące w świadomości „wszystkich mniej więcej równowiecznych ludzi” danego czasu — dzięki czemu może w akcie teatralnym łatwiej wyzwałać energię potencjalną swego pokolenia, aż do całkowitej jednoci sceny i widowni — działalność artystyczna pokoleń „słabych” może co najwyżej wyrażać interesy swego pokolenia, bardzo

często nieuświadomiane, czy nawet błędnie uświadomiane przez jego poszczególnych reprezentantów.

Podział na pokolenia „silne” i „słabe” częściowo pokrywa się z Lotmanowskim rozróżnieniem na sytuację sztuki romantycznej oraz klasykystycznej. W pierwszym przypadku „sfera sztuki jest rozpatrywana jako dziedzina modeli i programów. Aktywne oddziaływanie skierowane jest ze sfery sztuki w sferę rzeczywistości pozaartystycznej. Życie wybiera sobie sztukę za wzór i dąży do jej naśladowania, „w drugim przypadku, między sceną a salą powstaje nieprzekraczalna granica. Przestrzeń artystyczne i pozaartystyczne oddzielone są tak wyraźną linią, że mogą być tylko współzależne, natomiast nie mogą przenikać się wzajemnie. („Teatr i teatralność w kształtowaniu się kultury początków XIX w.”).

Abstrahując od mnogości konsekwencji wyprowadzalnych z Lotmanowskiego rozróżnienia, ograniczmy się w tym miejscu do stwierdzenia, że romantyczny teatr wytwarza zupełnie inny kontakt sceny z widownią, typ interakcji, który porównywały może być do interakcji zachodzących onegdaj w teatrze proletariackim.

„Teatr taki — pisała Antonina Sokoliz w 1921 r. — nie może jak teatr mi szczański czekać na przypadkową publiczność. Teatr proletariacki musi zejść do swej publiczności proletariackiej, do jej organizacji zawodowych, a nawet warsztatów pracy”. Idealem ówczesnego polskiego, a także światowego teatru robotniczego były rozpowszechnione w Niemczech tzw. rewie polityczne, czyli widowiska zbudowane z pozornie luźnych scen na rozmaite aktualne tematy, dające w sumie przejrzystą całość polityczną, bardzo często poprzedzane referatami omawiającymi związek jaki zachodzi między bieżącymi wydarzeniami a prezentowanym przedstawieniem.

Zgoda niepotrzebne wydaje się tutaj przytoczanie odpowiednich cytatów mających przekonać, że nowy teatr lat 60-tych i polskie odgałżenie tego teatru — propagowany przez B. Litwińca teatr otwarty, właśnie w enuncjacjach współtwórców teatru proletariackiego mógłby odnaleźć swoich protagonistów.

W refleksji nad teatrem studenckim, bardzo rozpowszechniony jest pogląd, jakoby jedyną prawdziwą i korzystną wzytówką oraz wzorem dla całego ruchu był właśnie ów romantyczny teatr pokoleń „silnych”. Przekonanie takie stoi w jaskrawej sprzeczności z samą

koncepcją pokoleniowości w sztuce, jak i z faktem, że teatr taki domaga się spełnienia określonych warunków pozartystycznych, domaga się zaistnienia momentów w jakiś sposób przelomowych aby mógł wyzyskać rozpierające go siły. Futuryzm polski okazał się bardzo jałowy, bardziej estetyczny niż rosyjski — mimo wielu wspólnych idei łączących Jasińskiego czy Sterna z Majakovskim — ponieważ zmuszony był pomieścić swą energię w granicach sztuki. Podobnie w przypadku teatru studenckiego. Cóż z tego, że STS i Bim Bom zawiązały się w 1954 roku, a „W rytmie słowca” Kalambura i „Spadanie” STU wyprzedziły w czasie przemiany? Bez przemian w rozwoju kraju, STS, Bim Bom, STU, Kalambur i zespoły, które poszły ich śladem nie znalazłyby odpowiedniej możliwości włączenia się w żywotny nurt przeobrażeń społecznych, wyzyskania nagromadzonej energii w działaniach wykroczących swym znaczeniem poza „granice wyznaczone obrotami sztuki”.

Fakty te pozwalają sformułować pewien paradoks: oto twórczość teatralna ukazywana jako przykład potencjalnej siły społecznej zawartej w sztuce, sztuce zdolnej przy obrazie wspólne tu i teraz, okazuje się przy bliższej analizie siłą samej sztuki, lecz siłą wyzwoloną przez społeczne przypływy zdolne zatopić lub unieść sztukę na swych wzburzonych, czy tylko falujących wodach. Jednocześnie najbardziej humanitarny, najbardziej antropologiczny aspekt sztuki oraz — i to jest może kolejny paradoks — zdolność nawiązywania intymnych pozawerbalnych i angażujących całą osobowość kontaktów interpersonalnych, ulega zasadniczej redukcji. Sztuka staje się narzędziem walki o „krzyczą świadomość”. Reszta, nowy ład społeczny, nowa kultura, chce brać i bierze udział w przemianach społecznych, gdyż — zgodnie z cytowanymi tu Lotmanem — w okresach romantycznych „życie wybiera sobie sztukę za wzór i dąży do jej naśladowania”. W ok resach takich przechodzenie sztuki w życie, teatralizowanie życia, nie jest czymś dziwnym, czy osobobnym. „To jest naprawdę teatr”, napisał Jan Klossowicz o zachowaniu publiczności i uczestników festiwalu w Nan cy, a Aldona Jawłowska w „Drogach kontr Sztury” zwróciła uwagę na „analogie między komedią, grą a młodzieżową rewolucją”, na teatralizację działań kontestacji w czym — jak sugerowała autorka — „kryła się nie w pełni uświadomiana wiara w moc rytuałów magicznych odegranie śmierci wro ga może mały rzeczywiste zaskoczenie, odegra nie rewolucji, przybliży jej prawdziwe nadejście”.

Wypowiedzi te staną się najpełniej czytywne jeżeli opisywany przez nie stan potraktuje się zgodnie z zaproponowanymi tu kategoriami interpretacyjnymi. Równocześnie wyjaśnianie będą wiele innych faktów takich jak głęboka i szczer a wiara przedstawicieli Młodej Kultury w społeczne posłannictwo sztuki. Niechętny, jeżeli nie wrogi stosunek do wszelkich nowatorów nie traktujących sztuki w kategoriach doradczego zaangażowania, szybkie wyjąłwienie się tego teatru w propozycjach następców i brak rzeczywistych kontynuatorów teatru Młodej Kultury, którego nie można

było kontynuować, a co najwyżej naśladować. Dlatego też autentyczny wyraz treściom wniesionym przez tę formację intelektualną dawały tylko trzy teatry: STU, Ósmy Dzień, oraz Teatr 77. Interesująca jest ewolucja tych trzech zespołów, które od głośnych wypowiedzi pokoleniowych takich jak „Spadanie”, „Jednym tchem”, „Kóło czy tryptyk” do szło do „Szalonej lokomotywy”, „Prze cency dla wszystkich” i „Budowy”.

KLASYCZNY TEATR POKOLEŃ „SŁABYCH”

Pokoleń „słabych” nie należy oczywiście utożsamiać z generacjami biologicznie skazanych na nijakosć; kategoria „pokolenie” mimo swej biologicznej pod stawy (tak samo jak pięć, wiek czy rasa) przynależna jest rzeczywistości społecznej i interesuje nas tylko w wersji społecznej, chodzi więc o pokolenie jako produkt warunków społecznych. Podobnie też, niczym nie uzasadnione jest przekonanie jakoby twórczość przed stawicieli tych pokoleń musiała być mniej wartościowa niż twórczość pokoleń „silnych”. Jest to wprawdzie twórczość w jakiś sposób „inna”, ale wcale nie gorsza, bardziej indywidualna może i bardziej zorientowana na świat sztuki, w tym sensie, że artyści tych pokoleń są w większym stopniu determinowani przez sztukę już istniejącą, więcej inspiracji czerpią ze swego „muzeum wy obrażeniowego” aniżeli otaczającego ich świata.

Warto w tym miejscu przypomnieć że nowy teatr lat 60tych nie powstał ex nihilo lecz zrodził się w poszukiwaniach Living Theatre, Grotowskiego, Brooka, Bread and Puppet. Nie był więc dziełem kontrkultury, która go upowszechniła i wyzyskała jak nie był wysiłkiem spontanicznym woluntariuszy teatru, lecz dziełem świadomości poszukiwani kilku nowatorów sztuki teatru. Nie można o tym zapomnieć, aby w przyszłości zbyt łatwo teatrom eksperymentalnym nie przy klejać etykiety formalizmu. Oprócz zaangażowania poprzez sztukę, istnieje przecież nie mniej ważne zaangażowanie sztuką.

Jeżeli przyjąć, że teatr studencki świadomie sytuuje się w opozycji wobec scen zawodowych (co stanowi kolejny argument na rzecz poczynionego na wstę pie rozróżnienia w tonie tego teatru) jako określonych instytucji kulturalnych to wówczas jego znaczenie i prestiż społeczny zależny jest od tego jakie funkcje nie realizowane przez teatr profesjonalny i z jakim skutkiem uda mu się

wypełnić i przejąć. Jedną z takich funkcji jest właśnie poszukiwanie nowej wrażliwości teatralnej, poszerzanie granic sztuki teatru, co w sytuacji sztuki klasykystycznej wydaje się możliwością jedyną nieomal.

Równocześnie na sytuację klasykystyczną i romantyczną sztuki należałoby zrelatywizować nie tylko czasowo ale i przestrzennie. Istnieją bowiem grupy społeczne, które sztukę mogą odbierać na sposób romantyczny niezależnie od do minującej tendencji, np. proletariat w systemie kapitalistycznym, mniejszości etniczne, seksualne, polityczne, zbiorowości w jakiś sposób upośledzone w sto sunku do ogółu. Czy studenci do takich zbiorowości należą, a jest to jakby impli cite zawarte w niektórych wypowiedziach o teatrze studenckim; wydaje się mocno wątpliwe.

Istotą teatru eksperymentalnego jest praca w oparciu o jasno sprecyzowaną koncepcję, przemyślane widzenie sztuki, długodystansowa praca laboratoryjna zdolna weryfikować stawiane a priori hipotezy twórcze, podejmowanie działalności tam, gdzie każda decyzja związana jest z pełnym ryzykiem porażki, wreszcie pełne poświęcenie i zaangażowanie całego zespołu w realizację wytkniętego celu. Wszystko to obce jest teatrowi — instytucji, a zarazem nieodzwone dla dalszego jego trwania, stąd cały szereg pomysłów sprawdzonych na eksperymentalnych nad — czy podscenach trafia na scenę zawodową. Na tej zasadzie francuskie „Teatry sztuki” wprowadziły do powszechnego repertuaru Materlincka, Shelly’ego, Marlowe’a a polski teatr studencki Jarry’ego, Witkacego, Gombrowicza, Ionesco, Becketta i innych.

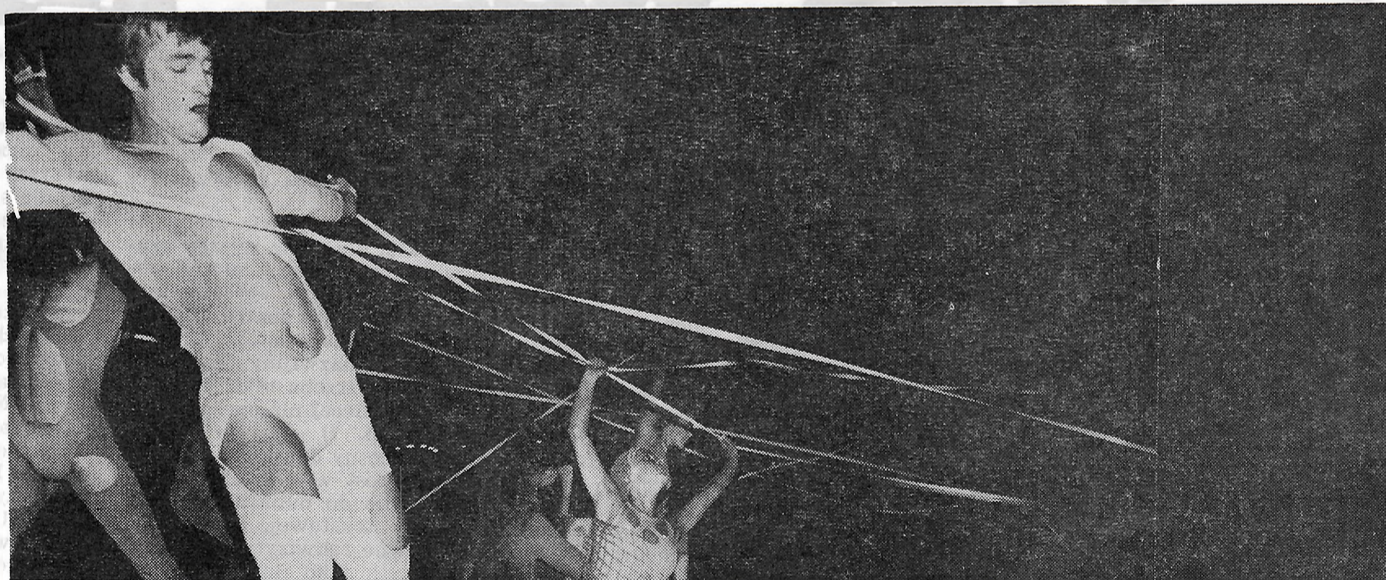
Rzeczywistych teatrów eksperymentalnych istnieje niewiele, częściej można spotkać zespoły o ambicjach eksperymentalnych, wpisujące się niejako w pewną serię teatralnych doświadczeń, którym nie mogłyby poddać samodzielnie, mogą jednak dorzucić nieco własnych doświadczeń do wspólnego wysiłku. Takie właśnie teatry eksperymentalne można odnaleźć w ruchu studenckim i wy daje się, że struktura organizacyjna tego ruchu (festiwale, konfrontacje, dyskusje) teatrom tym sprzyja (choć istnieją też teatry takie jak Bim Bom, Galeria, Ósmy Dzień, Pleonazmus, Akademia Ruchu w wielu punktach bardzo bliskie rzeczywistemu teatrowi eksperymentalnemu).

Rozróżnienie na romantyczny teatr pokoleń „silnych” i klasykystyczny teatr pokoleń „słabych”, ma rzecz jasna charakter wysoce modelowy. O jego przydatności heurystycznej zaświadczać może jednak to, że wprowadzając kolejny typ oparty na zaproponowanych kategoriach — romantyczny teatr pokoleń „słabych”, moglibyśmy chociaż częściowo wyjaśnić takie spektakle jak „W połowie drogi” Provisorium, „Ład” Sceny 6, „Dialektyka heretyka” Lossu, „Stoi na stacji lokomotywy” Teatru 12. Spektakle te chcą mówić o swoim pokoleniu, w jego niejako imieniu, oscylują więc niejako w kierunku typu romantycznego. Ponieważ jednak jest to pokolenie „słabe” stąd zawartość myślowa tych przedstawień może być wypełniona nie niepokojem o dorosłość społeczną swego pokolenia (dwa pierwsze) albo ukazywaniem jego infantylnym światopoglądowym (dwa ostatnie z wymienionych spektakli). W pierwszym przypadku usiłuje się zachęcić rówieśników do wyartykułowania potrzeb, w drugim — to co zewnętrzne przyjmuje się za stan faktyczny.

Jest więc teatr studencki. Ciągle inny i ciągle ten sam.

GRZEGORZ DZIAMSKI

Ciągle inny ciągle ten sam



Fot. Piotr Urbanellis

Motto Teatru ES: „Zaden człowiek nie jest samotną wyspą; każdy stanowi ulomek konty nentu, część lądu. Jeżeli morze zmnie choć by grudek ziemi, Europa będzie pomniejszo na, tak samo jak gdyby pochłonęto przysia dek, ulosć tuowich przyjaściół czy twoją własną. Śmierć każdego człowieka umniejsza mnie, abowiem jestem zespólny z ludzkością. Przeto nigdy nie pytaj, komu bije dzwoni; bije on tobie”. John Donne.

Studencki Teatr ES powstał we wrześniu 1976 roku. Założycielem Teatru jest jego szef i kierownik artystyczny Andrzej Meżerycki — student filologii polskiej. W obecnym składzie zespół pracuje od września 1977 roku. Teatr ES liczy 25 osób — są to głównie studenci filologii polskiej i pedagogiki k-o w Wyższej Szkole Rolniczo-Pedagogicznej w Siedlcach. Stają bazą Teatru jest Studecki Ośrodek Działań Kulturalnych „Limes”. Dzięki przychylnemu stosunkowi władz uczelni do działań kulturalnych, Teatr posiada dość dobre warunki pracy, a główną bolączką zespołu jest jedynie brak odpowiedniego sprzętu muzycznego.

Do tej pory Studencki Teatr ES zrea

lizował następujące spektakle: „Wędrowka” wg scenariusza i w reżyserii A. Meżeryckiego, „Wyjatek i regule” B. B. Brechta, „Bal w Operze” J. Tuwima, „Z życia i pieśni Kruka” Teda Hughesa — wszystkie w inscenizacji i reżyserii Andrzeja Meżeryckiego, oraz dwa spek takle improwizowane: „Chwile bez imienia” i „Pensjonat pod Zniczem”.

Spektakl grany jest absolutnie przez wszystkich uczestników zdarzenia; jest to specyficzny rodzaj gry zespołowej, kreowany przez zespół, który połączony jest szczególną, wspólną świadomością chwili i czymś na podobieństwo wspól nych nerwów. Pozostaje przy tym w ka żdym spektaklu wieki margines na indywidualność jednostek, które tworzą ów organizm grupowy. Spontaniczność akcji scenicznej służy tu wyciągnięciu widza w sferę aktywnej wyobraźni i aktywnego uczestnictwa w kreowanej rzeczywistości. Dużą rolę gra tu, wspomniana powyżej, wielość środków używanych przez Teatr ES, a więc muzyka, taniec, plastyczność ruchu, kompozy-

cje kolorystyczne i pewna malarskość obrazów scenicznych, odpowiednio pre parowane słowo, spontaniczność dzia łania, sięganie do konwencji musicalu, a przy tym poetyckość przekazu i jego czytelność — to najważniejsze elementy budujące spektakle Teatru ES.

Nie negujemy, rzecz jasna, innych form teatralnych — chcielibyśmy jednakże konfrontować z nimi naszą propo zycję. Teatr, jaki robimy, jest taki, jaki nam, jego twórcom, odpowiada. Jest to nasz sposób i środek wyrazu, którym staramy się powiedzieć coś od siebie in nym ludziom. Chcemy sprawić, aby prawdy oczywiste i potrzebne a zapo mniane lub wypaczone przez działalność nas — ludzi, stawały się aktualne i znaczące, aby zrozumieć i uświadomić sobie na nowo, jak prawdziwie i szlachetnie brzmi, najważniejsze dla wszy stkich słowo — CZŁOWIEK.

Mówić i pisać mądrze — to ważne, o ile jednakże ważniejsze jest czynić mą drze i słuszenie, postępować tak, aby człowiek stawał się lepszy, doskonalszy

niż jest... Chcielibyśmy, aby nasze poszu kiwania i działania, były prawdziwą i właściwą drogą przez życie i aby rozmo wa Teatru z widzami dawała zawsze po zytek i satysfakcję obu stronom. O ostatnim skunktaku, prezentowa nym przez Teatr ES na STARCIE-78 w Kielcach:

„Z życia i pieśni Kruka”. Tekst: Ted Hughes. Przekład: Teresa Truszkowska i Jan Rostworowski. Opracowa nie tekstu, układ ruchu, inscenizacja i reżyseria: Andrzej Meżerycki. Mu zyka: Włodzimierz Kucner i Andrzej Meżerycki.

Spektakl nie wykorzystuje żadnej mi tologii. Obserwuje biologię i jej prawa, „Biblia Kruka” to historia świata od początku po kres. Śmierć, kopolacja, na rodziny, sztuka, język, nauka, miłość, wojna, natura, miasto; to seria odpowia dających sobie epizodów i zestawień, na głąch zwrotów, które są wywołaniem dla logiki. Kruk, to oswobodzony z mo ralności człowiek, który wybrał siebie bogiem i wymyślił absurdałnych wro-

gów, aby potwierdzić swe istnienie. Zwycięża śleps, bezrefleksyjna siła. W „Kruku” nie ma triumfatorów. Wszyscy pomsz klęskę. Jest to klęska biolo gii, siły jedynego, pierwotnej i ostatecz nej. Narodziny znaczą śmierć. Nieustan na akcja ludzkiego ciała, prowadzona przez zespół w czasie spektaklu, poegu je brzydotę i dobywa z niej nieoczeki wane piękno, chwilę — gdy uśmiech o cała twarz człowieka.

„I on jest puchacz
On jest puchacz i ma pod pachą
wytatutowane „CZŁOWIEK”
Pod przetrząconym skrzydłem
Spadł rozbawiony się o ścianę blasku.
Pod przetrząconym skrzydłem ogromnego
cienia, bijącego w argawkach o podłogę
On jest niezdarne opierzony człowiek”

(T. HUGHES)

„Najoczywieściej JA. Niezdarne opie rzony człowiek” — powtarza, kończąc spektakl „Z życia i pieśni Kruka” — Studencki Teatr ES.

ARTYSTYCZNA I POLITYCZNA
FUNKCJA TEATRU STUDENCKIEGO

(Dokończenie ze str. 1)

Jednocześnie i konsekwentnego likwidowania wymagają zjawiska spordyczne w teatrze studenckim świadczące o wrogim stosunku do socjalistycznej państwowości Polski Ludowej, głupie i szkodliwe, szkodzące procesowi wychowania ideowego młodzieży, naruszające podstawowe zasady polityki partii i interesy polskiej racji stanu.

SZSP jako jeden z najistotniejszych kierunków pracy w studenckim ruchu kulturalnym uznaje doskonalenie mecenatu ideowo-artystycznego nad twórczością. Dotychczas stosowane stymulatory wymagają istotnych weryfikacji i wprowadzenia nowych i skuteczniejszych form inspirowania studenckich twórców. SZSP musi w większym stopniu niż dotychczas aktywnie kształtować repertuar, wskazywać nowe obszary tematyczne dla penetracji twórczej.

Analizując sytuację w studenckiej twórczości teatralnej należy precyzować zakres tego pojęcia, pod którym w praktyce rozumie się zarówno studenckie teatryki amatorskie jak również wybitne grupy teatralne, uczestniczące w kształtowaniu współczesnego oblicza polskiego teatru. Te ostatnie coraz częściej dla odróżnienia od twórczości par excellence amatorskiej określają się mianem teatru otwartego, który w największym skrócie jest próbą znalezienia formuły teatru odmiennego od teatru profesjonalnego, a zarazem nie mającego nic wspólnego z teatrem amatorskim.

Jego istotę wyznaczają dwa podstawowe elementy: nowy język teatralny i zakres treściowy będący obszarem penetracji tego teatru.

Teatr studencki a zwłaszcza jego czołówka spełniają ważne funkcje: artystyczną — w odniesieniu do całego teatru w Polsce (Bim-Bom, STS, Kalambur, 77, STU) oraz polityczną — będącą specyficznym barometrem stanu świadomości politycznej, nastrojów i postaw w środowisku studenckim.

Aktualnie działa w ramach SZSP około 120 zespołów teatralnych w tym 30 kabaretów oraz kilka grup pantomimicznych. Liczba ta nie jest stała ze względu na efemeryczność istnienia wielu zespołów. Przeszło 50 teatrów istnieje od dłuższego czasu, prowadząc permanentną działalność artystyczną. Zasadniczą część zespołów to teatry młode o niewielkim stażu. Stwarzają one stosunkowo najwięcej kłopotów. Większość zespołów w swojej pracy artystycznej kieruje się pozytywnymi intencjami, często jednak brak im doświadczenia artystycznego; niedostatków warsztatu, niedojrzałość ideowo-polityczną są głównymi barierami w powstawaniu inscenizacji o wysokich walorach ideowo-artystycznych.

Wśród nich niewielki procent rzutu jący jednak na opinię o całym teatrze studenckim stanowią propozycje puste myślo, uwielające poziomowi intelektu alnemu i politycznemu studentów, złośliwe i szkodliwe politycznie.

Grupa zespołów młodych charakteryzuje się przewagą treści nad formą i warsztatem artystycznym. Stopniowo, w wyniku dojrzenia ideowo-politycznego i artystycznego następuje harmonijne łączenie zakresu treściowego z perfekcją formy i warsztatu. Efektem tego procesu są aktualnie czołowe teatry studenckie: STU, Kalambur, Teatr 77, Akademia Ruchu, Warszawska Grupa Teatralna.

Ostatnie dwa lata przyniosły znów po okresie stagnacji wiele debiutów. Spośród startujących w latach 1975-77 do najciekawszych zespołów należą: „Maja” z Poznania, „Provizorium” i „Los”, „Scena 6” z Lublina, „Próba” z Bydgoszczy i „I2a” z Katowic, Teatr A, Teatr Jana itp. Rok 1976 przyniósł także ożywienie twórczości kabaretowej. Ilość powstających kabaretów przypomina najlepsze czasy dla całej dziedziny twórczości studenckiej. Zaznaczyć przy tym należy, że forma programów ulega ewolucji, nie spotyka się już tzw. „składanek”, najczęściej się to całości autorskie. Niektóre kabarety tworzą nawet programy teatralizowane. Do najciekawszych kabaretów należą: „Pod budą”, „Pretekst”, z Krakowa, „SSak” z Katowic, „Pod postacią” z Kielc, „Si to” z Poznania, „Klika” z Bydgoszczy, „Ikant” z Olsztyna, „Gralak Marian” z Wrocławia. ADAM KACZMAREK

Wielokrotnie, na przeróżnych oficjalnych spotkaniach i w trakcie kulturalnych dyskusji, słyszałem opinie, iż opracowanie historii teatrów studenckich podobne jest lądzeniu się wiarą w szczęśliwą egzystencję na Utopii. Również wyrażano i bardziej optymistyczne nadzieje, twierdząc: Gdyby taka praca powstała to wypadłoby ją łańcuchami przytwierdzić do biurka w Wydziale Kultury ZG SZSP. Sądzę, że wnet podzieliłoby los książki telefonicznej. Skąd biorą się takie opinie?

Dotychczas organizacja studencka — mimo stworzonych pozorów — nie zdołała wypracować systemu ocalenia własnych tradycji w dziedzinie kultury, swojego dorobku jako mecenas kulturotwórczych ambicji młodego pokolenia: studentów i inteligencji. Wracając jednak z obłoków na ziemię, należy przypomnieć wszystko to co zostało dokonane, aby ocalić całą tradycję teatru studenckiego. I po co to piąć?

W ostatnim okresie asumptu ku temu dał VI Festiwal Kultury Studenckiej, wzrosło zainteresowanie własną tradycją. Młodzi bowiem tylko mitycznie patrzyli na czasy STS-ów, Bim Bomu, Pstrąga, Kalamby, Cytryny, Teatru 38, na lata burzy i naporu. Na teatrze studenckim znają się wszyscy! Jedni go tworzą, inni o nim piszą, lecz mało kto zna jego historię — może tylko Jerzy Afanasjef (ale chyba tylko to co pamięta), Krzysztof Miklaszewski, Marek Hołyiński (może?), Sławomir Magala, Tadeusz Nyczek, Małgorzata Dzieduszycka. A inni? Niektórzy ją pamiętają, niektórzy fragmentarycznie przeczytali.

Pisząc na ten temat, mam na uwadze przede wszystkim to aby następni, którzy będą zajmować się tą interesującą problematyką, nie przecierali już przetartych szlaków. Wbrew powszechnemu panującemu opiniiom, odtworzenie dokonanych teatralnych studentów jest bardzo proste, aż za proste by w to uwierzyć. Poglądy takie wynikają z tego, iż mało kto wie o zalegających w przeróżnych bibliotekach, archiwach i zbiorach prywatnych. Tak, tak — jest to bardzo proste, tylko żmudne... Nie sposób dokonać tego samemu!

Wielokrotnie temat: teatr studencki i szerzej Młoda Kultura staje się podstawą do uzyskania stopnia magisterskiego na wyższej uczelni. Mając to na uwadze, pragnę w jakimś tam stopniu ułatwić zadanie tym, którzy zachycą się tą problematyką, a pozostałych utwierdzić, że prawie wszystko zostało już zrobione i ktoś musi to „umieblować”.

Dzięki J. Lesznowi dorobiliśmy się już trzech Almanachów studenckiego ruchu kulturalnego, wydanych w latach 1968, 1973, 1977, które są kopalnią wiedzy o teatrze. Najwartościowszy z nich — pierwszy — przygotowywany jeszcze z Jerzym Falkowskim wyróżnia się chyba najbardziej. Następne były zbiorami artykułów drukowanych na łamach przeróżnych pism, które poprzedzono ogólnym wstępem omawiającym specyfikę sceny studenckiej.

Z okazji 20-lecia ZSP, w r. 1972 ukazała się Kronika Kulturalna, która jednak nie była tak zasobną w faktografię jak Almanachy. I raczej nie polecałbym korzystania z niej.

Szereg dobrych opracowań posiadają teatry środowiska gdańskiego. Jerzy Afanasjef w „Sezonie kolarów chmur” ukazał atmosferę i historię trzech scen: Bim Bomu, Cyrku Rodziny Afanasjef i pantomimy rak Co To. Wiadomości tej książki, napisanej pięknym językiem i z dużym polem, a przy tym zaopatrzonej w doskonały aparat dokumentacyjny, uzupełnia praca Andrzeja Cybulskiego o „pokoleniu katarskiarzy” (1968 r.).

Zbiorem esejów, zbliżonych niekiedy do wspomnieniowych relacji są wydane w 1968 r. „Teatry Studenckie w Polsce”. W nich znajdujemy teksty o scenach warszawskich, gdańskich, krakowskich, wrocławskich, łódzkich, poznańskich. Esej o zespołach wrocławskich przedrukowano w monografii ST Kalambur (1968), wydanej jako tom VII Biblioteki Wrocławskiej. Cennym, unikalnym wydawnictwem jest album Zbigniewa Łagockiego o Piwnicy pod Banami (1968 r.).

Trudno dostępne są tzw. wewnętrzne wydawnicz-

MELPOMENA
NA ZADRUKOWANYM
PAPIERZE

„KALAMBUR”

Fot. Anna Umpska

two teatralne, dostarczające wielu danych. Takie monografie posiadają gliwicki STG, poznańskie Nurt i ST Osmego Dnia, szczecińskie Studio Pantomimy, lubelski Gong 2, łódzki Teatr 77, warszawski STS, wspomniany Kalambur, teatr WSP w Katowicach. Ponadto tego rodzaju faktów dostarczają programy drukowane z okazji premier, jak np. w STU, Teatrze 38, Gęście, Studiu Miniatur i innych. Zawierają one spisy recenzji prasowych, premier, daty wyjazdów zagranicznych, udział w festiwalach krajowych i zagranicznych.

Kompleksowe opracowanie dokumentacji dzieł scen łódzkich, pióra Z. Słowińskiej i krakowskich — E. Orzechowskiego, opublikowano na łamach Pamiętnika Teatralnego w r. 1972 i 1968. W tymże piśmie drukowano także pracę A. Jareckiego o warszawskim STS-ie (1962). Teatry studenckie Torunia omówił A. Howzan w Roczniku Toruńskim (1967).

Istnieją także biografie. Najważniejsza z nich — Polska Biografia Literacka — uwzględniła zjawisko „teatru studenckiego”. Prócz nich należy wspomnieć o bibliograficznych suplementach dołączonych do dwóch ostatnich Almanachów.

Problematyka teatralna znajduje tylko nikłe odzwierciedlenie w publikacjach naukowych. Przykładem jest książka W. Pielasińskiej (1970). Następnie realizowane są w ramach problemu węzłowego 11.1 Polska kultura narodowa drogi jej rozwoju i recepcja, którym kieruje prof. dr hab. Cz. Hernas, a za sprawy studenckie odpowiada dr L. Herbst. Dotychczas ukończono opracowania o społecznym kon-

teście teatru studenckiego (St. Magala), teatrach studenckich w Polsce w l. 1966 — 1970 (K. Miklaszewski), scenach poznańskich istniejących w okresie 1954 — 1977. Trwają badania nad innymi zagadnieniami, z których za najważniejszy uznać można konteksty zagraniczne polskiego teatru studenckiego, a także zestawienie bibliografii, obejmujące również jednolitości studenckie.

Poza piśmiennictwem studenckimi najobfitszy materiał ilustrujący dzieje scen studenckich znajduje się w periodykach specjalistycznych: Teatr, Scena, Dialog, Teatr Ludowy.

Osobne omówienia wymagają prace magisterskie. Istniejące ich — jak wynika ze wstępnych kwerend przeprowadzonych niegdyś w Ośrodku Informacji i Analiz Studenckiego Ruchu Kulturalnego — blisko czterdzieści. Z reguły pisali je studenci filologii polskiej i w bibliotekach tych instytutów należy ich szukać. Z szacunkowych danych wynika, że pod tym względem „prowadzi” Uniwersytet Wrocławski. St. Szeleć omówił inscenizację „Szewców” Witkacego w Kalamburze. Do problematyki tej nawiązał M. Kurdybarcha, jednak porównywała ten spektakl z inscenizacją T. Kontora. Syntezę dzieł teatrów wrocławskich w latach 1945 — 1965 stworzył T. Dzierżek, a także H. Maternowska. Kalamburowską scenę debiutów opracował K. Berger. Dwie prace magisterskie, A. Krupskiego i A. Gromadzkiego z Wydz. Lalkarskiego PWST we Wrocławiu, dotyczą teatru po-

(Dokończenie na str. 6)

SCENA WOBEC
LEGENDY

„AKADEMIA RUCHU”

Fot. Andrzej Kielbowicz

Surowa, ascetyczna sala Pleonazmus. Czarne ściany, dwie ławki i kilkanaście krzeseł. Gdzieś w tych ścianach umarła legenda. Teraz znowu żyją — pełniąc funkcję sali prób studia teatralnego Uniwersytetu Jagiellońskiego. Tu także gra swój premierowy spektakl grupa teatralna „OM”. Wszystko zaczęło się w grudniu. Właściwie od zabawy w teatr. Krzysztof Lipski miał już za sobą parę lat teatralnych doświadczeń. Pozostali nie. Studenci, z reguły, pierwszych lat studiów. Przyciągnęło ich tu fascynujące słowo: teatr, może i legenda sali, w której przez wiele lat tworzył Pleonazmus. Chcieli sprawdzić swoje możliwości, o tak bez zobowiązań, ćwiczyli ruch sceniczny, pantomimę, słowo — nie posiadali sprzeciwianego programu twórczego. W połowie stycznia, kiedy już poznali się bliżej, po rozmowach trwających często do białego rana zdecydowali. Mamy coś do powiedzenia — zrobimy spektakl. I tak po półtoramiesięcznej pracy powstał premierowy spektakl zatytułowany STADIA. Reżyserował go Krzysztof LIPSKI. Ale spektakl jest ich wspólną, zbiorową kreacją, co podkreślają uparcie

na każdym kroku. Zarówno Krzysztof jak i reszta zespołu. Pojechali na START do Kielc. Jeszcze w śródowisku krakowskim prawie nieznani, ze świeżym spektaklem — skonfrontowali swoją propozycję z młodymi tetrami całego kraju.

„PIOTR RAKOWSKI: Mimo niewątpliwie wielu wad tości zawartych w spektaklu, dla mnie występ grupy OM jest nieporozumieniem! Jest to brutalne zerwanie, perfidne wręcz zapożyczenie sposobu myślenia, poetyki i nieistniejącego już teatru Pleonazmus oraz Ryszarda Majora. Wybór pewnej drogi, a raczej kontynuacja — jak to nazwiemy, jest oczywiście chwalebna, ale przecież trzeba mieć ambicję, wnieść coś od siebie i to coś więcej niż opracowanie ruchu scenicznego i scenografii.” 1)

„I znowu przyjdzie nowy radosny dzień” — to jedyną zdanie wypowiedziane wprost w spektaklu „Stadia”, skierowane bezpośrednio do publiczności. Rezygnując prawie z warstwy tekstowej, a także ze scenografii (grają tylko pewne rekwizyty: lalka czy moneta) wykorzystując światło jako element estetyki OM konstruuje spektakl czystych znaków docierających do widza przy pomocy obrazów wywołujących w wyobraźni cały system skojarzeń i haseł. Człowiek zdemontowany temoem życia. Nieustannie napięty, na krawędzi granic wysiłku, podporządkowany rytmowi przyrody oraz całej strukturze, którą sam stworzył, a potem uległ, egzystuje wciąż ze świadomością „lepszego jutra”. I właśnie ta życiodajna wiara ujęta w całość w całym spektaklu zdaniem — lamie się, momentami przemieniając się w zwątpienie i znak zapytania. Przeżywając finał spektaklu — powtórzenie istotniejszych scen, przypominające rzucane na ścianę przezroczca — czujemy się jakbyśmy przeglądali stary rodzinny album fotograficzny.

Lapidarny zapis życia kogoś, kogo nie znamy. Ślady pełne pustych miejsc, które staramy się siłą wyobraźni zapelniać. Potem znowu widzimy grupę ludzi biegnącą, przedziw, coraz przedziw, który chyba dobrze znamy, ale... „PIOTR SZCZERSKI: Nie bardzo mogę się zgodzić. Widziałem wszystkie spektakle Pleonazmus, ale kopiowaniem w OM-u nie doszręgłem. Zaawazujelem natomiast zasadnicze różnice. Pleonazmus buduje fabułę spektaklu na scenach, których ciąg doprowadza do finału. Natomiast OM to więcej gombrowiczowska zabawa formą: walka płci, pojęć. Kreacja zbiorowa występuje w obu zespołach, pewna zbieżność poetyki także, ale zachodzi rozbieżność co do

środków wyrazu. Dla Pleonazmusu ciało jest środkiem wyrazu, dla OM-u nie. A poza tym: jest teraz niezwykle trudno wyjść poza kontynuację i wszyscy z jakiś wzorców korzystamy.” 2)

Bronią siebie w tym spektaklu. Nie protestują przeciw zarzutom dotyczącym niedokładności warsztatu. Ale wszyscy podpisują się i utożsamiają z myśleniem w tym spektaklu zawartym.

Boili ich tylko stwierdzenie Piotra Rakowskiego wypowiedziane w czasie dyskusji na łamach Magazynu Studenckiego. Posadzenie o plagiat, o wtórność i ściąganie czyjskiej koncepcji twórczej to najcięższe dzieło jakie można wytoczyć przeciw młodemu teatrowi. Nikt, z wyjątkiem Krzysztofa, nie widział nigdy żadnego spektaklu teatru Pleonazmus. Na pocieszenie mają jedno: Piotr też nie widział ich spektaklu. I w tym kontekście ta wypowiedź bardziej świadczy o nim niż o nich. Mają też żal do jurorów STARTU o milczenie. Oczekiwaliby oceny, analizy — chcieli wiedzieć jak patrzy na nich ci, którzy o teatrze studenckim wiedzą wszystko, lub prawie wszystko. Skąd nazwa? Ot, po prostu — dźwięk używany w trakcie spektaklu, a przedtem podczas ćwiczeń warsztatowych. Twierdzą z uśmiechem, że już się prawie nauczyli wyrażać przy pomocy tego dźwięku wszystkie nastroje i uczucia, że potrafią przy jego użyciu rozmawiać i opowiadać.

Dowiadując się o tym po spektaklu. Zmęczeni i spoceni, ale rozluźnieni chcą rozmawiać. O wszystkim. Ktoś wyciąga starą gitarę bez trzech strun i rozpoczyna się parodia piosenki. Taki mały odskok od małowności i napięcia jakie towarzyszyło spektaklowi STADIA.

Chcieli zrobić kolejny spektakl. Taki po którym nikt już im nie zarzuca naśladownictwa i wtórności. Zresztą sądzą, że i w tym wypadku było to niestosowne. Nie da się opisać spektaklu STADIA, ani go opowiedzieć. Trzeba go zobaczyć. Wierzę w grupę OM — nie wierzę w legendy. „MAREK MIERZYŃSKI: Ja powtórzę takie zdanie na temat OM-u wyrażone przez kogoś z Rady „...wyrósł Wam w Krakowie całkiem dobry teatr kontynuujący tradycje Pleonazmusu... i to dobrze..”, Zastrzegając, że nie było jakiegocap przypisywania miejsce zespołom to na własny użytek powiem, że OM można umiejscowić koło piątego miejsca” 3) 1, 2, 3, w/w wypowiedzi zaczerpnięto z „Magazynu Studenckiego” krakowskiego KDS (wydanie marcowe).

JAROSŁAW JANKOWSKI



„ES” — Siedlce

A więc mamy za sobą kolejny START, a jednocześnie pierwszy festiwal teatralny w tym sezonie. Najbardziej konsekwentnie i bez zmian regulaminowych organizowana impreza od 7 lat nie oparła się jednak dyktaturze czasu. Konsekwencją tego był brak jakiegokolwiek kwalifikacji przyjeżdżających zespołów, brak jury, nagród, całkowita rezygnacja z dotychczasowych przyzwyczajzeń tego festiwalu. Jedynym kryterium przyjęcia teatru był jego absolutny DEBIUT, co nie przeszkodziło wcale w rozpoznaniu wśród młodych twórców paru znanych już z niedawnego STAT-u twarzy, które wsiądz debiutu. Ale niech im tam!

Tak zorganizowany przegląd, z ryzykiem artystycznym i brawurą organizacyjną posiadał nade wszystko jedną zaletę: przyjechały na niego dobre teatry. Tegoroczny START różnił się dla mnie zasadniczo od innych tym, że ujawnił oblicze pokolenia młodych ludzi robiących teatr. Po raz pierwszy od dawna większość spektakli posiadała cechy wspólne wynikające z podobieństw myślenia a nie naśladowania wspólnych wzorów, tradycji itp. Z istniejącego we wszystkich dobrych spektaklach dystansu do najbliższej nam rzeczywistości, z prób krytycznego stosunku do niej a także — z rzadko spotykanej dotychczas w teatrze studenckim autoświadomości wyniknęły istotne konsekwencje artystyczne, a to: klarowna kompozycja spektakli, umiędzynawanie środków ściśle teatralnych, dominacja konwencji scenicznych opartych na użyciu grotes-

ki, pastiszu, satyry czy wręcz ironii — najtrudniejszy do stosowania w teatrze amatorskim (i nie tylko) środków teatralnych. Nie we wszystkich wypadkach jednak motywacja nadmiernego teatralizowania spektaklu czy użycia sprawdzonych teatralnie literatury wynikały ze świadomego wyboru tych środków, którymi dziś łatwiej (brzmi to paradoksalnie) wyrazić wszelkie wątpliwości i myśli o kłopotach naszych czasów. Często ustnie dopowiadane przez zespół w czasie dyskusji motywacje sprowadzały się jedynie do chęci udoskonalenia warsztatu lub poszukiwania tą drogą własnego języka, zanim osiągnie się dostateczny poziom świadomości. W wypadku teatru studenckiego takie myślenie jest oczywiście głęboko niesłuszne i prawie nigdy nie kończy się pożądanym efektem.

Kielecki START nie podzielił widzów. Ani tzw. Rada Artystyczna (ciało wykonujące oszalały dyskurs składający się z 23 rozmów spektaklowych i dwóch dyskusji podsumowujących) ani publiczność festiwalowa (a więc członkowie teatrów biorących udział w przeglądzie) nie miały większych trudności z wyodrębnieniem i akceptacją najlepszych przedstawień. Zaden ze spektakli nie stał się powodem konfliktu między jego zwolennikami i przeciwnikami. To, co dobre, było dobre. To, co złe — złe.

Rada Artystyczna nie pełniąc funkcji jury i nie przyznając nagród miała jednak prawo do sformułowania swojej opinii w postaci komunikatu odczytanego na końcowej dyskusji a zawierają-

cego jedynie ogólną refleksję o poziomie i przebiegu festiwalu. Miała też możliwość wskazać najciekawsze wydarzenia artystyczne proponując ich ponowne obejrzenie w ramach uroczystego zamknięcia imprezy, które odbyło się z udziałem władz a także elity kulturalnej miasta Kielce w Teatrze im. S. Zeromskiego. W tzw. „galówce” wzięły udział: Studencki Teatr „a...” z Wrocławia i Studencki Teatr „Jan” z Poznania.

Oba teatry znalazły własny język w daleko posuniętej teatralizacji, choć w zupełnie różnej konwencji. Największym walorem spektaklu „Panoptikon” teatru „a...” jest znakomicie skonstruowany (przez Mariana Kraczkę) scenariusz z tekstów B. Schulza, T. Manna i K. Karaska. Scenariusz ten podyktował młodemu zespołowi wybór środków. Spektakl dzieje się w rzeczywistości teatralnej wykreowanej z marzeń przez wszechobecnego narratora, rzeczywistości, która gdzieś niedługo przenikając się z realnością tworzy pannoticum dekadencji, pustego życia. Niezależnie od takich czy innych założeń przedstawienia, czyta się je w kontekście totalnego kryzysu kultury i ten właśnie wymiar refleksji staje się jego, nie wiem, czy zamierzoną, wartością. Tak czy owak scenariusz broni się wewnętrzną myślą, konsekwentnie penetrując zakres pytań o sens bytu, sens sztuki. Niezwykle jest to połączenie dwóch klasyków ze współczesnym poetą polskim, połączenie, które w spektaklu jest nieodczuwalne, niezauważalne, ponieważ tak silna i konsekwentna jest ta poetyka na pograniczu parodii i groteski, zbudowana przede wszystkim środkami zewnętrznymi, tzn. charakterystyką, kostiumem, nastrojem (warstwa dźwięku i światła) a nie środkami aktorskimi, choć w wypadku trójki prowadzącej spektakl (kreator-skrzypek-dziewczyna) można mówić już o próbie świadomego użycia tych środków.

Przedstawienie teatru „Jan” z kolei to przykład doskonałego operowania pastiszem. Bajka E. Szwarca o „Smoku” została sprytnie wpleciona w całość wielokrotnie kompromitowanej już składanki estradowej, która mimo to ciągle straszy nie tylko z estrad, ale także z telewizora jako wciąż aktualna i popularna forma rozrywki dla mas. Młodzi ludzie pozwolili sobie na więcej niż wyśmianie tej formy, po prostu ją skompromitowali. Tak więc kolejne sceny „Smoka” przeplatają się z „numerami” estradowymi typu: występ piosenkarzy (pomysłowe parafrazy tekstowe przebojów), recytatorów czy autentycznej gimnastyki (taniec ze wstążką). Szwarcowska opowieść o dyktaturze Pana Smoka w pewnym mieście i czynach pozytywnego bohatera — Rycerza Lancelota, który zabija Smoka, by uwolnić miasto, co się okazuje niegłupim posunięciem, ponieważ mieszkańcy miasta przyzwyczaili się już do dyktatury, a zresztą i tak chwalebą, nową władzę oraz narzeczoną Rycerza zagarnia dla siebie dawny Burmistrz, staje się w spektaklu teatru „Jan” pretekstem do wielu aluzji i scenicznych „grop-sów”, bawiących zarówno publiczność jak i gromadkę aktorów. Ci ostatni znakomicie radzą sobie zwłaszcza ze stwarzaniem charakterystycznych postaci operując sprawnie a jednocześnie bardzo naturalnie środkami aktorskimi. Muzyka towarzysząca całemu spektaklowi, podgrzewana przez pianistę-tapera jest też jednym z elementów pastiszu. Znane wszystkim tematy i melodie filmowe działają tak samo aluzyjnie w konkretnych sytuacjach scenicznych jak wszystkie inne elementy przedstawienia. Taka konwencja — na krawędzi przerysowania i taniego żartu — stwarza niebezpieczeństwo zbyt dużego czasem uproszczenia, zagalopowania się w zdobywaniu poklasku u publiczności. Tym większe uznanie należy się zespołowi poznańskiemu, że udało im się tego uniknąć a jednocześnie wywołać szczery i nieustający śmiech u widzów.

Do nielicznych przykładów poszukiwania własnego języka w sposób najbliższy tradycji stworzonej przez teatr studencki (tzn. nie korzystając z istniejących gatunków i konwencji) należał spektakl teatru „Icd” z Poznania p.t. „Plany na życie”. Na scenie odbywa się kreowanie bohatera pokoleniowego. On — ubrany na białą, uświadomiony, atakowany, poddawany doświadczeniom przez trójkę kolegów-aktorów okazuje się bohaterem zbyt słabym. Obnażeniu autoironii tej wypowiedzi służą dwa intermedia, w których dotychczasowi aktorzy stają się przedstawicielami młodego pokolenia, ośmieszają także własne, zbyt

schematyczne myślenie. Największą wartością dającą się odczytać z tego spektaklu staje się wyartykułowanie świadomości pokolenia, które mówi o przyczynach własnej niemożności zbudowania programu pozytywnego w obecnej sytuacji. Przy czym jest to diagnoza mająca coś tragicznego w próbie zmagania się z ową niemożnością.

- Gdyby chcieć wspomnieć chociażby tylko o kilku najbardziej widocznych wartościach cechujących tegoroczny START, należałoby mówić o:
 - celnej satyrze politycznej teatru TUBB z Wrocławia (choć zbyt uproszczającej);
 - dojrzałym operowaniu symboliką i konstrukcją rzeczywistości teatralnej w spektaklu „W imię sprawiedliwości” teatru FAKTORIUM z Katowic (choć momentami zbyt schematycznym);
 - oryginalnym montażu różnych wyobrażeń, przypominającym założenia programowe surrealistów w „Sytuacjach lirycznych” Grupy Adaptacyjnej ALL z Torunia (choć zawierającym zbyt wiele jeszcze pomysłów nie wypełnionych znaczeniem);
 - eksperymentach w posługiwaniu się warstwą dźwiękową teatru OM z Krakowa (choć nie dali sobie jeszcze rady z ważkością i kompozycją spektaklu);
 - ekspresyjnej ilustracyjności w muzycznym sposobie wyrażania poezji przy pomocy śpiewu i tańca, sposobie najbardziej zbliżonym do gatunku rock-opery (np. „Hair”), dotychczas w Polsce nie realizowanym dobrze. Za pozytywny początek takiej próby można uznać spektakl teatru ES z Siedlec;
 - pomysłowym korzystaniu z tekstów Witkacego w celu zrealizowania w spektaklu tezy o „wielkości rzeczywistości” poprzez zastosowanie zasady „lustra” — odwrócenie wszystkich sytuacji na scenie (niezbyt konsekwentnie zresztą) — w spektaklu „Negatyw szkicu” teatru T. W. A. z Wrocławia. Prostymi środkami aktorskimi, bez obowiązkowego stosowania przy tej literaturze przerysowań, udało się zespołowi pokazać bardzo witkacowski pure-nonsens a jeszcze przy okazji dać do zrozumienia, że rzeczywistość, w której żyjemy, jest zakłamaną;
 - bardzo inteligentnym i wrażliwym skorzystaniu z inspiracji Becketta przez Teatr Małych Form z Wrocławia po to, by wciąż snuć refleksję nad sposobem instnienia i przekazywania sobie idei;
 - dojrzałością i prawdzie aktorskiej przedstawienia „Łagodna” wg Dostojewskiego Teatru Miejskowego z Wrocławia (choć ten często i od wielu lat używany w młodym teatrze typ ekspresji nie ma już chyba wielu zwolenników).

O innych spektaklach nie wspominać, gdyż wyraźnie ustępowały wyżej wymienionym albo:

- zupełną jeszcze nieporadnością (teatr „Akant” z Katowic);
- niespójnością koncepcji teatralnej (teatr „Alternatywa” z Poznania);
- zupełnym rozminięciem się szczerych być może intencji ze źle przyjętym założeniem spektaklu (teatr „Rezonans” z Częstochowy);
- brakiem jakiegokolwiek oryginalności czy też przesłanek artystycznych, by robić sztukę (teatr NA-DI z Krakowa).

Sporo nieporozumień wywołało Bydgoskie Studio Ruchu pokazując przedstawienie na wysokim poziomie warształowym, skomponowane w oparciu o elementy pantomimy, baletu, akrobacji, w całości zresztą efektywne i bardzo sprawne. Teatr studencki na pewno dawno już nie miał młodego zespołu tak dobrze reprezentującego tego typu gatunek sceniczny, ale cóż? Chyba się o to nie starał. Zespół bydgoski będzie się musiał zdecydować, czy iść w kierunku pełnej profesjonalizacji i tym samym zrezygnować z publiczności studenckiej czy też rozpocząć ambitniejsze poszukiwania, jak to robi od lat STP GEST.

Obraz tegorocznego START-u to — jak wyżej stwierdziłem — obraz pokolenia. Pokolenia bardzo inteligentnego, które nie ma już „kaca”, nie odwołuje się wstecz, nie ma też kompleksów. Broni się (albo też boi się) przed wyraźnym rozdzielaniem racji, poruszaniem się na czarno-białej szachownicy. Pozostaje w ciągłym dystansie do świata, do siebie, do ostatecznych prawd. Ale robi teatr dobry, mądry, uczciwy.

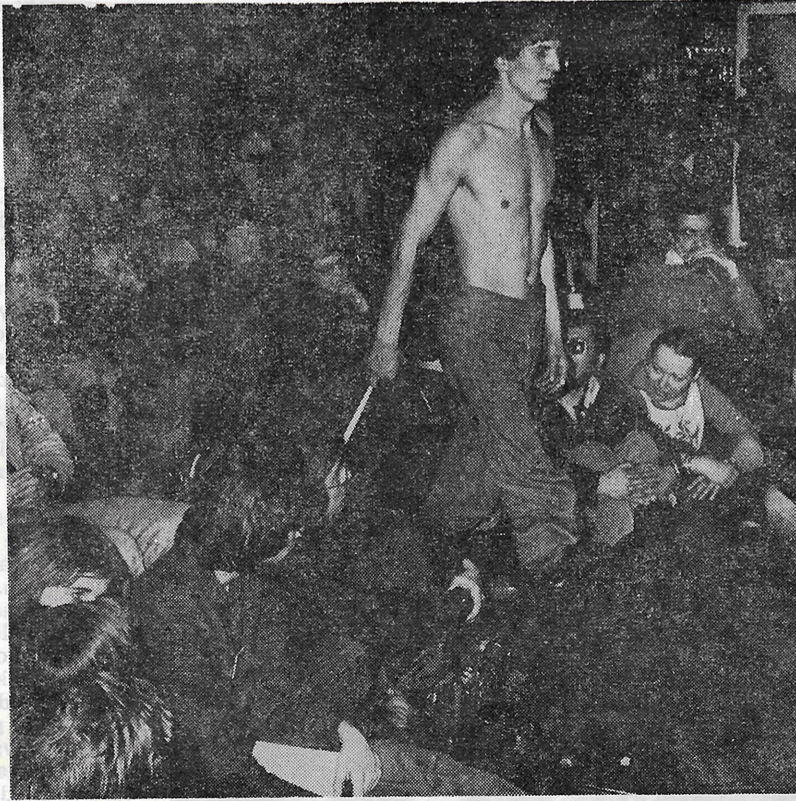
EWA MAŁGORZATA ŁABUŃSKA

DOBRY START

Fotografie: Piotr Urbanellis



„ES” — Siedlce



„Meluzyna” — Bydgoszcz



„TWBB” — Wrocław

SPOTKANIA

Warszawska Grupa Teatralna wystąpiła po raz pierwszy przed szerszą publicznością podczas Startu 74 w Białymstoku. Jej założycielem i kierownikiem był student Wydziału Reżyserii PWST Bohdan Cybulski.

Jednak faktycznym debiutem grupy i reżysera był „Start”. Tam po raz pierwszy nastąpiła konfrontacja z ówczesnymi dokonaniami najmłodszych teatrów studenckich, konfrontacja — trzeba to powiedzieć — bardzo dla Warszawskiej Grupy Teatralnej korzystna.

Jej następne przedstawienie „Na jagody” było już całościową próbą ustosunkowania się do naszej rzeczywistości, było protestem przeciwko różnego rodzaju patologiom społecznym, przede wszystkim konsumpcyjnemu stosunkowi młodych ludzi do życia.

W rozmowach z Cybulskim okazało się, że nie była to jego pierwsza inscenizacja. Jeszcze jako student polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego zrealizował z grupą kolegów widokowy „Wielki testament” wg Franciszka Villona, zaprezentowane na dziedzińcu uniwersyteckiego, oraz misterium zaprezentowane w kościele św. Anny w Warszawie.

W XX-lecie „Zaka” Nagrodę Specjalną otrzymał Jerzy Leszin za serię wyawianic „Generacja 71” i „Kochanie, które wstępuje”.

Uczeni lat konkursy obejmujące także dwie dziedziny twórczości i działalności artystycznej. W 1974 roku „Czerwoną Różę” przyznano Oskrowi Nadia Studentckiego w Katowicach, a w Warszawie — Dariuszowi Dziłowskiemu w Warszawie.

W 1975 roku „Czerwoną Różę” przyznano Jerzemu Leszinowi w Sopocie, a w Warszawie — Andrzejowi Cybulskiemu.

W 1976 roku „Czerwoną Różę” przyznano Jerzemu Leszinowi w Sopocie, a w Warszawie — Andrzejowi Cybulskiemu.

W 1977 roku „Czerwoną Różę” przyznano Jerzemu Leszinowi w Sopocie, a w Warszawie — Andrzejowi Cybulskiemu.

W 1978 roku „Czerwoną Różę” przyznano Jerzemu Leszinowi w Sopocie, a w Warszawie — Andrzejowi Cybulskiemu.

W 1979 roku „Czerwoną Różę” przyznano Jerzemu Leszinowi w Sopocie, a w Warszawie — Andrzejowi Cybulskiemu.

W 1980 roku „Czerwoną Różę” przyznano Jerzemu Leszinowi w Sopocie, a w Warszawie — Andrzejowi Cybulskiemu.

W 1981 roku „Czerwoną Różę” przyznano Jerzemu Leszinowi w Sopocie, a w Warszawie — Andrzejowi Cybulskiemu.

W 1982 roku „Czerwoną Różę” przyznano Jerzemu Leszinowi w Sopocie, a w Warszawie — Andrzejowi Cybulskiemu.

W 1983 roku „Czerwoną Różę” przyznano Jerzemu Leszinowi w Sopocie, a w Warszawie — Andrzejowi Cybulskiemu.

W 1984 roku „Czerwoną Różę” przyznano Jerzemu Leszinowi w Sopocie, a w Warszawie — Andrzejowi Cybulskiemu.

W 1985 roku „Czerwoną Różę” przyznano Jerzemu Leszinowi w Sopocie, a w Warszawie — Andrzejowi Cybulskiemu.

W 1986 roku „Czerwoną Różę” przyznano Jerzemu Leszinowi w Sopocie, a w Warszawie — Andrzejowi Cybulskiemu.

W 1987 roku „Czerwoną Różę” przyznano Jerzemu Leszinowi w Sopocie, a w Warszawie — Andrzejowi Cybulskiemu.

W 1988 roku „Czerwoną Różę” przyznano Jerzemu Leszinowi w Sopocie, a w Warszawie — Andrzejowi Cybulskiemu.

W 1989 roku „Czerwoną Różę” przyznano Jerzemu Leszinowi w Sopocie, a w Warszawie — Andrzejowi Cybulskiemu.

W 1990 roku „Czerwoną Różę” przyznano Jerzemu Leszinowi w Sopocie, a w Warszawie — Andrzejowi Cybulskiemu.

W 1991 roku „Czerwoną Różę” przyznano Jerzemu Leszinowi w Sopocie, a w Warszawie — Andrzejowi Cybulskiemu.

W 1992 roku „Czerwoną Różę” przyznano Jerzemu Leszinowi w Sopocie, a w Warszawie — Andrzejowi Cybulskiemu.

W 1993 roku „Czerwoną Różę” przyznano Jerzemu Leszinowi w Sopocie, a w Warszawie — Andrzejowi Cybulskiemu.

W 1994 roku „Czerwoną Różę” przyznano Jerzemu Leszinowi w Sopocie, a w Warszawie — Andrzejowi Cybulskiemu.

W 1995 roku „Czerwoną Różę” przyznano Jerzemu Leszinowi w Sopocie, a w Warszawie — Andrzejowi Cybulskiemu.

W 1996 roku „Czerwoną Różę” przyznano Jerzemu Leszinowi w Sopocie, a w Warszawie — Andrzejowi Cybulskiemu.

W 1997 roku „Czerwoną Różę” przyznano Jerzemu Leszinowi w Sopocie, a w Warszawie — Andrzejowi Cybulskiemu.

W 1998 roku „Czerwoną Różę” przyznano Jerzemu Leszinowi w Sopocie, a w Warszawie — Andrzejowi Cybulskiemu.

W 1999 roku „Czerwoną Różę” przyznano Jerzemu Leszinowi w Sopocie, a w Warszawie — Andrzejowi Cybulskiemu.

BOGDAN CYBULSKI



Rekwizyty, jakimi posługiwali się aktorzy, to latarki, statywy do reflektorów na kółkach, wiadra, wrotki, kolorowe bibułki do blyskawicznego udekorowania sali, mosiężne krążki imitujące monety.

Nietypowym w przypadku Cybulskiego jest fakt, że równoległe, jako student reżyserii, rozpoczął pracę na forum teatru zawodowego. W gorzowskim Teatrze im. Osterwy, prowadzonym przez byłego kierownika Gongu-2, Andrzeja Rozhina, zrealizował jako swoją pierwszą inscenizację zawodową „Igraszki z diabłem” Jana Drożdża.

Następna sztuka reżyserowana przez Cybulskiego był „Wiktor albo dzieci u władzy” Vitraca. Tym razem miejscem jego pracy był Teatr im. Osterwy w Lublinie.

W 1977 roku „Czerwoną Różę” przyznano Jerzemu Leszinowi w Sopocie, a w Warszawie — Andrzejowi Cybulskiemu.

W 1978 roku „Czerwoną Różę” przyznano Jerzemu Leszinowi w Sopocie, a w Warszawie — Andrzejowi Cybulskiemu.

W 1979 roku „Czerwoną Różę” przyznano Jerzemu Leszinowi w Sopocie, a w Warszawie — Andrzejowi Cybulskiemu.

W 1980 roku „Czerwoną Różę” przyznano Jerzemu Leszinowi w Sopocie, a w Warszawie — Andrzejowi Cybulskiemu.

W 1981 roku „Czerwoną Różę” przyznano Jerzemu Leszinowi w Sopocie, a w Warszawie — Andrzejowi Cybulskiemu.

W 1982 roku „Czerwoną Różę” przyznano Jerzemu Leszinowi w Sopocie, a w Warszawie — Andrzejowi Cybulskiemu.

W 1983 roku „Czerwoną Różę” przyznano Jerzemu Leszinowi w Sopocie, a w Warszawie — Andrzejowi Cybulskiemu.

W 1984 roku „Czerwoną Różę” przyznano Jerzemu Leszinowi w Sopocie, a w Warszawie — Andrzejowi Cybulskiemu.

W 1985 roku „Czerwoną Różę” przyznano Jerzemu Leszinowi w Sopocie, a w Warszawie — Andrzejowi Cybulskiemu.

W 1986 roku „Czerwoną Różę” przyznano Jerzemu Leszinowi w Sopocie, a w Warszawie — Andrzejowi Cybulskiemu.

W 1987 roku „Czerwoną Różę” przyznano Jerzemu Leszinowi w Sopocie, a w Warszawie — Andrzejowi Cybulskiemu.

W 1988 roku „Czerwoną Różę” przyznano Jerzemu Leszinowi w Sopocie, a w Warszawie — Andrzejowi Cybulskiemu.

W 1989 roku „Czerwoną Różę” przyznano Jerzemu Leszinowi w Sopocie, a w Warszawie — Andrzejowi Cybulskiemu.

W 1990 roku „Czerwoną Różę” przyznano Jerzemu Leszinowi w Sopocie, a w Warszawie — Andrzejowi Cybulskiemu.

W 1991 roku „Czerwoną Różę” przyznano Jerzemu Leszinowi w Sopocie, a w Warszawie — Andrzejowi Cybulskiemu.

W 1992 roku „Czerwoną Różę” przyznano Jerzemu Leszinowi w Sopocie, a w Warszawie — Andrzejowi Cybulskiemu.



CZERWONA RÓŻA

Konkurs o zasięgu ogólnopolskim. Jego inicjatorem od ponad 17 lat jest Czesław „Zak” (pod patronatem Zarządu Głównego ZSR).

W 1974 roku „Czerwoną Różę” przyznano K. Gasiotowskiemu — za całościową twórczość artystyczną, w dziedzinie krytyki literackiej A. K. Waskiewiczowi, A. Naiszewskiemu za debiut poetycko-ślaskowy, Grzegorzowi Dzikowskiemu za działalność społeczną.

W 1975 roku „Czerwoną Różę” przyznano Jerzemu Leszinowi w Sopocie, a w Warszawie — Andrzejowi Cybulskiemu.

W 1976 roku „Czerwoną Różę” przyznano Jerzemu Leszinowi w Sopocie, a w Warszawie — Andrzejowi Cybulskiemu.

W 1977 roku „Czerwoną Różę” przyznano Jerzemu Leszinowi w Sopocie, a w Warszawie — Andrzejowi Cybulskiemu.

W 1978 roku „Czerwoną Różę” przyznano Jerzemu Leszinowi w Sopocie, a w Warszawie — Andrzejowi Cybulskiemu.

W 1979 roku „Czerwoną Różę” przyznano Jerzemu Leszinowi w Sopocie, a w Warszawie — Andrzejowi Cybulskiemu.

W 1980 roku „Czerwoną Różę” przyznano Jerzemu Leszinowi w Sopocie, a w Warszawie — Andrzejowi Cybulskiemu.

W 1981 roku „Czerwoną Różę” przyznano Jerzemu Leszinowi w Sopocie, a w Warszawie — Andrzejowi Cybulskiemu.

W 1982 roku „Czerwoną Różę” przyznano Jerzemu Leszinowi w Sopocie, a w Warszawie — Andrzejowi Cybulskiemu.

W 1983 roku „Czerwoną Różę” przyznano Jerzemu Leszinowi w Sopocie, a w Warszawie — Andrzejowi Cybulskiemu.

W 1984 roku „Czerwoną Różę” przyznano Jerzemu Leszinowi w Sopocie, a w Warszawie — Andrzejowi Cybulskiemu.

W 1985 roku „Czerwoną Różę” przyznano Jerzemu Leszinowi w Sopocie, a w Warszawie — Andrzejowi Cybulskiemu.

W 1986 roku „Czerwoną Różę” przyznano Jerzemu Leszinowi w Sopocie, a w Warszawie — Andrzejowi Cybulskiemu.

W 1987 roku „Czerwoną Różę” przyznano Jerzemu Leszinowi w Sopocie, a w Warszawie — Andrzejowi Cybulskiemu.

W 1988 roku „Czerwoną Różę” przyznano Jerzemu Leszinowi w Sopocie, a w Warszawie — Andrzejowi Cybulskiemu.

W 1989 roku „Czerwoną Różę” przyznano Jerzemu Leszinowi w Sopocie, a w Warszawie — Andrzejowi Cybulskiemu.

W 1990 roku „Czerwoną Różę” przyznano Jerzemu Leszinowi w Sopocie, a w Warszawie — Andrzejowi Cybulskiemu.

W 1991 roku „Czerwoną Różę” przyznano Jerzemu Leszinowi w Sopocie, a w Warszawie — Andrzejowi Cybulskiemu.

W 1992 roku „Czerwoną Różę” przyznano Jerzemu Leszinowi w Sopocie, a w Warszawie — Andrzejowi Cybulskiemu.

W 1993 roku „Czerwoną Różę” przyznano Jerzemu Leszinowi w Sopocie, a w Warszawie — Andrzejowi Cybulskiemu.

W 1994 roku „Czerwoną Różę” przyznano Jerzemu Leszinowi w Sopocie, a w Warszawie — Andrzejowi Cybulskiemu.

W 1995 roku „Czerwoną Różę” przyznano Jerzemu Leszinowi w Sopocie, a w Warszawie — Andrzejowi Cybulskiemu.

W 1996 roku „Czerwoną Różę” przyznano Jerzemu Leszinowi w Sopocie, a w Warszawie — Andrzejowi Cybulskiemu.

W 1997 roku „Czerwoną Różę” przyznano Jerzemu Leszinowi w Sopocie, a w Warszawie — Andrzejowi Cybulskiemu.

W 1998 roku „Czerwoną Różę” przyznano Jerzemu Leszinowi w Sopocie, a w Warszawie — Andrzejowi Cybulskiemu.

W 1999 roku „Czerwoną Różę” przyznano Jerzemu Leszinowi w Sopocie, a w Warszawie — Andrzejowi Cybulskiemu.

W 2000 roku „Czerwoną Różę” przyznano Jerzemu Leszinowi w Sopocie, a w Warszawie — Andrzejowi Cybulskiemu.

Spotkań Teatralnych zespół zdąży wystąpić z nową premierą. Czy to się uda — nie wiadomo, bo Cybulski cały czas pracuje, przemierza Polskę wzdłuż i wszerz realizując w różnych teatrach następane przedstawienia. Od momentu powstania „Teźni” zdążył znowu w Gorzowie Wielkopolskim wyreżyserować „Wsekielę” Witkiewicza i „Marie” Iredyńskiego. Potem „Księża niezłomnego”, „Przedstawienie Hamleta we wsi Gielisz Dolna” Bresana, „Rzęźnie” Mrożka — wszystko w Szczecinie, w chwili obecnej kończy pracę nad „Laznią” Majakowskiego w teatrze tarnowskim.

Zaraz potem rozpoczyna próby do „Chałupniczej roboty” Kroetza w Olsztynie.

— W reżyserii jest w związku z tym osiła granica między tymi teatrami. Oczywiście nie sposób nie łączyć ich podświadomie, na pewno chodziło o robik, ale gdyby ktoś znał mnie tylko z moich realizacji zawodowych, na pewno nie doszukiwałby się w nich powiązań z teatrem studenckim. Odwrotnie również.

— Z całą pewnością, i jest to bez wątplenia rezultat mojej działalności w ruchu studenckim, wolę pracować z ludźmi młodymi. Lepiej się wtedy rozumiemy, a poza tym młodość wielokrotnie łączy się z większą spontanicznością, wyższą sprawnością fizyczną. Te walory są w teatrze tak ważne, że w wielu przypadkach są w stanie przysłużyć pewnie niedomogi warsztatowej.

W najbliższym sezonie chciałbym wyreżyserować jeszcze „Don Juana” Mollera w Szczecinie, „Edwarda II” Marlowa w telewizji krakowskiej, „Bazyliśkę Teofanu” Michalskiego w Opolu, „Kordiana” w Olsztynie, „Kalgule” w warszawskim Teatrze Dramatycznym... to oczywiście nie wszystko, bo na Łódzkie Spotkania Teatralne bardzo chciałbym zdążyć z nową premierą w Warszawskiej Grupie Teatralnej.

Nie pozostaje chyba nic innego, jak życzyć Bohdanowi Cybulskiemu spełnienia wszystkich marzeń i zamierzeń.

JANUSZ PŁOŃSKI

KOMUNIKAT RADY ARTYSTYCZNEJ — „START 78”

Chcielibyśmy, aby nasz końcowy komunikat został przez Was potraktowany jako dalszy ciąg pospektaklowych rozmów oraz był stał się bazą dla naszej dyskusji o Startcie 78. Przed wszystkim podkreślamy wysoki poziom całej imprezy w odniesieniu do Startów ostatnich lat. W Kielcach pojawiło się stosunkowo dużo ciekawych prezentacji, obiecujących grup i pojedynczych twórców, co pozwala oczekiwać, że w niedługim czasie ich wypowiedzi teatralne osiągną satysfakcjonujący wszystkich poziom.

Cennym wydaje nam się, że pojawił się teatr stawiający przed twórcami wymagania wysokiego poziomu świadomości społeczno-politycznej, dystansu do rzeczywistości, głębokiej refleksji. Jest on alternatywą dla studenckiego teatru politycznego lat 70-tych, cenniejszą pod tym względem, a także pod względem jakości. Obok nich na równych prawach uwidoczniły się próby wypracowania własnego języka teatralnego, jak to miało miejsce w przypadku teatru „JCD”.

W zaprezentowanych spektaklach twórcy używali wiele różnorodnych gatunków teatralnych — niektóre z nich są już od lat zakorzenione w ruchu studenckim, obok nich mieliśmy okazję zobaczyć zupełnie nowe gatunki jak widowisko poetyckiego teatru „ES” z Siedlc. W wielu przypadkach dominującą wartością przedstawień była ambicja wypracowania poprawnego warsztatu, w niektórych natomiast tylko do tego się ograniczała.

Tworzyłem literackim była na ogół wartościowa literatura, tak teatralna, jak i adaptowana. Wśród autorów, do których sięgnęli twórcy, znaleźli się Schulz, Schwarzbach, Rilke, Dostojewski, Eliot, Witkacy i inni. W większości przypadków literatura ta została użyta jedynie jako język, poprzez który twórcy przedstawili wypowiedzi na temat naszej dzisiejszej rzeczywistości, próbowali sformułować diagnozę społeczno-polityczną i zamianę doświadczeń własnych sposobem wiązania świata. Szczególnie trafna była ocena współczesnej sytuacji kulturowej zaprezentowana przez teatr „...” z Wrocławia.

Jednak nie we wszystkich przypadkach dobra literatura zdołała obronić spektakl. Zaprezentowane przedstawienia posługiwały się wieloma odmianami języka teatralnego, od narracji plastycznej jak „All” z Torunia, ruchu jak „OM”, poprzez pantomimę, teatr poezji, teatr jarmarczny (TUBB i S.T. Jan) po monodram (Scena 77 z Poznania).

Godne zauważenia jest, że środowisko wrocławskie było reprezentowane aż przez pięć teatrów, z których każdy osiągnął zadowalający stopień dojrzałości artystycznej.

Wszystko to pozwala nam na wyrażenie swego zadowolenia z ogólnego poziomu Startu 78, obowiąguje do złożenia podziękowania teatrom za ich twórczy wysiłek oraz organizatorom festiwalu za wyjątkowo sprawną przebieg całej imprezy, a zwłaszcza Grzesiowskiemu Strzelczykowi, który był duszą i mózgiem całego START-u.

Kielce, 28 lutego 1978 Rada Artystyczna

MELPOMENA NA ZADRUKOWANYM PAPIERZE

(Dokończenie ze str. 4)

ezji ukonkretnionego w widowisku „W rytmie słów”.

Ze studentów Uniwersytetu A. Mickiewicza w Poznaniu tylko czterech zajęło się teatrem studenckim. M. Oryjska omówiła historię czterech Festiwa- wali Kultury Studentów PRL. E. Wójcicki inscenizacja wierszy najmłodszych poetów w teatrze studenckim, M. Wieczorek opracował historie scen lat 1970 — 1972, a J. Konieczny spisał dzieje istniejących do 1965 r.

Na Uniwersytecie Łódzkim powstały — jak wiadomo — cztery prace: K. Kwiatkowskiej (1977), Zd. Hejduka (pedagogika), H. Dembowskiej o „Cytrynie” i W. Machajka o „Pstrągu”.

Na Uniwersytecie Gdańskim powstały także cztery prace. R. Romanowski (praca doktorska) pisał o

edukacji studentów tej uczelni, D. Miskiewicz-Lewko o teatrach Wybrzeża działających po 1945 r., R. Romanowski o recepcji „Alegorii zia” teatryku, a H. Lewandowski o pracy studentów w zespołach kulturalnych WSP (WSP, inst. socjologii).

Dołączając do nich prace magisterskie powstałe w Krakowie o teatrze STU (B. Smolicki i W. Smełka), wrocławianki Fr. Zielńskiej (UBB), także o STU, okazuje się, że zostało zrobione bardzo dużo.

Największa uczelnia humanistyczna w Polsce, Uniwersytet Warszawski posiada w zbiorach Instytutu Filologii Polskiej kilka prac z zakresu omawianej tematyki. M. Szeinert pisała o STS-ie, M. Kazimierska, D. Sliwa, także zajęły się problematyką teatru studenckiego. Praca M. Kazimierskiej była fragmentarycznie drukowana w materiałach z okazji forum teatralnego, organizowanego w Bocheńcu we wrześniu 1975 r. Lista nie wyczerpuje wszystkich prac.

Wyjątkowym zjawiskiem w całościachki poczynają kulturalnych ZWSP jest działalność wydawnicza AOT Kalambur. Dotychczas ukazały się trzy bibułki młodych twórców, lecz nie dotyczy one teatru. Interesująca seria „Sztuka otwarta”, t. I: Teatr a po-

ezja i t. II: Kształt zbiorowa, dopełniają obrazu dokonania, zmierzających do ocalenia własnych tradycji teatralnych. Wypada także przypomnieć o biuletynach wrocławskich międzynarodowych festiwalu, wydawnictwach Międzynarodowej Unii Teatru Studenckiego. Sumaryczny obraz zatem nastroja optymistycznie!

Kończąc, muszę jeszcze nawiązać do organizowanych w poprzednich latach, z okazji Festiwalu Kultury Studentów PRL konkursach na prace naukowe o kulturze studenckiej. Poprzedni wygrał M. Borowik pracą o Festiwalach Wrocławskich. I tu trzeba sięgnąć do tradycji. Tym razem proponuję przyznać nagrodę im. Jerzego Falkowskiego, kolegi, który odszedł zbyt wcześnie; zbyt wcześnie aby powiedzieć wszystko co myślał o pokoleniu...

Czas zatem, by odkurzyć wszelkie piwniczne archiwa, ożywić pamięć, sięgnąć po zbiory zakładanego niegdyś przy Uniwersytecie Łódzkim Centralnego Archiwum Teatru Studenckiego, po zbiory Ośrodka Informacji i Analiz. Nic bowiem nie przedstawia się tragiczniej, niż pokolenia, które nie mają własnych tradycji, pokolenia nie potrafiące się zidentyfikować, określić...

J.I.



W lutym 1977 r. powstał pierwszy skład Grupy Adaptacyjnej All, którą kieruje Aleksander Nałaskowski. Nie wszyscy byli studentami. Może nie bardzo znali się, ale wszyscy równie dobrze „zuli teatr”. Z tym można było startować. Długo nie mogli znaleźć sobie stałego miejsca prób. Tułali się przez kilka miesięcy. Teraz ćwiczą w piwnicy klubu „Od nowa”. Jest to mała salka, ale ma jedną ogromną zaletę — panuje tam idealny spokój, tak bardzo im potrzebny. Olek stara się zastępować słowo „spektakl” słowem „Propozycja”. Za tem pierwszą propozycją teatru „All” na zwano „Sanatorium”. Teraz twierdzą, że to nie stanowi dla nich w tej chwili war tości teatralnej, ale jakby nie patrzeć, trzeba przyznać, że był to dobry początek.

Ważna jest atmosfera, która powstaje w czasie ćwiczeń. Prowadzą, co jest chyba ciekawe, dokumentację fotograficzną z prób. Starają się być bardzo swo bodni, co najważniejsze panuje u nich zdrowa, koleżeńska atmosfera. Aleksan der Nałaskowski przyznaje, że główną osnowę spektaklu narzuca on sam. Pomysł pochodzi zwykle od niego. Wszyscy członkowie grupy nad tym pracują i czę sto od pomysłu do efektu końcowego pro wadzi długa droga. Scenografia w ich teatrze nigdy nie jest od początku zaplanowana. Powstaje ona w trakcie pra

cy całego zespołu. W „Sekkji” wykorzystali fortepian, bo był w piwnicy. Efekt osiągnięto znakomity. Unikają zbędnych rekwizytów, eliminują zbędną symbolikę. Dążą do osiągnięcia bardzo prostej formy przekazu. Ciągłe dają z siebie coś nowego, ciągle odrażliwiają się w nowym kształcie, ciągle szukają. Pracowali nad rzeczczą, w której było dużo tekstu. Po kilku próbach powiedzieli — stop! To nie to. Nie byli zadowoleni z tego, co robili. Olek „zarządził” tydzień bez prób. Po przerwie zaczęli zupełnie coś nowego. Koniec z gadaniem o teatrze. Olek przy pomina słowa Duńskiego — w „sytuacjach lirycznych” jest tylko sześć zdań tekstu; słowa zastępuje gest, ruch; akto rzy grają sobą.

Oni sami mówią, że ta propozycja ma w sobie wszystkie cechy poprzednich form — nie ma jedynie rzeczy niepotrzebnych, z których została oczyszczona. Mają trudności ze sprzętem, brak im magnetofonów, płyt. Do tej pory korzystali z własnego sprzętu, radzili sobie sami. Potrzebne jest im niezbędne minimum. Członkowie grupy: Bożena Żurawska, Claudia Świąćka, Róża Boniec ka, Alicja Chybicka, Zdzisław Pruszkowski, Adam Zwiczński, Janusz Majewski, Aleksander Nałaskowski. Nie proszą o pomoc; niech im tylko nikt nie przeszkadza. GRAZYNA HORBUŁEWICZ

ORYGINALNY WYDAWNICZE SZSP

SZTUKA OTWARTA

W roku 1975 AOTK Kalamur na za mowienie ZG SZSP wydał pierw...

po - w zasadzie obca jego naturze - formę mowienia, przyznaje się do...

że nie ważne jest nazwanie zajwiska lecz samo zjawisko. I dlatego nie idzie...

To charakterystyczne dla sztuki otwartej uczelnicze jest również stawiane...

Zadanie jednak nie jest łatwe, toteż książki ma charakter nie tyle indeksu...

Wybitne osiągnięcia teatrów studenckich w kojarzeniu liryki zaangażowanej...

Czy rzeczywiście jest to wina poezji i czy to znaczy, że owa poezja teatrowi...

Niezależnie jednak od owych wzajemnych związków teatru i poezji nie zapominajmy...

Podczas, gdy tam chodziło o wynik pewnego działania, zabiegu komplikacyjnego...

granicznych. Jest też jeszcze jedna cecha różniaca oba zeszyty. Oto poglądy...

Komuna, jedność, wspólnota (obojetnie jak to nazwiemy) jest celem samym...

Na zakończenie jeszcze kilka uwag na temat edycji. Znaczenia obu zeszytów...

W pierwszym zeszycie napisano: „Tom > Teatr a poezja» inicjuje próbę...

JERZY RZADZKI

Sztuka otwarta. T. 1: Teatr a poezja. Red. Maria Lubiniecka. Wrocław 1975...

wydarzenia

W TORUNIU

„Uczelnie Dni Melpomeny” — ciekawą propozycją Komisji Kultury RU SZSP...

Uczelniane Dni Melpomeny” były doskonałą pożywką dla ludzi karmionych...

Uczelniane Dni Melpomeny” były doskonałą pożywką dla ludzi karmionych...

GRAZYNA HORBULEWICZ

W BIAŁYMSTOKU

W wyniku współpracy Akademickiego Centrum Kulturalnego z Wojewódzkim...

ANNA GRZEŚ

„WIELKA PREZENTACJA MUZYCZNA”

Dnia 1 marca br. z inicjatywą ZW SZSP w Bydgoszczy w ramach VI Festiwalu...

ROMAN SENSKI

Zespół Pieśni Dawnej powstał jesienią 1974 roku. Inicjatorem i założycielem...

ANNA GRZEŚ

KARTKI Z PODRÓŻY

12. 02. br. powrócił z tygodniowego pobytu w NRD Chór Akademicki UMCS...

Koncert Chóru UMCS w pięknej sali starego ratusza (o wspaniałej akustyce)...

Sukces zespołu jest tym większy, że wykonywany repertuar był bardzo rozległy...

Następnym etapem współpracy między zaprzyjzonymi zespołami będzie wizyta...

II.

Chór Akademicki Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Leningradzie

W swej dziesięcioletniej działalności przeżył wiele miłych chwil...

KOMUNIKATY

KONKURS INICJATYW KABARETOWYCH STUDENCKICH

(Kraków, 10 - 12 marca 1978 r.)

Jury w składzie: M. Grechuta, Z. Konieczny, M. Lasocka, J. Marczyński, E. Mołodyńska...

Jury przyznało również wiele wyróżnień indywidualnych.

STUDENCKIE ARKUSZE AUTORSKIE „POKOLENIE, KTÓRE WSTĘPUJE” SERIA IV

Redakcja „Nowego Medyka” i „ITD” (patronuje ZG SZSP) ogłaszają kolejny Ogólnopolski konkurs...

Konkurs obejmuje jedynie poetów debiutantów, tzn. tych, którzy nie posiadają własnej książki...

Na konkurs należy nadsłać zestawy (3 egzemplarze) wierszy...

Autorki zakwalifikowanych do druku Arkuszy nie otrzymują honorarium. Dochód ze...

przed różną publicznością. Ostatnia podróż do Leninogrodu (7-13, XI. br.) dostarczyła niezapomnianych...

Chór Akademii Medycznej w Białymstoku

Na zaproszenie Chóru Dziewczęcego „Tonada” z Ostendy pojechalismi w „swiat”...

Nasza opiekunka w Belgii, kierowniczką, a w istocie właścicielką chóru „Tonada”...

Pierwszy i chyba najbardziej pamiętny koncert odbył się w sali kasyna w Ostendzie...

drogi życiowej, stąd preferowane będą prace odznaczające się szczerością...

2. Organizatorom konkursu zależałoby szczególnie na uzyskaniu materiału...

3. Organizatorom zależy również na uzyskaniu doświadczeń z przygotowań...

4. Konkurs obejmuje wszystkie środowiska społeczne. Dziennik spisać i nadesłać może każdy...

5. Forma dziennika jest dowolna. Może to być pamiętnik, wspomnienia, reportaż...

6. Udział w konkursie mogą wziąć jedynie prace nie publikowane dotąd...

7. Objętość prac nie powinna przekraczać 15-20 stron.

8. Prace należy nadsyłać w trzech egzemplarzach, opatrzyć godłem...

TERMIN NADSYŁANIA PRAC UPŁYWA 30 KWIEŃNIA 1978 ROKU.

Prace należy nadsyłać pod adresem redakcji „Nowego Medyka”...

Rozstrzygnięcie konkursu nastąpi w czerwcu 1978 roku.

Wręczenie nagród, wyróżnień — październik 1978 r. w ramach imprez...

9. Oceny nadesłanych prac dokonają Jury, składające się z wybitnych socjologów...

Przeziwduje się następujące nagrody: I nagroda — 10.000 zł...

16. Jury zastrzega sobie inny podział nagród.

11. Prace nagrodzone i wyróżnione ukazywać się w oddzielnej edycji...

SEKRETARIAT KONKURSU: ul. Ociski 7, 02-007 Warszawa, redakcja „Nowego Medyka”.

Sprostowanie

Redakcja „Kuriera Festiwalowego” serdecznie przeprasza Czytelników...

Błędna informacja została spowodowana niedopatrzeniami korektorskiimi...

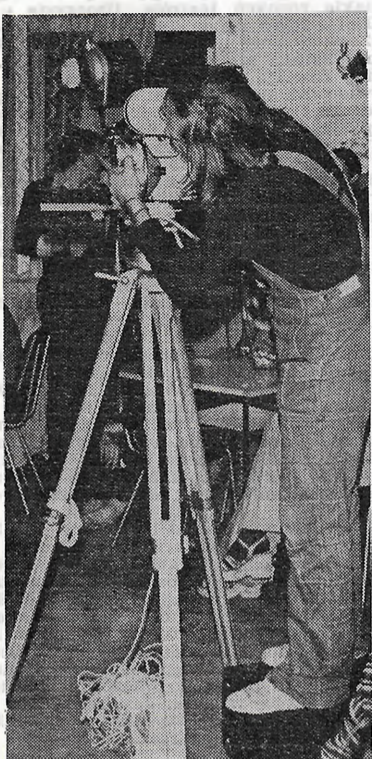
REDAKCJA

ZBIGNIEW BABIARZ-ZYCH

Białystok

TEATRY

KLUBY



Wyszynska, wówczas studentką filologii polskiej.

„Aby” miał pięć premier, z których pierwsze zasługują na uwagę („Licytacja” J. Abramowa i „Rawenna” O. Łotoczko), ostatnia natomiast prezentowała na „Starcie 77” „Niech pan nie krzyczy” wg Hrbala, skrytykowana przez jurorów, zakończyła działalność tego teatru.

Medyczne „Kontrasty” zaznaczyły swoją obecność spektaklem „Noga Izolda Morgan” Bruno Jasińskiego, a „Scena 23” zrealizowała „Zwierzęta hrabiego Cagliostro” wg Andrzeja Bursy. Recenzent tego ostatniego przedstawienia napisał w „Gazecie Białostockiej”: „Od momentu wygaszenia światła snobujący znawca teatru miał się nad czym patwić. Wszystko co składa się na warsztat aktorski i reżyżerski jest w tym widowisku chropawe, niedokończony, konstrukcja scen, język, gest, światło, muzyka...”. Zakończony jednak recenzją wykrzyknikiem „Autentyczny teatr pojawił się w Białymstoku!”.

W tej jeszcze nienajlepszej pod względem artystycznym wypowiedzi zaczęły zaznaczać się zdecydowane i ważne postawy aktorów — studentów wobec historii i polityki, wobec stereotypów myślowych charakterystycznych dla naszego społeczeństwa. Większość aktów „Sceny 23” związało się od tego czasu z ruchem teatralnym. Oni też tworzyli nowopowstający teatr „Fary” kierowany przez Stanisława Mielczewskiego.

Studenti poddali się wyobraźni Międzieskiego budującego swój teatr z ludowych wyobrażeń i mitów, reżysera naszego sentymentu dla ludowej tradycji. Tak powstało „Słowo o Jakubie Sześciu” Bruno Jasińskiego, spektakl, podczas którego barwny korowód wiorwał w przestrzeni scenicznej zdominowanej czerwienią prawie jednego rekwiizytu — szmaty, ogrywanej w spo-

sób, że symbolizowała raz ciężą i roznoszącą się krew pańską lub chłopską, kiedy indziej bicie pański, niekiedy dywan, po którym kroczył namiestnik lub gdzie trwał przyjęcie, innym razem zwykłą dziecięcą skakankę.

„Słowo o Jakubie Sześciu” uzyskało nagrodę ex aequo z Warszawską Grupą Teatralną na „Starcie 74” w Białymstoku, niedługo później zespół wziął udział w Lubelskiej Wiosnie Teatralnej.

Z chwilą odejścia reżysera studenckie życie teatralne weszło w etap niekonsekwentnych poszukiwań formalnych, z których do najciekawszych należały działania proponowane przez Zbyszka Korzba, wówczas studenta pierwszego roku filologii polskiej Filii UW. Kilkunastoosobowa grupa studentów skupiona wokół niego próbowała przełożyć swoje stany wewnętrzne na język teatru stosując ograniczony ruch sceniczny i wykorzystując głos bez użycia słów od najcichszego nucięcia do krzyku. Nie sprzyjano do końca ani poetyki teatru, ani cel poszukiwań, kazany przezwą prace.

W 1976 r. podczas Wakacyjnej Akademii Kultury Studenckiej w Tykocinie zaczął formułować się teatr, który zaistniał w rok później pod nazwą „nam”, a prowadzony był przez siebie podpisana. Zrobiliśmy wówczas kilkunastominutowe etuacje ruchową „Życie moje” akcję „Plagiati” i „Znak”, z których ostatnia była próbą odpowiedzi na pytanie: Które środki teatralne są najistotniejsze i najbardziej czytelne dla aktora i widza?

Ostatnie miesiące stały się dla teatru czasem dyskusji nad nowym spektaklem, który ma poruszać problemy społeczno-polityczne naszego kraju. Jednocześnie kierownikiem zespołu został Bogusław Lider, student drugiego roku pedagogiki Filii UW. Teatr przybrał nazwę „nam 2”.

ANNA NINA MINEYKO

Jest ich pięć. Dwa Akademii Medycznej, po jednym Politechniki Białostockiej, Filii Uniwersytetu Warszawskiego, Zarządu Wojewódzkiego SZSP. Mają — liczący zaledwie 61 studentów — Wydział Łaskarski warszawskiej PWST nie ma swojego Klubu.

Mieszczą się w Domu Studenta AM klub „Co nieco” w kwietniu br. będzie obchodził 20-lecie swojej działalności. Kierownikiem klubu jest student AM — Piotr Biziuk. Do cyklicznych imprez organizowanych przez klub należą: „Spotkania z deontologią” (cykl nagrodzony na Giełdzie Klubów Studenckich w Krakowie), „Spotkania z praktyczną panią” (o tajemnicach kroju i szycia, odchudzania się, gotowania, kosmetyki), imprezy kabaretowo-taneczne, odbywające się kaźożarowo pod innym hasłem — „Bał Jaskiniowców”, „Starozłoty”, „Country”, „Retro”, „Kowbojski” etc. Tradycją klubu jest aranżowanie imprez dla dzieci z Domu Dziecka; także choinki. Klub kaździe czyzy nacisk na prasę z Grupami Działania różnych lat studentów; odbywają się również turnieje Grup Działania (np. „Zap za zap”, którego scenariusz wysłany został na ogólnopolski konkurs do Poznania). W „Co nieco” działają następujące grupy tworców: zespół w. hockiego, Zespół Pieśni i Tańca, kabaret „Toni i kaptur”, grupa plastyczna „Dreźnia”, zespół „Amerykański Chór AMB”, grupa kabaretowa „Luna”. Z tego klubu wywodzi się również Bożena Łąbiowska, tergożca na ureatka Środowiskowej Giełdy Piosenki i Piosenkarzy Studenckich.

Klub kady Uczelnianej AM „Herkulessy” wyspecjalizował się w działaniach artystycznych. Jeszcze przed kilku laty własną dzięką niemmożna było w Białymstoku usłyszeć najpejsze polskie zespoły jazzowe. Ostatnio, proili klubu prowadzonego przez Andrzeja Krola zmienił się nieco: próbuje — i występuje — wprawdzie grupa bluesowa K.

Skiplńskiego, ale zasadniczą formą aktywności klubu jest praca z Grupami Działania studentów. W „Herkulessach” odbywają się cykliczne spotkania z Kolem Politologów, prezentacje pod hasłem „Debuty 78” a także — co dla studentów ważne — spotkania z Zakładami Dydaktycznymi. Klub prowadzi również kurs tańca towarzyskiego.

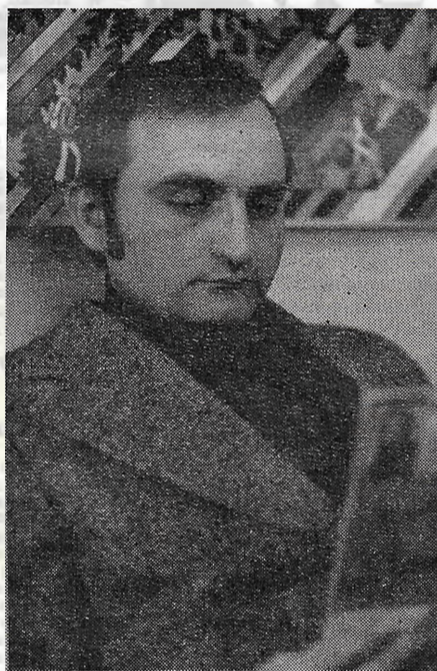
Najmłodszy klub studencki Białegostoku to istniejący od 15 stycznia 77 r. klub Rady Uczelnianej Filii UW „Styk”. Klubem kieruje Wiesław Wojtecki. W „Styku” działają następujące grupy tworcze: dwa zespoły instrumentalne, zespół instrumentalno-wokalny, teatr poezji, sekcja fotograficzna, sekcja literacka. Cyklicznie organizowane są spotkania jazzowe i spotkania poetyckie (te ostatnie od marca pn. „Kawiarenka Literacka”).

Powstałemu 25 października 75 r. Akademickiemu Centrum Kulturolnemu „Sepulchrum” patronuje ZW SZSP. Klub prowadzi absolutnie matematyki F.U.W. — Irena Lemanciewicz. Oprócz integracyjnej i szkoleniowej roli, jaką pełni KSK, znajduje się w nim miejsce także i na własne grupy tworcze i własne imprezy. Oto one: jazz-rockowa grupa „Pat” Tadeusza Doroszkosa, grupa muzyczna „Dzem”, Akademiczkie Centrum Filmowo-Fotograficzne — cyklicznie organizujące spotkania z fotografiami oraz Wystawy razem z grupą plastyczną „Galeria Młodych”, studencki DKF „059”, Srodowiskowy Teatr Studencki „Nam” prowadzony przez A. N. Mineykę (wyrożnienie na „Starcie 77”). Cyklicznie także organizuje swoje spotkania Osrodek Pracy Metodyczno-Politycznej. Procz tego „Sepulchrum” aranżuje spotkania okolicznościowe — a także chętnie gości pod swym okrągłym dachem zespoły z innych klubów, chcące zaprezentować się szerszemu gremium.

J. T.

Pierwsze teatry studenckie pojawiły się w Białymstoku w początkach lat siedemdziesiątych. Przy Akademii Medycznej powstał zespół „Kontrasty”, nieco później przy ówczesnej Wyższej Szkole Inżynierskiej teatr „Aby”. Oba zespoły prowadził aktor Teatru Dramatycznego im. Al. Węgliński, Jerzy Siech. W Filii UW zaznaczyła pracę „Scena 23” kierowana przez Marete

ABY STWORZYĆ TRADYCJĘ



JANUSZ TARANIENKO: Byłes przewodniczącym Komisji Kultury przez ponad 4 lata. Powiedz coś o początkach swojej działalności.

MAREK KONOPELKO: Rozpocznę od przypomnienia do jakiej tradycji może odwoływać się ruch studencki w Białymstoku. Naj-

starsza uczelnia miasta jest Akademia Medyczna — istnieje już 20 lat. Filia Uniwersytetu Warszawskiego powstała 5 lat temu. Przedtem istniało SN, potem WSN, w końcu powstała Filia. Fakt, że ekonomia i medycyna jest ona uzależniona od UW powoduje, że nie ma „pełnego oddechu”. Z kolei Politechnika Białostocka powołana została dopiero przed dwoma laty. Uczelnie też powstają jeszcze wówczas, gdy województwo białostockie obejmowało powiaty łomżyński i suwalski. Zdawali tu na studia ludzie z całego regionu oraz — co niezwykle ważne — ci, którzy liczyli na mniejszą konkurencję.

J. T.: Czyli studentami zostawali wszyscy, którzy zdali egzamin wstępny?

M. K.: Tak. Wśród zdających na studia nie było rywalizacji najlepszych. Ponadto na uczelnie białostockie dostawali się maturzyści z innych miast mających szkoły wyższe. Zdawali oni w drugim terminie — we wrześniu — i to na zasadzie „przeżenowania”. Albo żeby nie pójść do wojska, albo — żeby po semestrze czy roku — wrócić z powrotem.

J. T.: Widzę, że musiates rozpocząć pracę od kształtowania potrzeb.

M. K.: Program był taki: ukształtować potrzeby kulturalne w środowisku studenckim. Zrobić to, czego nie zrobili dom, rodzina, szkoła. Oni nie mieli potrzeby chodzenia do teatru, czy na koncerty. Trzeba więc było rozwinąć szeroką formę upowszechniania kultury. Rozpoczęliśmy akcję premier studenckich w teatrze. Były to specjalnie przygotowane spektakle w teatrze im. Al. Węglińskiego. Zdarzali oni w drugim terminie — we wrześniu — i to na zasadzie „przeżenowania”. Albo żeby nie pójść do wojska, albo — żeby po semestrze czy roku — wrócić z powrotem.

J. T.: To w dziedzinie muzyki. A inne dyscypliny?

M. K.: Od początku istnieje studencki Dyskusyjny Klub Filmowy działający przy kinie „Studio”. W kwietniu będzie obchodził swoje pięćdziesiąt. Jeśli zaś idzie o plastykę, to pod kierownictwem Ewy Bronowicz działa grupa ludzi studiujących różne kierunki i zajmujących się malarstwem. Zachęcamy studentów do uczestnictwa w wystawach, lecz

zapełnianie na wystawy nie daje. Dlatego też doszliśmy do wniosku, że przez rozwój własnej, autorowskiej twórczości, znacznie szybciej można ich nakłonić do częstszeo opowiadania ze sztuką.

J. T.: Nie mówiliśmy jeszcze o klubach studenckich, a przecież ogrywiają one nieograniczoną rolę w akademicznym życiu kulturalnym.

M. K.: Oczywiście. Stał też pierwsze propozycje klubowe do spotkania ludzi, których coś łączy — więzy koleżeńskie, grupowe, akademickie. Pojone, gdy powstała Akademickie Centrum Kulturolnemu „Sepulchrum”, przyjęli my inną formę, aby być to otwartymi osrodek dla młodej inteligencji Białegostoku.

J. T.: Bez względu na to, czy się jest studentem?

M. K.: Tak. Zgromadziliśmy tam najstarszych stazem tworców i działaczy starając się jednocześnie złożyć środowisko studenckie do miasta. Zaczęliśmy współpracować z przedsięwzięciami, wspólnie organizowaliśmy imprezy, wzajemne prezentacje i spotkania towarzyskie. Oczywiście natyemniast ruszyła działalność tworcza. Powstają trzy zespoły muzyczne, teatr, kabaret, grupa plastykowa.

J. T.: Czy ci, jakby już „przeszkoleni” ludzie, po jakimś czasie przenosili nabyte w centrum umiejętności do swych klubów uczelnianych?

M. K.: Bardzo często. Jednak naszym generalnym założeniem było, że nie będziemy kształcić tworców mających zostać profesjonalistami. Student jest tworcą gdy studiuje. wiadomo jednak, że gdy skończy Akademię Medyczną, będzie musiał pracować jako lekarz. Zdawalimys sobie też sprawę i z tego, że zanim w Białymstoku powstanie placówka kształcąca pracowników kultury, to ci, którzy po skończeniu studiów odejdą od nas i pojadą „w teren”, będą musieli także działać i na polu kultury. Gdy tylko taki człowiek zsedł do małego miasteczka, czy na wieś, natymniast wysyłaliśmy w ślad za nim wiadomość, że jest on nie tylko fachowcem w swojej dziedzinie, ale i sprawdzonym w działalności kulturalnej społecznikiem.

J. T.: Na tej bazie powstała idea Wakacyjnej Akademii Kultury Studenckiej. Czy WAKS był przewidziany dla działaczy i tworców?

M. K.: Ta impreza wysła sama, nie była przewidziana. Owszem, spotykali się w Tykocinie twórcy i działacze kultury z Białegostoku. Po raz pierwszy było ich 20. Doszli wtedy do wniosku, że warto aby swoje poglądy zderzył z innymi. W następnym roku przyjechał studenci z Lublina, Warszawy,

Olsztyna. Z czasem WAKS-owi nadaliśmy własną rangę, do była to impreza autentyczna, powstawała mieszawiana baza kulturalna tworców. Twórci zaczęli nawiązywać kontakty, pod jeanyim wszakże warunkiem. Przed przyjazdem musiz mieć parę propozycji, które z pewnością zrealizować u nas. A jak je zrealizowales, rozuczmy na koniec. Zaczęliśmy wprowadzać dyskusje na określone tematy, zapraszać znanych dziennikarzy i filmowców. Przejęliśmy z Gdańska część FALI-u — międzynarodowego pioniera miasteczek.

Wplynęła wreszcie propozycja, by patronat nadu WAKS-tem powierzyć „Trybunale Litw”. I to się „trybunale” spocobiao. O Tykocinie natymniast zaczęto pisać, wiele ludzi do Tykocina przyjechalo. Wiele problemów, którymś wiąże miasta się borykają natymniast zostało załatwionych. Czy naszą prę zmieny w świadomości mieszkańców? Zależały to zbawca. Często nas pytają, co zrobimys dla miasta. Oczywiście, że nie będziemy konserwować zabytkow, gdyż do tego trzeba iacnowców. Wystarczyło, że nadaliśmy całej sprawie rozgłos.

J. T.: Z tego co mówisz wynika, że mieszkańcy ciutewy zmian namacalnych, a ty gówną rolę WAKS-u wpatrujesz w zmianę mentalności społecznej.

M. K.: Bo to jest ważniejsze. A że przy okazji przyspiesziliśmy oaganie przedszkola, czy duucjuszy — dowolnie nazwy — „Bulwar Zachodzący Studentek”, to mma sprawa. Ważniejsza jest integracja malarza czy muzyka z prostym mieszkańcem miasteczka — układanie płyt chodnika.

J. T.: Dla mnie też to jest oczywiste. Pozwolies, że na zakończenie zadam ci pytanie bardziej ogólne: Pracujesz w IWP. Czy to znaczy, że zrealizowales caikiem z pracy w kulturze studenckiej?

M. K.: Ukończyłem fizykę na UW i przyjechałem do Białegostoku. Kultura zawsze mnie interesowała i interesuje nadal, podjąłem więc drugi kierunek studiów: kulturoznawstwo. W przyszłym roku robię dyplom. Pracę magisterską piszę na temat aktywności kulturalnej studentów I roku białostockiej uczelni. Chciałbym, aby materiały, które przygotuję były przydatne kolegom, którzy przejdą po mnie paieczkę. Na pewno pozostanę w kulturze, w studenckiej i nie tylko w studenckiej. Praca w IWP stwarza duże możliwości. A praca w kulturze w SZSP, to dobra szkoła, którą polecałbym wszystkim młodym ludziom. Jest tu wiele do zrobienia i wiele możliwości do wyzycia się.

Rozmawiał: JANUSZ TARANIENKO

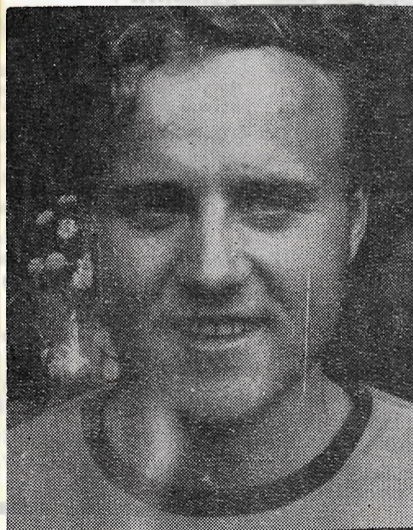
KURIER FESTIWALOWY

Wydawca: ZG SZSP — Biuro Organizacyjne VI Festiwalu Kultury Studentów PRL — 00-364 Warszawa, ul. Ordynacka 9, tel. 26-39-01.

Redaguje zespół w składzie: Li lianna ANTKOWIAK (oprac. graficzne), Janusz CIELISZAK, Zuzanna CSATO, Lech ISAKIEWICZ, Jerzy LESZIN (red. odpowiedzialny), Zbigniew SAWICKI, Piotr URBANELIS (fotografia), Lidia ROWIŃSKA (korekta), Ryszard ACHACKI (oprac. techn.). Realizacja: Dział Usług dla środowiska Akademickiego SSP „Universitas”, Warszawa, ul. Marchlewskiego 65, tel. 38-28-38.

Skład, łamanie, wyk. w Drukarni Prasowej ZWP w Zielonej Górze. Zam. 264, nakł. 4.00+75 egz. Druk: PZGK — Zakład w Zielonej Górze, zam. 1149, — S-56

JAN SOCHOŃ



Lat 23. Absolwent filii UW w Białymstoku. Członek Klubu Literackiego ZLP w Białymstoku. Kilka wierszy autorskich i spotkań z dobrymi ludźmi, kilka dobrych wierszy. W „Pojezierzu” złożony tom poetycki pt. „Przewodnik po społeczeństwie”. Zajmuje się także krytyką literacką. Współpracuje z „Nowym Wyr-

zem” i „Literaturą”. Marzenie: chciałby, aby poezja pomogła mu zapomnieć o sobie. Nie lubi twórczości Pełpera. Kocha Biblię za jej legendę. Działacz SZSP.

Poezja autentyczna (powstała z życia i dla życia) to jedyna prawda o nas. Skoro wiemy, że najważniejsze odkryte zostało tajemnicą powinności ufać temu, co uzasadnia naszą tu obecność. Jak religia, poezja świadczy o „człowieczeństwie społeczeństwa”. Czekaj nas upadek (mimo stwierdzenia Heideggera: coż po poecie w czasie marnym?), gdy zabraknie w nas i dla nas poezji.

POLSKA

Każdy ma swoją Polskę i swoją wieczność
każdy uważa się za przedmiot godny pożądania
—
ta Polska pod naszymi stopami
ani chwili nie oddycha bez bólu
—
każdy wie i szybko odchodzi
i wie że Polska to on
I 78

PATRIOTOM UMĘCZONEJ ZIEMI CHILIJSKIEJ

Najprościej nie pisać wcale
lecz ktoś przecież powinien
upierać się przy swojej ziemi
kawałku historii
i ojczyzny
—
to jednak zawsze niezgodne
z teraźniejszością
—
lepiej uśmiechać się czule
rozłożyć ręce na pojednanie
skończyć studia
—
na zgodę
—
wbić hak
w przezroczyste lustro
mitości
—
najprościej
nie wątpić
—
w litość panów policjantów

PREZENTUJEMY \$ROBOWISKA AKADEMICKIE