

festiwalowy **Kurier**

NR 2 ◆ MARZEC 1987 ◆ Zrzeszenie Studentów Polskich — VII Festiwal Kultury Studentów PRL ◆ TEATR ◆ CENA 20 ZŁ



Teatr Gest z Wrocławia
Fot. Jacek Weisło

Festiwal Teatru Otwartego

Wskrzieszenie

Wrocławskie festiwale teatru otwartego były od 1967 roku najchętniej odwiedzanym przez teatry i widzów publicznym spotkaniem w Europie wschodniej poszukujących scen, którym Litwiniec, ich animator, przydał szyld „ruchu teatru otwartego”. Sława wrocławskich festiwali szybko rozeszła się po świecie, tak iż do października roku 1981, kiedy to spełnił się jak dotąd ostatni zjazd Otwartych, przybyło do Wrocławia (na własny koszt!) około 200 zespołów uprawiających sztukę teatru otwartego na wszystkich pięciu kontynentach. Charakteru tej międzynarodowej imprezie dodawał duch współpracy, tolerancji i sympatii wykorzystywanej przez organizatorów do gęsto ściągających się zdarzeń, o czym w Krakowie mogą własną krwią zaświadczyć sami władcy galerii „Inny świat”. Przydawały zaś spotkaniom pieprzu przebiegle walki o miejsce na widowni w kilkunastu salach, gdzie odbywały się przedstawienia.

Od czasu, gdym był opublikował 21 Przekonań Sztuki Otwartej pojęcie „otwartości” przestało być, jak to się mówi, kontrowersyjne. Warto więc może napomknąć — gwoli wspólnego doświadczenia czasu kojącego spory — że w toku inicjacji wzbudzało ono tak dalekie podejrzenia, iż przy niektórych biurkach a i niektórych języki musiałem je tłumaczyć „swoimi słowami”. Bowiem program otwartości pod względem semantycznym oraz politycznym jest dokładnym przeciwieństwem zarzyglowania. Nie pasuje do niego ani żadne ograniczenie poznawcze, ani żadne szowinizm, ani — tym bardziej —

monoestetyczna teoria sztuki. Otwartość po prostu nie przeciwstawia jednych drugim. Dlatego oświadczam, że nie lubię (acz toleruję) wprowadzonego tu i ówdzie w Polsce, z zagajenia się na Nowy Jork, określenia „teatr alternatywny”. Nie robiliśmy i nie będziemy (póki żyje we Wrocławiu) „Kalambur”) organizować spotkań teatrów świata zaprogramowanych w sposób „alternatywny” czyli odcinający się od reszty. Słowem KONFRONTACJE — TAK, ALTERNATYWA — NIE. Wykluczyć apriorycznie zo spotkań nadodrzańskich nikogo nie zamierzamy. Nadal będzie to festiwal artystów uprawiających sztukę zarówno z ochoty jak i zawodowej powinności;

„Trudne były początki tej jednolitości” — tak zaczynaliśmy wstępniak pierwszego, inauguracyjnego numeru „Kuriera Festiwalowego”. Nie przewidzieliśmy, że trudniejsze będzie kontynuowanie wydawania organu OKO VII Festiwalu Kultury Studentów PRL.

Wciąż drukujemy się na pożytecznym papierze, ceny usług poligraficznych nie spadają, a tu jeszcze ta „złośliwość materii”. W styczniowym numerze, na pierwszej kolumnie nie znalazł się oficjalny znaczek festiwalu, gorzej — ukazał się wywiad... no właśnie z kim.

Oczywiście wszyscy medii... kompetentnie i wyczerpująco mówią o Festiwalu. „Alma Mater” i „Kulturze studenckiej” tylko MARIAN REDWAN. Dla większości czytelników czytelne były też żarty rysunkowe

czy to z motywów idealistycznych czy przekonani racjonalnych. Nadal nie będziemy zaglądać, skąd zaproszone teatry czerpią środki na twórczość i w jaki sposób, instytucjonalny czy spontaniczny, przebiega ich wewnętrzna organizacja pracy.

Oczywiście w ramach tak rozumianej otwartości zwołujemy festiwal teatrów poszukujących. Po prostu — Wrocław był, i chcemy żeby pozostał, mittingiem wszystkiego, co na scenie wyraża ciekawość i niezgodę, a więc wyrasta z europejskiej koncepcji człowieka żądającego rozświetlenia ciemności, zapełnienia pustki i przeciwstawienia się cierpieniu. W jakim jednak miejscu doli ludzkiej, z jakimi

narzędziami i efektami ma odbyć się to szperactwo — tego już żaden selekcjoner festiwalu nie potrafi zaprogramować.

Krzysztof Lipski nad Wisłą zapewne najlepiej rozumie starszego brata z nad Odry, bo od kilku lat jako rasowy animator kultury chciałby przekonać nie tylko siebie, że polski teatr studencki ma się nadal dynamicznie, twórczo i przyjaźnie, że odwiedzają go tłumy, a półki historii areydział czekają na dokumentację jego spełnień twórczych. I cóż z tego? Na naszych stanowiskach dobra robota festiwalowa niestety sprowadza się przede wszystkim do uczciwego raportu i zorganizowania wszystkim, artystom i obserwatorom, przychylnych okoliczności współżycia.

Po tym stwierdzeniu chciałoby się przyłożyć niektórym publikatorom, które (rzekomo w imieniu vox populi) traktują festiwale sztuki jako środek zastępczy mający wynagrodzić niedobór talentów a nawet niedowartościowane w PRL życie polityczne. By jednak żyć z prasą w zgodzie, gdyż chce nie chce jej opinie brane są (ciąg dalszy na str. 10)

Henryka Sawki, witanie szefa studenckiej kultury przedstawiające. Jednak błąd jest błędem...

Oby było ich w przyszłości jak najmniej.

Drugi numer „Kuriera Festiwalowego” poświęcony jest w całości studenckiemu teatrui. Po raz pierwszy od niepamiętnych czasów udało nam się skompletować tak kompetentny i reprezentatywny zestaw autorów. Po raz pierwszy też od ostatniego Festiwalu możemy w jednym miejscu przedstawić tak szeroką gamę poglądów, zapatrywań i ocen.

Przyjemnie jest donieść, że już pierwszy numer naszego wydawnictwa wzbudził kontrowersje. Wiele zostało się oburzone. Po lekturze, jakiego Gorycza (tym razem nasz autor posłużył się alegorią aby nieco złagodzić a tak, tak jednak być powinno. Taką

reakcję zaktądaliśmy sobie u początków myślenia o gazecie. Cieszą nas opinie pochlebne. Najbardziej jednak cenimy sobie głos JERZEGO LESZCZYŃSKA-KOPERSKIEGO. On to przecież wyrył „Kurier Festiwalowy” podczas trwania III Festiwalu. (Pisała o tym poprzednio Czarnowska)

Koperski był główną postacią kultury studenckiej przez całe dziesięciolecie. Bardzo nam brakuje współczesnie jego pomysłowości, jego młodzieńczej energii, jego skuteczności...

Liczymy bardzo na pomoc doświadczonych kolegów: Koperskich, Waszkiewiczów, Górowskich, Potoków, Gurowskich, Dobrowców. Sądzymy, że postrajimy z nich do aktywności obecnie studiujących.

REDAKTOR

styczeń

■ Zawodowymi stały się trzy teatry studenckie: „Akademia Ruchu” z Warszawy, „Kalambur” z Wrocławia i Łódzki „77”. Zmiana statusu tych teatrów dokonana została na mocy porozumienia sygnowanego przez ZG SZSP i Ministerstwo Kultury i Sztuki. Kilka lat wcześniej podobnej metamorfizie uległy warszawski „STS” (1970) i teatr „STU” (1977) z Krakowa.

luty

■ Ośrodek Teatralny „Maski” w Poznaniu w czasie trwania Przeglądu Młodego Teatru gościł teatry: „TAM”, „OM”, „TWA”, „PSPS”, „Kamena” i Grupę Adaptacyjną „ALL”. W roli gospodarza wystąpił Teatr „Maja”.

■ ST „Jedynka” prowadzony przez K. Babickiego zaprezentował swą kolejną premierę — „Diagnoza”.

■ W Hamburgu Scena Plastyczna KUL wystawiła „Herbarium” i „Wilgoć”.

■ STP „Gest” brał udział w Międzynarodowym Festiwalu Pantomimy w Bratysławie

marzec

■ W Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Eksperymentalnych (Belgrad) wzięły udział dwa polskie zespoły:

kwiecień

■ Dwudziestolecie istnienia obcho- dziło studio Pantomimy Politechniki Szczecińskiej. Uzupełnieniem uroczystości była impreza pn. „Przegląd Teatrów Ruchu”.

maj

■ Teatr „38” na festiwalu „Sema- na Internacional de Teatro Universi- tario”, który odbył się w mieście Coim- bra (Portugalia) wystawił spektakl „Beckett”.

listopad

■ Dużym uznaniem na Festiwalu Teatrów Studenckich w Lyonie (Fran- cja) obdarzono występy dwóch pol- skich teatrów: ST „Maja” i Scena Plastyczna KUL.

1981

styczeń

■ Ogólnopolski Przegląd Teatrów Studenckich w Gdańsku opatrzono ty- tułem-hasiem „Teatr studencki — ro- botnikom”. Swe spektakle prezentowa- ły teatry: „Grupa Chwilowa”, „Provi- sorium”, „Scena Plastyczna KUL” i „Jedynka”.

luty

■ Teatr „a” z Wrocławia brał u- dział w międzynarodowych warszta-

listopad

■ Były studencki teatr, Ośrodek Teatru Otwartego „Kalambur” wyje- chał do Belgii. Na tamtejszym Festi- walu Młodego Teatru prezentował „Restaurację pryncypała” według sztu- ki Dario Fo.

■ Przez tydzień na zaproszenie OTO „Kalambur” we Wrocławiu wy- stępowała Scena Plastyczna KUL. Wy- stawiano „Wilgoć”.

■ W Centrum Kultury Akademii Medycznej „Eskulap” w Poznaniu z „Repliką” wystąpił Teatr „Studio” Jó- zefa Szajny.

grudzień

■ Studencki Teatr Esperanto dzia- łaający przy WSP w Zielonej Górze na przełomie grudnia i stycznia brał u- dział w Międzynarodowym Seminarium Esperanckim w Niendorf (RFN).

1983

styczeń

■ „Studencki Teatr »Pstrąg« — czytamy w „itd” (nr 5/30) — zdecy- dowanie opowiedział się za niepodle- ganiem RU ZSP”.

■ Z kolejną premierą wystąpił Te- atr „Osmego Dnia”. Był nią spektakl „Wzlot”. Rzeczą wystawiono w pomie- szczeniu galerii „ON”.

Od Festiwalu do Festiwalu

TEATR STUDENCKI

„Galeria Pantomimy” (Poznań) i „Pstrąg” (Łódź).

czerwiec

■ Podczas Dni Młodego Teatru w Wiedniu wystąpiła krakowska grupa teatralna „OM” kierowana przez K. Lipskiego.

lipiec

■ Studencki Teatr „a” z Wrocła- wia przebywał w Wielkiej Brytanii.

sierpień

■ Na tournée artystyczne do Włoch, Austrii i Szwajcarii wyjechał ST „Ma- ja”. Spektakl towarzyszyła wysta- wa polskiego studenckiego plakatu tea- tralnego, przygotowana przez Toma- sza Magowskiego.

■ W RFN na przeglądzie „Eurota- ge” wystąpił Teatr „Jan” z Poznania.

październik

■ Zmieniono formułę „Łódzkich Społkań Teatralnych”. Odtąd oglądać można było występy zespołów teatral- nych zarówno profesjonalnych jak i studenckich.

■ Obchodzone 21-lecie wrocławskie- go OTO „Kalambur”.

1980

styczeń

■ W Lublinie z inscenizacją „Kró- tka historia o obrzydliwych ludziach” gościł londyński „Action Space”.

marzec

■ VI KRT towarzyszyła wystawa plakatu teatrów studenckich.

tach teatralnych, które odbyły się w Schersbergu koło Hamburga.

marzec

■ W Łodzi gościła Scena Plasty- czna KUL ze spektaklem „Wilgoć”.

kwiecień

■ Z udziałem naukowców, teorety- ków i twórców teatru alternatywnego w Poznaniu odbyło się seminarium pt. „Aktor”, zorganizowane przez Te- atr „Osmego Dnia”.

maj

■ Studencki Teatr „Jedynka” z U- niwersytetu Gdańskiego przedstawił „Powrót do raju” w scenografii An- drzeja Basińskiego. Autorem scenariu- sza był Krzysztof Babicki.

■ Rada Artystyczna Konfrontacji Młodego Teatru nie wyróżniła żadne- go spektaklu, jedynie „z uznaniem od- niosła się” do poczyną teatrów: „O- gnia i Papieru”, ST „Maja”, „Jedyn- ka” i „Provisorium”.

czerwiec

■ Zielonogórski Teatr „Nieselekcyj- ni” i Zakład Wychowania Muzyczne- go tamtejszej WSP zorganizowali kon- cert połączony z widowiskiem poetyc- ko-muzycznym pt. „Naród”, opartym na poezji Miłosza.

sierpień

■ W Cieszynie odbyły się studen- ckie warsztaty artystyczne, organizo- wane przez Śląską RO SZSP. Brały w nich udział również zespoły teatral- ne — m. in. „Wiatyk” z Bytomią i TWA z Wrocławia.

październik

■ Rada Uczelniana SZSP Uniwer- sytetu Łódzkiego zajęła negatywne sta- nowisko odnośnie usamodzielnienia się Teatru „Pstrąg”. W rezultacie „pod- legać on będzie finansowo SZSP przy jednoczesnej otwartości programowej”.

1982

luty

■ W Lublinie powstał Teatr Stu- dencki „Id”. Wówczas był to jedyny teatr studencki działający w tym mie- ście.

wrzesień

■ Teatr „Osmego Dnia” wznowił występy. Na afiszach spektakl „Wię- cej niż jedno życie” i nowsza reali- zacja pt. „Przypowieść”.

luty

■ Teatr „77” wystąpił ze sztuką „Clowni” w reżyserii Andrzeja Strze- leckiego.

marzec

■ Studenci IV roku Wydziału Ła- karskiego PWST we Wrocławiu wy- stawili „Noc wigilijną” Jerzego Strze- dy, napisaną na motywach opowiada- nia Gogola.

maj

■ Podczas „Happeningu teatralne- go” w opolskim klubie „Skrzat” wy- stąpili m. in.: Michael Lee, Piotr My- szyński i organizator imprezy — „Stu- dencki Teatr Amatorski” Marka Wo- lńskiego.

■ W CK AM w Poznaniu Łódzki Teatr „77” zaprezentował spektakl „Tren weselny” na motywach poezji Baczyńskiego

■ Z występów w Szwecji powrócił Teatr 77, gdzie prezentował dwie sztuki: „Clowni” i „Tren weselny”. W czerwcu zespół odbył tournée po Wło- szach.

■ Z Włoch powrócił krakowski Te- atr 38. Występy zespołu — informuje prasa „cieszyły się sporym powodze- niem”.

październik

■ Na zaproszenie Teatru 77 do Ło- dzi przybył sztokholmski „Teatr 9”.

listopad

■ W łódzkim teatrze o nazwie „studyjny 83” obejrzeć można było „Ambasadora” Sławomira Mrożka. Spektakl był pracą dyplomową IV ro- ku Wydziału Aktorskiego miejscowej PWSFTiTV.

grudzień

■ W hallu rektoratu Akademii Me- dycznej w Łodzi teatr „Cytryna” pre- zentował wystawę fotograficzną pt. „Cytryna zaprasza”.

1984

styczeń

■ Prasa studencka poinformowała o wyrażonym przez teatry „Cogitatur” (Katowice) i „Wiatyk” (Bytom) zamia- rze utworzenia w Katowicach „Aka- demickiego Ośrodka Teatralnego”. Przy nim istniałaby scena alternatywna.

■ Po dłuższej przerwie wystąpił teatr studencki AM w Łodzi „Cytry- na”. Ze względu na brak stałego lo-

kalu premiera odbyła się w auli A- kademii Medycznej.

luty

■ Przy CKS „Stodoła” powstał Teatr Pantomimy.

maj

■ Odbyły się Studenckie Ogólno- polskie Konfrontacje Teatrów Otwar- tych. Organizatorem imprezy było A- kademickie Centrum Kultury Uniwer- sytetu Gdańskiego, RU ZSPUG i klub „Lajba”.

■ W SCK „Kontrasty” (Szczecin) odbył się zorganizowany przez Studio Pantomimy Politechniki Szczecińskiej „Weekend z pantomimą”.

lipiec

■ Teatry studenckie „Grupa Chwi- lowa”, „Provisorium” i „Scena 6” oraz Lubelski Dom Kultury zorganizowały seminarium, którego tematem była sy- tuacja teatru alternatywnego. Uzupeł- nienie imprezy stanowiły dyskusje i spektakle.

październik

■ Swą działalność rozpoczęła kato- wicka „Studencka Scena Teatralna”.

■ Kolejny swój sezon artystyczny zainaugurował Teatr „77”. Wystawił on sztukę „Kasper Hauser czyli przy- kład zbrodni doskonałej”. Reżyserem spektaklu był Duńczyk — A. Johwed.

grudzień

■ Trwały uroczystości XV-lecia Teatru „77”.

1985

styczeń

■ Odbyła się premiera przedsta- wienia teatru Uniwersytetu Gdańskie- go „Warunkowy”. Jest to pierwszy od czasów „Jedynki” teatr studencki na UG.

kwiecień

■ Z inicjatywy Teatru „a” zorga- nizowano międzynarodowe warsztaty teatralne.

■ Teatry „Provisorium”, „Scena 6”, „Jan”, „Wiatyk” i „Cogitatur” (i inne) były uczestnikami „Prezentacji Tea- trów Nieprofesjonalnych”. Przegląd ten odbył się w Katowicach.

■ Z okazji jubileuszu 15-lecia „Sce- ny Plastycznej” KUL odbyła się w Lublinie sesja pod hasłem „Teatr — Plastyka — Myśl” z udziałem wybit- nych ludzi teatru. Przypomniano spe- ktakle „Sceny Plastycznej”, kierowanej przez L. Mądziaka.

■ We Wrocławiu odbył się przegląd teatralny, intencjonalnie nawiązujący do dawnych imprez cyklicznych mło- dego środowiska teatralnego noszący nazwę „Wrocławski Tydzień Teatral- ny”.

sierpień

■ Zakończył działalność artystycz- ną Studencki Teatr Otwarty STA i- stniejący przy opolskiej WSP.

wrzesień

■ CKUW „Hybrydy” zorganizował „Festiwal Zdarzeń Ulicznych”. „Re- mont” i „Stodoła” były organizatorami Międzynarodowych Dni Teatru.

październik

■ Do Locarno, na Międzynarodo- wy Festiwal Teatralny wyjechał teatr „Blik”.

grudzień

■ Uroczystości 10-lecia obchodził teatr „Jan”.

1986

styczeń

■ Podczas „Prezentacji '85” (Lublin) absolwenci PWST z Warszawy wysta- wili głosne „Złe zachowanie”.

czerwiec

■ Studio Teatralne „Słup” dzia- łaące przy DDK Łódź-Widzew zapre- zentowało kolejną premierę: „Nadkolo- nię karną” wg Kafki. Aktorzy studia to przede wszystkim studenci UŁ.

lipiec

■ Teatry „Blik” i „Stop” zorgani- zowały I Forum Teatrów Niesfornych.

październik

■ Teatr „Blik” (WSP Koszalin) wziął udział w Międzynarodowym Fe- stiwalu Pantomimy „Gonker” w RFN.



NIEPOKÓJ.

Teatr studencki umiera. Jest to równocześnie śmierć artystyczna i społeczna. Artystyczna — bowiem poszczególne spektakle zdają się świadczyć o zagubieniu ich twórców, pograżeniu się bądź w epigonizm — mizerne i puste naśladownictwo „poetyki” poprzedników, bądź w eklektyzm — chaotyczne, niespójne mieszanie konwencji, za którym wydaje się nie ukrywać nic poza przerażeniem w obliczu własnej niemocy twórczej. Społeczna — gdyż teatr ten stracił moc oddziaływania na publiczność, przestał wywoływać jakikolwiek szerszy oddźwięk, nie interesując nikogo poza własnymi twórcami

czność, zdolni są przenieść się na czas trwania spektaklu, w wymiar nie będący już ani teatrem ani rzeczywistością, w jakiej przed chwilą do teatru przyszli. R. Schachner odpowiada, że istota teatru kryje się w tym, że żyje on życiem podwójnym. Wszystko, co pojawia się na scenie podlega zdublowaniu, jest tym co uobecnia się w polu percepcji widza, w zasięgu jego doświadczenia zmysłowego i równocześnie jest znakiem, „reprezentantem” czegoś, co na scenie fizycznie nie istnieje — rzeczywistości pozateatralnej, tej właśnie, której próg widz przekroczył wchodząc do teatru. Owa podwójność teatru oznacza, iż materia wyjściowa, „księgą kodową” (używając o-

prciu proroczy, choć tylko w sferze luzji i szlachetnych wzruszeń), jaki być może jeżeli nada się elementom tego świata właściwe znaczenie, określili się właściwy dlań, optymalny system wartości, oznaczając co jest dobre i ważne, a co winno zostać zmienione, lub zapomniane.

Zasadniczym problemem jaki się tu pojawia jest kwestia adekwatności i to w dwojakim rozumieniu: 1. widz musi zrozumieć co się do niego mówi — jest to kwestia funkcjonalności stosowanych środków teatralnych, które pełniąc rolę znaków winny „otwierać” widza na znaczenia intencjonalne założone przez twórców spektaklu. 2. Przychodząc do teatru widz „przynosi” ze sobą pewne oczekiwania, ma nadzieję, że spektakl będzie dotyczył spraw szczególnie dla niego istotnych,

statych. Wówczas to bowiem, jak się wydaje, nastąpiło pełne porozumienie między teatrami a ich publicznością, że głównym, jeśli nie jedynym „tematem”, lub mówiąc inaczej „księgą kodową” spektakli tworzonych przez teatr studencki, będzie konkretna, wspólnie „tu i teraz” przeżywana rzeczywistość. Dokonując jej przekładu na język teatralny koncentrowano się zazwyczaj na ważnym i odważnym (można by rzec zacięłym i pełnym euforycznej determinacji) wejrzeniu w społeczne i polityczne mechanizmy nią kierujące.

„Rzeczywistość ulicy” wtargnęła do teatru, było też i odwrotnie — teatr zaczął rościć sobie prawo do przetwarzania rzeczywistości, wiara w magiczną moc oczyszczającego gestu sprawiała, że teatr stawał się czymś więcej niż zadumą nad losem (zazwyczaj indywidualnym) człowieka schwytanego w pułapkę bezwzględnych i nie podlegających jego wpływowi procesów, stawał się narzędziem zmiany świata. Tak przynajmniej mogło się wtedy wydawać, choć jednak nadzieje polskiego teatru lat siedemdziesiątych, czy światowego o kilka lat wcześniej i ich weryfikacja w rzeczywistości nie są jasnym dowodem, że teatr może być najpiękniejszym kłamstwem, jakie wymyślił człowiek?

Określenie „teatr otwarty” najzwyklej nazywało istotę zjawiska. Nastąpiło to, co można by określić mianem pełnej odpowiedniości między rzeczywistymi (w znaczeniu powszechnie obecnym w świadomości społecznej) stanem społeczeństwa a jego scenicznym wyrazem. Otwartość oznacza tu możliwość bezkonfliktowego przechodzenia od konkretnego do jego obrazu bez niebezpieczeństwa pojawienia się sprzeczności między nimi. Możliwość zaistnienia takiej sytuacji uwarunkowana jest pojawieniem się szczególnego rodzaju więzi, jednoczącej grupę poddaną oddziaływaniu wydarzeń, o znacznej intensywności, powodujących objawienie się i pełną ekspresję ukrytych (nieostrzeganych), bądź posiadających nieostre kontury, rozmytych wartości a zarazem ich dogmatyzacji, ustalenie się ich w sztywne mocno szierarchizowane systemy. Sytuacje konfliktów społecznych, jawnych wybuchów buntu czy niezadowolenia zazwyczaj powodują wyraźne podziały na swego rodzaju sekty wyznaniowe grupujące się wokół określonych systemów wartości. „Rewolucjonści” cechują się większą ekspansywnością połączoną ze skrajnym czasem fundamentalizmem.

Rozpatrzymy w tym kontekście pewien specyficzny sposób traktowania przestrzeni w teatrze studenckim tego okresu, posługując się najbardziej dosadnym przykładem spektaklu *Koto* czy *Tryptyk* Teatru „77”. Likwidacja ramy dzielącej widownię od miejsca gry, co więcej, rozgrywanie działań aktorskich wśród i pomiędzy publicznością jest właśnie takim symbolicznym aktem tworzenia wspólnoty, organizowania wyznawców wokół jednej idei.

Wspólnotowość nie oznacza jednak jedynie rozbitcia przestrzeni, ale i coś jeszcze: złamanie zasady linearnego biegu czasu, zdeterminowanego regułą przyczynowości, fatalizmu głoszącego, że coś co się stało nie może zostać odwrócone, trwa, choćby w swych koniecznych konsekwencjach.

„Teatr otwarty” proponuje powrót w czas mityczny, w którym wszystko się dopiero stwarza, wszystko jest potencjalne, a która z możliwości zostanie wybrana, zależy od mocy sprawczej człowieka. Nie jest to oczywiście czas początków ale czas zmiany. Dominuje tu jakby świadomość, że w wyniku kataklizmu dotychczasowa rzeczywistość została zawieszona, bieg czasu został przerwany.

Czas mityczny charakteryzuje się tym, że w odpowiedni sposób wykonany w nim gest, wypowiedziane słowa rzutują na kształt przyszłości, jego implikacje stają się jej koniecznymi warunkami. Stąd też pojawia się w spektaklach dwojakiemu rodzaju magia:

NEGATYWNA — polegająca na „zamawianiu” i unicestwianiu złej przeszłości. Charakterystyczne są tu spektakle Teatru „Osmege dnia” — *Jednym tchem* i *Czy musimy poprzestać na tym, co nazwano tu rajem na ziemi?* Ostatni tytuł mógłby stanowić motto do rozmyślań nad sposobem symbolicznej organizacji czasu. Tak bardzo wyraża się w nim negacja absolutyzowania rzeczywistości (poprzestać na raj) i wiara w możliwość zmiany (pytanie — czy musimy). Nazwanie stanu i jednocześnie ujemne jego wartościowanie jest gestem magicznym negującym jego rzeczywistość, ujawnieniem jego iluzoryczności, potencjalnej podatności na zniszczenie.

POZYTYWNA — to oczywiście pro-

(ciąg dalszy na str. 4)

Przestrzeń i czas



Grupa Teatralna OM z Krakowa.

Fot. Jacek Weislo

w teatrze studenckim

mi i garstą zaprzyjaźnionych z nimi sympatyków. Ta ponura konstatacja przewija się w rozważaniach stanu teatru studenckiego od lat co najmniej kilkunastu. Trudno bowiem wyznaczyć precyzyjną cezurę — być może niepokój pojawił się już w roku 1975, trochę wcześniej lub może trochę później.

Ujawnia się tutaj wyraźna tendencja do konfrontacji obecnego stanu teatru studenckiego, jego „tu i teraz” ze zmintologizowanym obrazem przeszłości, z rzeczywistością nieobecną. Być może w rozwiązaniu problemu owej konfrontacji, „zestawienia” czegoś z czymś kryje się możliwość innego spojrzenia na dzisiejsze dokonania teatru studenckiego, możliwość trzeźwej oceny obecnie tworzonych spektakli, aniżeli nieustanne bicie w cmentarne dzwony.

PODWÓJNE ŻYCIE TEATRU

Próbując znaleźć odpowiedź na pytanie: na czym polega fenomen teatru, w czym tkwi jego magia, która sprawia, że wszyscy uczestnicy widowiska teatralnego, aktorzy jak i publi-

kreślenia Tadeusza Kowzana) spektaklu jest ta rzeczywistość, w której żyjemy, te problemy, z którymi się spotykamy, te pytania, które nurtują nas także poza teatrem. Rezultatem końcowym jest zaś całościowy system wartościujących sądów o tej rzeczywistości, układających się nie w jej bezpośredni korelat, lecz w jej wizję, twór stwarzany i istniejący jedynie w świadomości twórców.

Spektakl sam, to co w obecności widza „dzieje się” na scenie jest rodzajem języka, jakim zespół stara się nie odzworować rzeczywistość, lecz ją wyjaśnić — przez wprowadzenie w wykreowany przez siebie świat porządku; przedzierając się przez pozorny czy rzeczywisty chaos zdarzeń, by dotrzeć do ich rzeczywistego sensu, który pozwala ułożyć je w logiczną całość — a więc odpowiedzieć na pytanie: dlaczego? I to nie tylko „dlaczego tak jest”, ale i „jak być może” (w tym znaczeniu każdy niemal spektakl teatru „prawdziwego” — bo o takim tu tylko mówię, pozostawiając na uboczu to, co Artaud nazwał trywialnym teatrem psychologicznym — jest w jakimś sto-

że będzie miał szansę uczestnictwa we wspólnym poszukiwaniu odpowiedzi na pytania, które są dla niego ważne. Krótko mówiąc jest to problem adekwatności nastawień, publiczność chce aby mówić jej o tym i o tym, spektakl albo te oczekiwania spełnia, albo mija się z nimi opowiadając o czymś zupełnie innym.

Spróbujmy przetransponować ogólne uwagi na grunt teatru studenckiego, ograniczając dalsze rozważania do dwóch tylko wymiarów scenicznego świata: czasu i przestrzeni, nie zapominając jednocześnie, że są one charakterystykami świadomościowych wizji rzeczywistości, wykraczającej poza sam spektakl, ale także poza doświadczaną zmysłowo rzeczywistość potocznej doświadczenia.

TRYUMF I EKSTAZA

Nie przypadkowo, choć można się spierać czy do końca trafnie, teatr studencki został nazwany sejsmografem, barometrem nastrojów społecznych. Równie nieprzypadkowo termin ten ukuto na początku lat siedemdzie-

1. JAN POPRAWA — przewodniczący, krytyk i historyk kultury; Kraków, ul. Kochanowskiego 21/6, tel. 33-61-49.
2. JANUSZ ANDRZEJOWSKI — sekretarz, animator kultury; Kraków, ul. Rzeźnicza 14/57, tel. 22-87-85.
3. MARCIN BŁAŻEWICZ — kompozytor muzyki współczesnej; Warszawa, ul. Dzielna 9/51, tel. 38-21-27.
4. EDWARD CHUDZIŃSKI — krytyk; Kraków, ul. Wiślna 2, redakcja „Zdanie” tel. 21-40-94.
5. STANISŁAW CZECZ — muzyk, animator ruchu muzycznego; Kraków, ul. Józefa Sarego 19/6, tel. 22-08-14.
6. IRENEUSZ DUDEK — Muzyk; Katowice, ul. Ossowskiego 32A/11, tel. 51-24-80.
7. IZABELA GUSTOWSKA — plastyk; Poznań, ul. Ślaska 1/1, tel. 46-133.

Rada Artystyczna VII Festiwalu Kultury Studentów PRL

8. ROMAN GUTEK — animator życia filmowego, szef DKF „Hybrydy”, Warszawa, ul. Kniewskiego 7/9, tel. 26-72-59.
9. JERZY LESZIN-KOPERSKI — krytyk literacki i wydawca młodego ruchu artystycznego; Warszawa, ul. Kartaginy 1/239, tel. 10-66-21.
10. STANISŁAW KRUKOWSKI — muzyk, przewodniczący Rady Artystycznej ORCHA; Wrocław, ul. Podwale 60, tel. 33-606.
11. JERZY KWIATEK — dziennikarz; redakcja „Trybuny Ludu”, Warszawa, pl. Starynkiewicza; tel. 28-34-01 w. 294.

12. BOGUSŁAW LITWINIEC — reżyser i animator działalności teatralnej; Wrocław, ul. Kuźnica 29A „Oto Kalambur”, tel. 44-80-12.
13. ROMAN LEWANDOWSKI — filozof i teoretyk kulturalny, członek Ośrodka Twórczego „Dom”; Wrocław, ul. Koszykarska 6A/23, tel. 44-27-34.
14. KRZYSZTOF MAGOWSKI — reżyser filmowy, szef Koła Młodych SFP; Warszawa, ul. Czackiego 19/11, tel. 26-98-43.
15. AGNIESZKA OSIECKA — poetka; Warszawa, ul. Jakiela 8, tel. 17-62-43.
16. TOMASZ TLUCZKIEWICZ — prezes PSJ, animator życia jazzowego; Warszawa, ul. Mazowiecka 11, tel. 27-79-04.
17. ANDRZEJ K. WAŚKIEWICZ — poeta i krytyk; Gdańsk-Wrzeszcz, ul. Amundsena 1/3 m 20.
18. JAN WOLEK — poeta; Warszawa, ul. Hoża 1/14.

Przestrzeń i czas

(dokończenie ze str. 3)

pozycje alternatywnych sensów wobec kwestionowanych ładów. W odróżnieniu od teatru kontrkultury zachodniej Europy i USA (dobitnym przykładem „Paradise Novo”, „The Living Theatre”) ten typ teatralnej magii jest jakby słabiej obecny w głośnych spektaklach tego czasu (poza być może W *rytmie słonica* „Kalamburu”). W takich spektaklach jak *Sennik Polski* „Stu”, czy *Straż pożarna by nie zmogła...* „Pleonazmusa” akcent pada na poszukiwanie własnej tożsamości, uważne przyglądanie się samemu sobie, własnej tradycji, z której zapewne warto coś ocalić, chociaż trudno nie dostrzec pesymizmu pobrzmiewającego w tych spektaklach, iluzoryczność dążeń, pomylek i błędów w poszukiwaniu lepszego świata.

Nie dane mi było uczestnictwo w tym „wspólnotowym” rytualnym — tak, w znaczeniu tworzenia, jak i „święcie” oczyszczenia. I sam już nie wiem, czy to wszystko co napisałem o tamtych czasach, jest prawdą, czy wielokrotnie powtarzaną legendą. Ważne jest wszakże jedno, legenda ta istnieje pieczołowicie hołubiona przez apologetów. Co więcej, nadal promieniuje siłą, która sprawia, że ilekroć dziś pisze się ogólnie o stanie obecnym teatru studenckiego w Polsce, modelowym systemem odniesienia wpływającym na wszelkie oceny jest tamten teatr, tamta ekstaza, tamten heroizm.

Teatr studencki umiera bo przestał walczyć, przestał zaciekłe buntować się przeciwko temu co jest, przestał głośno krzyknąć w obronie propagowanych przez siebie wartości. Mówi rachitycznym, niesłyszalnym szeptem — znajduje się w agonii. Co więcej, agonia ta przejawia się jego głuchotą i ślepotą. Przestał mówić o rzeczywistości.

To prawda że teatr studencki ochrypli, ścichł, zszarzał nawet, traci publiczność, nie stara się nikogo przekonać ani wciągnąć w krąg zjednoczonych wspólnie podzielanymi i realizowanymi wartościami. Tu nikt się już nie gniewa, ale czy teatr ten przestał mówić o tym, co od piętnastu lat zdaje się być jego domeną — o polskim „tu i teraz”? Przestał mówić o tamtej rzeczywistości, o optymizmie początku lat siedemdziesiątych, nie dlatego, że odwrócił się plecami do aktualnego stanu społeczeństwa, ale dlatego, że w ciągu tych kilkunastu lat to społeczeństwo się zmieniło, zmianie uległa jego świadomość.

PRZESTRZEŃ SIĘ ZAMYKA — JEST CORAZ DUSZNIEJ

W finale spektaklu lubelskiej „Sceny 6” *Zestani do raju* ściany ograniczające pole gry załamują się i rozsypują. Scena ta symbolicznie wyraża moment graniczny w traktowaniu przestrzeni w teatrze studenckim. Jeszcze jakby uwidacznia się możliwość otwarcia, a więc zmiany, znowu pojawia się szansa mówienia pełnym własnym głosem. Ale czy na pewno. Cichy, zrezygnowany szept kobiety zaplątanej w liny, beznamiętnie wypowiadane kwestie mężczyzny balansującego na huśtawce, w górę, w dół, wciąż w tym samym cyklicznie powtarzającym się rytmie. Iluzoryczność zburzonych barier, za którymi ukazują się inne, nie mniej krepujące. Bezsilność — oto zerwaliśmy więzy, by po chwili zachłyśnięcia się wolnością poczuć inne, czy na pewno nowe?

To nie tyle teatr studencki umiera, ile zanika ożywiana nadzieją wspólnotowa więź między coraz bardziej nieufnym teatrem, a coraz bardziej wyziębłą, załączoną publicznością. Zanik

tej więzi nie wydaje się być jedynie rezultatem osłabienia inwencji twórczej i tym, że teatr ma coraz mniej do powiedzenia na temat rzeczywistości. Jest w równym stopniu świadomym wyborem, deklaracją stosunku wobec tej rzeczywistości, a także będących jej uczestnikami widzów. Poszczególne spektakle świadczą o znamienym zwrocie dla tego typu teatru, o w pełni świadomym odcięciu się od widza. Nie chodzi tu tylko o powszechny powrót do sceny pudełkowej, nie sposób też pominąć lekceważącym wzruszeniem ramion zabiegów wskazujących, że ponowne pojawienie się nieprzekraczalnej granicy między sceną a widownią jest rozpaczliwym gestem potwierdzającym i sankcjonującym stan bezsilności teatru w starciu z otaczającym światem, a także symbolem tego co stan taki spowodowało — utraty wiary w efektywność działań nieformalnych wspólnot, propagujących programy alternatywne wobec opartych na oficjalnych ideologiach działających aparatów wykonawczych.

W powstałym pod koniec lat siedemdziesiątych spektaklu *Swiergot martwych piskląt* Teatru „Maja” od samego początku scenę oddziela bariera z drutu kolczastego, zamykająca aktorów w ciasnym pudełku. W dalszej części spektaklu pudełko to zostaje otwarte, ale, rzecz znamienna — w głąb sceny. Przynajmniej ten przykład, gdyż ilustruje on dwie tendencje w traktowaniu przestrzeni w teatrze studenckim (lat już osiemdziesiątych). Kreowany świat sceniczny jest pułapką lub enklawą.

PRZESTRZEŃ — PUŁAPKA

Posłużmy się tu przykładem dwóch spektakli teatru „Provisorium”: *Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe* i *Wspomnienia z domu umarłych*. Oba zamykają świat sceniczny w przestrzeniach ekstremalnych, pierwszy w celi więziennej, drugi w obozie pracy. Oba te miejsca symbolizują coś więcej niż tylko fizyczne odosobnienie. Są metaforyczną prezentacją stanu, z którego nie ma wyjścia, utraty nadziei na możliwość zmiany sytuacji. Przestrzeń społeczna, bo o niej tu mowa, nie może zostać otwarta. Jej warunki brzegowe, które można zrozumieć różnie — jako normy systemu społeczno-politycznego, normy i reguły postępowania określające sposoby funkcjonowania jednostki w społeczeństwie, grupy w społeczeństwie itd., istnieją niezmiennie odporne na zabiegi burzycielskie, czy tylko reformatorskie. Ekstremalność tych przestrzeni może być interpretowana jako wyraz hierarchiczności i zachowawczości układu, w którym jakakolwiek mobilność społeczna jest co najmniej utrudniona — jeden z bohaterów *Wspomnień...* powtarza: „chciałem wyjechać...”, co może oznaczać niezrealizowaną chęć zmiany w strukturze społecznej.

Żyć w takiej przestrzeni społecznej oznacza przystosować się do wyznaczonych przez nią warunków, w efekcie wegetować, rezygnując z realizacji zakodowanych w psychice człowieka wartości, bądź zdecydować się na bunt, z góry skazany na porażkę, rozpaczliwy gest, którego jedyną funkcją jest iluzoryczna i beznadziejna obrona własnej godności.

Porównajmy gest dokonywany w przestrzeni otwartej, mający magiczną zdolność redefiniowania rzeczywistości i ten pusty znaczeniowo gest rozpaczliwy, bowiem jest powtórzeniem, kalką buntu odartą z wszystkich znaczeń, jakie tamten bunt ze sobą nosił.

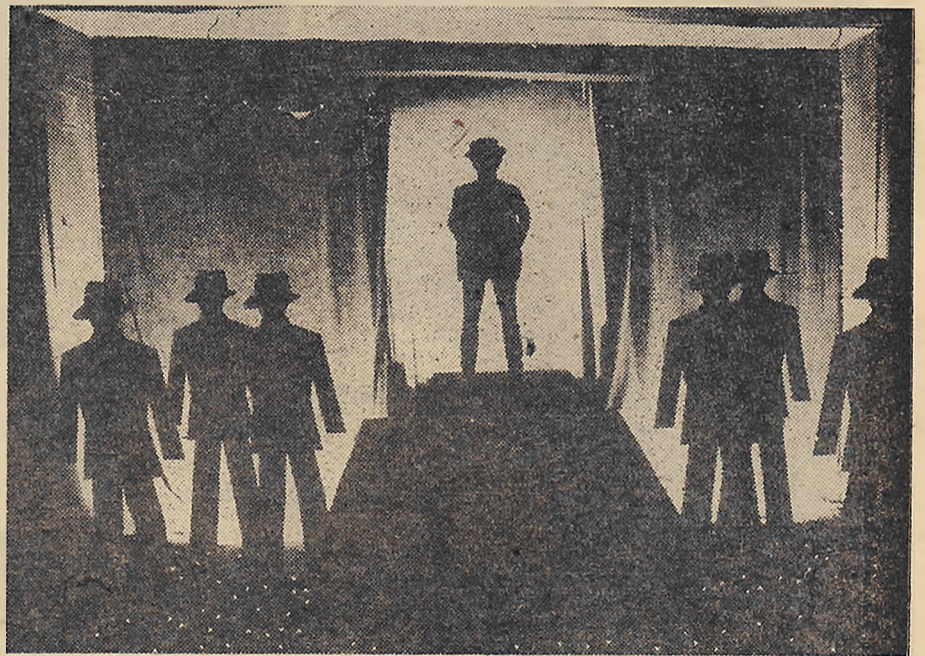
Czy istnieje jakies wyjście z tak dra-

stycznych warunków, w których egzystencja staje się powolnym samoduszeniem? Przywołajmy jeszcze jeden spektakl „Provisorium” — *Dziedzictwo*. Sytuacja wyjściowa jest tam podobna: przestrzeń zamknięta (niewielki pokój mieszkalny bez możliwości wyjścia), powoduje poczucie osaczenia. I nagle przed oczami widzów, którzy to wszystko podglądają zostaje opuszczona firanka — w tym symbolicznym geście ujawnia się wola odcięcia od świata — zerwane zostają wszelkie nici łączące scenę z widownią, czy w planie szerszym — teatru z posłannictwem buntu optymistycznego; wspólnota zostaje ostatecznie zanegowana. Teatr u-

Rutyna, powtarzalność, ceremonialność, zanegowanie sensu rytuału poprzez kolejne, coraz bardziej jałowe jego powtarzanie. Wkraczamy już w dziedzinę czasu.

CZAS POPSUTYCH ZEGARÓW

W spektaklu teatru „OM” rozpoznaliśmy na razie pierwszy typ interpretacyjny, jaki nasuwa pojawienie się „statku widma”, „okrętu — katafalku”. Umieszczenie go w punkcie centralnym sceny, pośrodku martwej, milczącej przestrzeni zacieśnia uobecniony w spektaklu czas, już nie teatralny, ale czas rzeczywisty do jednego jakby



Grupa Teatralna OM z Krakowa.

Fot. Jacek Weisto

daje się na „wygnanie”, innymi słowy mówi „nie” zrezygnowanej i niepragnącej już czynu pojednania w imię obojętnie już jakich wartości, idąc jeszcze dalej jest to stwierdzenie ogólnej niemożności i bezsilności w zatomizowanym społeczeństwie. Nieufni nie chcą nawracać już sceptyków. Wkraczamy razem z „odchodzącym” teatrem w inną już przestrzeń.

PRZESTRZEŃ — ENKLAWA

Wśród setek rozświetlonych lampek, przywodzących na myśl cmentarz w dzień zaduszny pojawia się ni to katafalk, ni to statek unoszący się w powietrzu. Tak rozpoczyna się *Imitacja*, spektakl Teatru „OM”. Brak zdecydowania co do definicji owego ciemnego, sterczącego wśród światła obiektu nie wydaje mi się błędem interpretatora, lecz zamierzoną przez twórców niejednoznacznością.

Symbolika okrętu, miejsca odosobnionego, na którym słabnie presja warunków zewnętrznych, sugeruje jeden trop. Są takie miejsca w najbardziej nawet represyjnym systemie, w których możliwe jest uważne przyjrzenie się samemu sobie, tworzenie własnego małego światka. Statek jest równocześnie czymś co stałe jest w ruchu, jest to więc propozycja podróży w głąb samego siebie. Tylko tam, zdają się sugerować twórcy spektaklu możliwe jest ocalenie, tylko tam możliwe jest tworzenie ruchu. Motyw podróży w głąb własnej jaźni pojawia się także w spektaklu „12a”. Jego *J. Smutny*, w którym „niekonkretność” społeczna kreacyjnego aktu podkreślona jest przez jego umieszczenie w marzeniach sennych, pod koniec spektaklu *J. Senny* budzi się ze snu, by powrócić do swych codziennych, rutynowych zajęć.

Czyżby powrót do optymistycznej idei świata in statu nascendi, do świata, w którym wszystko jest jeszcze możliwe, wszystko jest jeszcze do zrobienia. I tak i nie. Bowiem, faktycznie, rozpoczyna się narodowe misterium, znowu to samo poszukiwanie tożsamości, kreowanie wartości, budowanie spójnego obrazu świata. Ale akt ten jest nieustannie kontrapunktowany przez budzące grozę obrazy ludzkiego poniżenia, strachu, bólu. Budowla stale się rozsypuje i stale konstruowanie zostaje podejmowane na nowo. Tylko, że przypomina to coraz bardziej domek z klocków w dodatku stale z tych samych: wyłartych symboli narodowej dumy, wyświechtanych póz i gestów. Oto jedyny „dziedzictwo” jakie nam pozostało, dziecinna wyliczanka, śmieszna i mała w zestawieniu z poszarpaną i ponurą rzeczywistością, która także zresztą stale się powtarza, stale w tych samych schematach. Nie jest to już czas mityczny, ale czas popsutych zegarów, które jeszcze chodzą, ale ciągle wydzwaniają tę samą godzinę.

Na postawione niegdyś w tytule spektaklu łódzkiego „siódemek” pytanie, dzisiejszy teatr odpowiada — kolo. Ciągłe ten sam kołowrót powtarzających się buntów i klęsk, coraz bardziej dołkliwych, bo coraz mniej pozostawiających nadziei. Teatr studencki nie przestał mówić o rzeczywistości, traci jednak zaufanie do świata, stąd obraz coraz czarniejszy. Staje się nieufny wobec możliwości jakiegokolwiek oddziaływania na rzeczywistość, stąd jest coraz bardziej pasywny, przestaje widza interesować współpracą w równym stopniu jak ten traci nadzieję na wspólne teatralne przeżycie stanu euforii.

JERZY ŚWIATŁOWSKI

ZAGUBIENI

Oceniająca XI Ogólnopolski Przegląd Teatrów Debiutujących „Start” '81 Rada Artystyczna nie miała powodów do zachwytów. Poza kilkoma spektaklami większość teatrów ujawniła, jej zdaniem, płytki myślowe, banały i zapożyczenia pretendujące jedynie do miana własnej wypowiedzi oraz nie- możność wyrażenia myśli środkami teatralnymi. W końcowym komunikacie członkowie Rady próbowali wyja- śnić tę sytuację, sądząc, że „nie wy- nika ona jedynie z braku doświadcze- nia teatralnego, lecz również jest do- wodem rezygnacji z wysiłku intelek- tualnego, niezbędnego dla zrozumienia otaczającego świata”. Z najmłodszym teatrem środowiska akademickiego było więc źle, czy jednak mogło być inaczej? „Start” odbywał się w Łodzi z końcem marca 1981 roku, w atmo- sferze strajku ostrzegawczego i zapo- wiadanego generalnego. Nie był to jak wiemy czas sprzyjający młodym teatrom, zwłaszcza debiutującym; dy- skusje o społeczeństwie, narodzie, o jego historii i przyszłości przeniosły się wtedy w inne miejsca, najczęściej na ulice. Tutaj poddawano weryfika- cji: zachowania, poglądy, rozprawiano się z legendami i romantycznymi wzo-

nych młodym od dzieciństwa, uświa- domił widzom „manipulacyjne zabie- gi w służbie najnowszej historii”, „PSPS” został wyróżniony wraz z „ICD” sztychą z kultury masowej. W wykonaniu poznańskiej grupy *Nasza lista przebojów* wykpiła bezpro- blemowość lansowanego w naszym kraju modelu kultury, wystarczyło za- cytować najpopularniejsze piosenki z lat sześćdziesiątych. Teatr ten stanął w obronie autentyczności wartości. Re-

W LUSTRACH

szta zespołów nie siliła się na synte- zy, dominował fragmentaryczny ogląd świata, powierzchowność obserwacji, uproszczone refleksje pokoleniowe. „Zupełnie niski poziom” — brzmiał werdykt Rady.

Rok później, w Kielcach, wędrują- cy od miasta do miasta „Start” po- twierdził wcześniejsze opinie — „by- ło nijako, z nielicznymi przebłyskami oryginalności”. Znowu padały zarzuty o wtórności spektakli, tanim moraliza-

me i Teatr „1957” z Wrocławia, który wystawiając *Ostatni spektakl polity- czny teatru 1957* naraził się na po- tężne ciosy publiczności. Rozwścieczo- na bezsensownie piętą z sceny w trakcie przedstawienia po prostu wy- niosła artystów z sali.

Opisujący „Start” z roku 1980 A. Kopeć uważał, że debiutujące teatry nie chcą o nic walczyć, najchętniej u- ciekają z teoretyzowaniem i zastępują przedstawienia samą koncepcją „w chwili gdy stara gwardia dorobiwszy się własnego oblicza przechodzi na po- zycję zawodowstwa, nie widąc z per- spektywy „Startu '80” nikogo, kto przywołałby nową twarz, nowe oblicze młodego teatru”.

Jeszcze gorzej było na następnej e- dycji „Startu”, przemianowanej z Fe- stiwali na Przegląd Teatrów Debiu- tujących. Ogólną ocenę łódzkiej im- prezy przytoczyłem na wstępie arty- kulu. W tym miejscu przypomnijmy jedynie nagrodzonych: Teatr „Niespo- kojny” z Częstochowy i „Teatr Ognia i Papieru” z Lublina. Ten ostatni wy- korzystując specyficzną konwencję plastyczną potrafił w spektaklu *Płak* stworzyć własną uniwersalną wizję świata. Zaprezentował zapis ludzkiego życia przez walkę, aż do pogodzenia się ze światem. Z kolei częstochowia- nie w czytelnej i interesującej *Powra- cającej fali* dał świadectwo świado- mego przeżywania chwili obecnej. W oparciu o własny scenariusz stworzył swoisty komentarz do aktualnej sy- tuacji społecznej.

W 1981 roku nagrodzono również znany obecnie kontestujący Teatr „Wiatryk” z Bytomią i mówiący o a- lienacji człowieka Teatr Poezji „Fakt” z Wrześni. Surowo zaś potraktowany został Teatr „TUBB” z Wrocławia, je- go twórców posądzono o bezmyślność i „fałszywe rozeznanie rzeczywistości historycznej, jakie zademonstrował w spektaklu *Raj na nowo*”.

O niewłaściwe odczytanie historii i teraźniejszości w ówczesnej Polsce było zresztą nietrudno. Błądzili starsi, mogli również i młodszy, licealiści i stu- denci wchodzący wtedy w swój czas. Prawdą jest, że studencki teatr od- różniał się własnym myśleniem, aktyw- ną postawą wobec świata zewnętrznego, siebie, drugiego człowieka. Doko- nujące się przemiany w kraju i w świadomości politycznej wszystkich po- koleń sprawiły, że młody teatr prze- konany o kontynuowaniu swej trady- cji został zmuszony do głębszej refleks- cji i wysiłku w samookreśleniu. Zada- nie jakże trudne dla dojrzałych twór- ców, co dopiero dla debiutantów swe- go jeszcze niepewnych; dla odważnych, lecz jednocześnie trwożliwych nagłych odkrywców, przejętych nieprawdło- wościami i fałszerstwami dotąd uwa- żanymi za normę i prawdę, którym w spokojnej dotychczas edukacji udzie- lono wstrząsowej lekcji. Debiutanckie teatry z końca lat 70. chciały mówić swoim głosem, ustosunkować się do zmienionej rzeczywistości, ale nader silnie tkwiły z jednej strony pod ar- tystyczną presją uznanych zespołów trafnie reagujących na kryzysowy czas i powołujących się przy tym na odle- głą dla pokolenia wtedy dwudziesto- latków tradycję wczesnego „Stu”, „Ka- lambura”, „77”, w ogóle studenckiego teatru politycznego. Z drugiej nato- miast pozostawały pod wrażeniem cią- głe nowych wydarzeń. Tylko nieliczne grupy było stać na zwarty ogląd sy- tuacji i odnalezienie w niej swego miejsca. Z debiutujących w tamtych latach teatrów większość już nie i-
(dokończenie na str. 6)

Od imprezy do imprezy

Katowice

● 13. 03. 86. W klubie Akademii Ek- onomicznej „Kwadraty” studenci prze- prowadzili „Pierwszy i ostatni Festiwal Piosenki Gastronomicznej”.

Kielce

● 11—22. 11. 86. W ramach Między- narodowego Tygodnia Studenta kielec- kie środowisko akademickie przygo- towało bogaty program. W klubie „Wspak” odbyła się międzynarodowa konferen- cja ideologiczna pt. „Rola i zadania nau- czycieli akademickich w kształtowaniu patriotycznych i internacjonalistycznych postaw młodzieży”. W części artystycz- nej konferencji wystąpili kieleccy twór- cy: M. Tercz, pary taneczne, zespoły „Stand'Art” i „EQ”. Wśród wielu pozo- stałych imprez wyróżnić można m. in. spektakl pantomimiczny P. Grządziel i przedstawienie Studia Teatralnego kla- bu „Pod Krechą” zatytułowane „Pienią- dze”. Odbyły się także recital autorski K. Materny oraz Kabaret, z którego dochód przeznaczony został dla Domu Dziecka w Kielcach. W tym programie udział wzięli — K. Piasecki i S. Zyg- munt, M. Żuk, B. Opalko i kabaret B-Complex.

Kraków

● 24. 10. 86. W CK UJ „Rotunda” w koncercie „Piosenka kabaretowa” uc- zestniczyli laureaci Przeglądu Kabare- tów „PaKa” — grupy „Potem” z Zie- lonej Góry, „Fajf” z Radomia, „Koalicja” z Krakowa.

● 27. 11. 86. Niezwykła impreza od- była się w klubie „Bakalarz”. RU ZSP WSP wraz ze Społecznym Komitetem Przeciwalkoholowym zorganizowały „I Światowy Bal Mleczny”. Prekwencja przerodziła oczekiwania organizatorów, w klubie do późnej nocy bawili się zwo- lennicy napojów mlecznych. W trakcie balu wybrano najmilszą dziewczynę i ogłoszono konkurs na najzabawniejszy strój.

● 28. 11. 86. W „Rotundzie” kolejny koncert z cyklu „Piosenka kabareto- wa”. Uczestniczyły w nim kabarety „Koł Polski” z Koszalina, „Ergo” z No- wego Sącza i „Pęta” z Jablonnej.

● 4. 12. 86. W SCK „Jaszczury” ciąg dalszy dyskusji „Juwenalia — tak czy nie?”, zainicjowanej przez redakcję „Studenta”. Większość obecnych na spotkaniu była zdania, iż należy w bie- żącym roku wznowić tę nieco już zapo- mnianą imprezę studencką.

● 16—26. 02. 87. W klubie Rady Osie- dła Miasteczka Studenckiego „Zaścia- nek” przez kilkanaście dni trwał kultu- ralny „Najazd na Zaścianek”. Odbyły się liczne koncerty z udziałem m. in. J. Skrzeka, T. Szweda i J. Śmietany. Fi- nale „Najazdu” był bal szlachecki w strojach z epoki.

● 16. 02. 87. W „Jaszczurach” prze- prowadzono drugi w tym roku turniej jednego wiersza o „Jaszczurowy Laur”. Zwycięzcami zostali K. Koehler i J. O- lejniczak, miesiąc wcześniej turniej wygrała D. Kamińska.

● 17. 02. 87. Z inicjatywy CK UJ „Rotunda” odbył się koncert „Zespołu Reprezentacyjnego”, dedykowany stu- dentom I-go roku, którzy szczęśliwie przebrnęli przez sesję egzaminacyjną. „Zespół Reprezentacyjny” przedstawił program „Śmierć za idee” oparty na te- kstach G. Brassensa.

● 20. 02. 87. „Jaszczury” organizują niepowtarzalny „Bal Włamywacza” z licznymi atrakcjami.

● 6. 03. 87. Klub „Rotunda” zorgan- izował pierwsze spotkanie z muzyką o- rientalną pt. „Muzyka ziemi”. W prze- glądzie trendów muzycznych opartych na melodyce orientalnej wystąpili: war-

(dokończenie na str. 6)

FRUSTRACJI

SPOTKANIA DEBIUTANTÓW — „STARTY”

rami. Młodzieńcza aktywność skupiła się wówczas na działaniach pozaarty- stycznych, zaś teatralne historie, na- wet te udane myślowo przegrywały, bo przegrać musiały z autentycznymi wydarzeniami, jakich wiele przynosił każdy dzień począwszy od pamiętnego Sierpnia '80...

Kto wtedy mógł przewidzieć, że debiutujące zespoły teatralne ponow- nie spotkają się na jednym przeglą- dzie dopiero cztery lata później; któ- ry z ówczesnych krytyków i widzów wiernych młodemu teatrowi przypu- szczał, że w latach 80. pomimo zało- żenia kilkudziesięciu grup nie powsta- ną ani znaczące przedstawienia, ani wybitne zespoły, na miarę debiutują- cych w pierwszej połowie siódmej de- kady „Akademii Ruchu”, teatrów „77”, „Maja” i „Pleonazmus”; kogo należy obwiniać za bylejakość dzisiejszych przedstawień, za ich pustkę myślową i belkotliwy język? O pytania i oce- ny najprościej, zwłaszcza, że stawia się je po latach, trudniej natomiast rzeczowo omówić zjawisko, którego rozwój zakłócały liczne wstrząsy — od ostatniego Festiwalu Kultury Stu- dentów w roku 1978 było ich niestety kilka, ich skutki wciąż dają znać o sobie.

Tendencją IX Spotkań Teatrów De- biutujących, które odbyły się w Szcze- cinie (marzec, 1979) były adaptacje dzieł autorytetów, powoływano się na twórczość H. Kajzara („Tarcie” z Kra- kowa), K. Baczyńskiego (łódzki „Styg- mat”), E. Lipskiej („Kana” ze Szcze- cina), E. Brylla („Faktorium” z Kato- wic). Prozą M. Hłaski zainspirował się „PSPS” z Warszawy. Jego spektakl *Bufet zawsze otwarty*, demaskujący fałsz oficjalnych hasel i idei wpaja-

torstwie, bezpodstawnym powoływa- niu się na autorytety, cytaty z dzieł mistrzów, które niestety „nie zastąpią prawdziwego teatru”. Jedynym, na- prawdę zaangażowanym w to co ro- bił był ponoć Teatr Miłości „Stygmat” z Łodzi, obecny na „Startcie” już rok wcześniej. Wtedy wystąpił bez powo- dzeń. Kielce dały możliwość debiutu teatrom „Nie prasować” z Warszawy oraz „KTO” z Krakowa. Pierwszy „w centrum swoich zainteresowań sta- wia człowieka uwikłanego w historię, człowieka zbuntowanego, dla którego nie ma miejsca wśród „sytych”; drugi dał popis technicznej perfekcji i ek- spresji, dominowało tempo i dowcipny dialog, cechy wyróżniające zespół prowadzony do dzisiaj przez J. Zonia. Skrytykowano natomiast Teatr „Es” z Siedlec, balansujący na granicy pa- stiszu i kiczu *Balu w Operze Tuw-*



Od imprezy do imprezy

(dokończenie ze str. 5)

szawska grupa „Mantra”, T. Banasikiewicz i zespół „Orientacja na Orient”.
 ● 7. 03. 87. „Jaszczury” zespół z „Rotundą” przeprowadziły wybory „Miss Małopolski”. Istotnym novum jest współpraca obu klubów z potępianą dotychczas w tym środowisku Estradą.

Lublin

● 23. 01. 87. W klubie „Arcus” odbyły się działania teatralno-plastyczne i fotograficzne zatytułowane „Ogień i śnieg”. Wystąpił Teatr „Drabina” z Liceum Plastycznego w Lublinie oraz P. Bakun, wykonawca oryginalnego happeningu. W tym samym dniu klub gościł kandydatów na artystów w spotkaniu „Wolnej estrady piosenki studenckiej”.

● 24. 01. 87. Plener fotograficzny Studenckiego Towarzystwa Fotograficznego, który podjął się wykonania dokumentację lubelskiej Starówki.

● 26. 02. 87. W sprawie prowadzonym klubie „Arcus” odbył się — po raz drugi w tym roku — Maraton Literacki. W programie był turniej jedne-ry i wieczór pamięci A. Achmatowej podczas którego zaprezentowana została twórczość poetki i piosenki do jej wierszy.

● 5—7. 03. 87. W Lubelskich Spotkaniach Teatrów Alternatywnych wystąpiły teatry „Cogitatur” z Katowic, „Plus” ze Stargradu Gdańskiego, „Scena Plastyczna” KUL, „Studio” z Łodzi i „12a” z Katowic. Swoje monodramy pokazali A. Chłapek z Wodzisławia Śl i J. Dębina z Katowic. Byli obecni również goście zagraniczni — teatry „Akróama” z Włoch i „Griffteater” z Holandii.

Poznań

● 24—29. 02. 87. Teatr „Maya” gościł portugalski teatr „Grupo de Campolide” z Lizbony, który poznańskim studentom pokazał trzy przedstawienia — „Płaszcz” M. Gogola, „Wyjątek i regułę” B. Brechta i „Opowiadanie o zoo” E. Albee.

● 24—27. 02. 87. W Studio Wizualnym „Kontakt” malarstwo czyste prezentował M. Stanowski.

● 26. 02. 87. W galerii „On” T. Murak wystąpiła z performancem — „pragnienie — czuwanie — czynienie”.

Warszawa

5—15. 01. 87. Przegląd filmów Andrzeja Żuławskiego „Diabły i kobiety”, z udziałem reżysera i S. Marceau zorganizował w klubie „Riviera — Remont” DKF „Kwant”.

Informacje przekazali: Jolanta Burck i Wioletta Morys (Kraków), Ireneusz Wrona (Lublin), Lila Janowska (Poznań), Małgorzata Szniak (Warszawa).

*

Zamieszczone w Kronice informacje rejestrują wybrane imprezy i wydarzenia kulturalne, lokalne i ogólnopolskie, które w bieżącym roku akademickim odbywają się — w ramach VII Festiwalu Kultury Studentów PRL — we wszystkich środowiskach studenckich naszego kraju.

Zachęcamy kluby studenckie, rady uczelniane i okręgowe Zrzeszenia Studentów Polskich, oddziały ABK i S „Alma-Art” do nadsyłania na adres redakcji „Kuriera Festiwalowego” informacji oraz materiałów reklamowych (plakaty, zdjęcia, nalepki, znaczki) o imprezach przygotowywanych i realizowanych we własnych środowiskach akademickich.

(dokończenie ze str. 5)

stnieje, w elitarnym gronie „długowiecznych” obok weteranów pozostały do tej pory „Wiatyk”, „KTO”, „Kana”, stałe odnawiany Teatr Poezji „Fakt”. Przetrwaly okres burz i bezradnego milczenia. Próbuja znów — ze zmiennym szczęściem — przełożyć obraz postrzeganego świata na swój sposób, opowiedzieć o nim własnymi słowami.

*

Po czterech latach niechcianej przerwy lubelskie teatry przypomniły o ideach „Startu”, jedyne w naszym kraju przeglądu nowych grup. Wyroźnienie na tej imprezie było promocją zespołu „Starty” ożywają środowisko, ludzką nadzieją nowatorskich myśli i form, zmuszają weteranów do większego wysiłku.

Zb. Krawczyk z ACK „Chatka Zaka” w Lublinie wspomina z pozoru lekkie narodziny pomysłu powrotu do spotkań debiutujących zespołów: „zebrała się grupa ludzi, która wymyśliła, że może by już pora popatrzeć, jak obecnie jest teatr studencki”.

W środowisku młodego teatru lekko wcale nie było. Miniony okres zwieńczony stanem wojennym pozostawił solidne piętno na wrażliwej tkance „studenckiej Melpomeny”. Doświadczona przeszłością grupy nie u miały jeszcze wyrazić swych niepokojów, swego buntu. Szukały nie tylko scenicznego materiału, ale przede wszystkim niezależnych mecenasów. Ponownie doszło do sytuacji w której kluby studenckie i samorzady uczel-

ZAGUBIENI W LUSTRACH FRUSTRACJI

też pozostali laureaci — teatry „Fen 1964” i „Magis”.

Pomimo braku podstaw do optymizmu cieszył jeden fakt — teatr nie zniknął z mapy studenckiej kultury, czego najbardziej się obawiano; co prawda na uczelniach pozostawał nadal w odwrocie, zaś do bram corocznego „Startu” coraz głośniejsze zaczęły się dobijać zespoły niewiele mające wspólnego ze środowiskiem akademickim — teatry amatorskie z małych miasteczek, teatry licealne, robotnicze, gdy jeszcze kilka lat wstecz było to zupełnie niemożliwe. Ostatnie lata znamionują nie tylko wymianę środowisk w młodym teatrze, ale i zmianę terytorialną. Do niedawna przeważały duże ośrodki, gdzie istniały znaczące zespoły — Kraków, Warszawa, Poznań, Lublin, teraz więcej teatrów ma Bydgoszcz, Szczecin, Katowice. Dowiodły tego następne Spotkania Debiutantów, które dwukrotnie — w latach 1986 i 1987 — przeprowadzono w Kielcach.

W ciągu dwóch lat przez kieleckie scenki przewinęło się aż 27 zespołów, przeważały teatry niestudenckie. Po-

brutantom zastosować by można, jego zdaniem, także ich następców. W udzielonym z okazji „Startu” wywiadzie („Student” nr 6/86), dostrzegł różnice dzielące teatry z obu okresów. „Dzisiaj — powiada — przestały istnieć, jak widzę, spójność pokoleniowa, wspólnota przekonania, postaw, więzi duchowa tak charakterystyczne dla przełomu lat 60. i 70. oraz końca minioniej dekady. Owa integracja stworzyła onegdaj osobną kategorię pozartystyczną i pozaintelektualną.”

Trafna ocena krakowskiego krytyka znalazła swe potwierdzenie podczas tegorocznych, już XIV Spotkań Teatrów Debiutujących. O ile w ub. roku Kielce były stolicą odnawiającego się środowiska teatralnego, o tyle teraz w odczuciu kombatantów ruchu oraz liczonej rzeszy „wujów” stały się miejscem żaloby po teatrze studenckim. Na podstawie obserwacji spektakli 12 najmłodszych teatrów Rada Artystyczna ogłosiła upadek teatru koljarzowego z buntem, niezależnością, otwartością.

Zaprezentowane spektakle rozmięły się z oczekiwaniami Rady Artystycznej, zapatrzonej w lata wybitnej przeszłości, jak też samych widzów i twórców tego teatru, którym nie przypadły do gustu przedstawienia kolegów. Zbyt dużo chyba oczekiwano. Zamiast rozmów o świecie artyści w młodym wydaniu teatru alternatywnego skryli się za pancernym konwencji, posługiwali skodyfikowanymi chwytami i sposobami używanymi już bez zastanowienia. Stąd uczucie rozczarowania i żalu, że jeszcze nie teraz, jeszcze nie w tym roku pojawił się wybitny spektakl młodego pokolenia. Bo czyż za przedstawienie obecnej generacji wypada uznać sprawnie zrobioną opowieść „Trzeciego Teatru w Drodze” z Bydgoszczy, który w spektaklu opartym na prozie Bursy powrócił do wielokrotnie już analizowanego mechanizmu dziejowego — manipulacji człowiekiem, jego ubezwłasnowolnienia, rewolucji? Czy wizytówką dziesiętnych studentów, ich myślenia i reagowania na świat jest żalonna zabawa w musical Teatru „Studnia” z Poznania, a może jest nią rażące pustosłowiem i epigońska forma widowisko Teatru „Drabina” z Lublina, traktującego sztukę jako „sposób na powszechną nudę”?

Ostatnie „Starty” pokazały, że teatr debiutantów nadal przeżywa kryzys, którego dowodem obok ubożego warsztatu aktorskiego, chaotycznej inscenizacji, pogmatwanego języka jest przede wszystkim drętwość umysłowa, brak wspólnych postaw i poglądów twórców, ich pokoleniowego dyskursu. Sferą pozytywnie „grającą” w większości spektakli debiutantów bywa wyłącznie muzyka, z reguły niepowtarzalna, najpełniej wyrażająca to, czego bały się lub nie umiały wypowiedzieć usta.

Cechą charakterystyczną nowych grup jest podporządkowanie zespołu liderowi, jedyemu kreatorowi każdego spektaklu, decydującemu o kształcie i przesłaniu dzieła. Inną niedobrym cechą jest obecność w Radach Artystycznych weteranów ruchu, którzy nie potrafią spojrzeć na młody teatr świeżym okiem. Przeszkadza im w tym wizja teatru jaki sami przed laty tworzyli. Odwołania do tradycji i wedle niej oceniane przedstawienia debiutantów zabijają w młodych inwencję i pomysłowość, indywidualną wyobraźnię i własne emocje.

Spektakle młodego teatru w wydaniu debiutanckim rozczarowują, są wyrazem tezy o życiu, które przerosło wyobrażenia interpretatorów. Chaos i samoograniczenie w tym teatrze wynikają, niestety, z odczuwanej dezintegracji życia społecznego, rozpadu wartości, kultury. Jego młodzi twórcy przeżywają gnębiące ich frustracje, czują się zagubieni, pozbawieni azy- mutu i oparcia. Kiedyś teatr studencki drażnił odwagą i szczerością, zaangażowaniem w rzeczywistość, dzisiaj zamienił się w eskapistyczny teatrzyk zawiedzionych i w artystowski cyrk obojętnych.

PIOTR WASILEWSKI



7 FESTIWAL KULTURY STUDENTÓW PRL

niane stały się mecenasem młodej kultury. Nastąpił czas konkurencji: już nie pieniądze, ale postawy i propozycje organizatorów zaczęły decydować o udziale w danej imprezie. Ostrożnie dobierano opiekunów, pod skrzydłami których zyskać można minimalne nawet gwarancje swobody twórczej, pozwalającej na pełnię wyrazu, autentyczność i szczerość artystycznej wypowiedzi. Postawa ta stała się typowa dla wielu teatrów powstających w latach 80., także i dłużej działających, czego przykładem uznane zespoły lubelskie funkcjonujące pod egidą Miejskiego Domu Kultury.

Pod patronatem Samorządu Studentów UMCS zorganizowano w kwietniu 1985 roku Ogólnopolskie Spotkania Teatrów Debiutujących. W Lublinie z zainteresowaniem przyglądano się nieznanym dotychczas zespołom, licząc na pojawienie się niezwykłych, potwierdzających tezę o ewolucyjnym charakterze młodego teatru i jego szczególnym wycuciu nastrojów, klimatu lat pokrzyzysowych. Odwoływano się do rewolucyjnych spektakli teatru studenckiego z pierwszych lat ery Gierka, słynnego „Spadania”, „Sennika polskiego”, „Jednym tchem”. Ujawniona na lubelskich Spotkaniach mizeria przedstawionych propozycji zaświadczyła niestety o przerwanej ciągłości ruchu i poszukiwaniu formalnych, lecz szczególnie o wadliwości zaplecza ideowego. Spektakle przypominały próby warsztatowe, cokolwiek chaotyczne i nad wyraz skomplikowane. Stąd też Rada Artystyczna nie miała kłopotów z przyznaniem wyróżnień. Otrzymał je Teatr „IHR” z Bytomią, który w spektaklu „Histeria pewnej historii” pogodził spójność myślową z warsztatową, zaprezentował też aktorstwo na wysokim poziomie. Nagrodzono także występującą z monodramem Teresę Ciborską ze Szczecina, skąd pochodzą

szerzenie formuły przeglądu stworzyło płaszczyznę do porównań myślenia, postaw artystycznych i scenicznego działania różnych grup społecznych zbliżonych wiekowo, wyrażających głos rozczarowanego pokolenia. I choć teatry niestudenckie przegrały rywalizację — laureatami w 1986 zostały grupy w różny sposób związane ze środowiskiem akademickim, to jednak wprowadzona przez nie odmienność zaowocuje najprawdopodobniej dopiero za kilka lat.

Nagrodzone rok temu zespoły nawiązywały do dobrych tradycji teatru studenckiego. Teatr „Tako” z Gdańska zadziwił pomysłową inscenizacją i dojrzałością myślenia. Jego spektakl pt. „Czekając na Ciotkę Eleonorę ze wspólnym złotym kokiem” opowiadał o naszym świecie pełnym zła, które nie jest konieczne, ale istniejące, o czym warto pamiętać podejmując jakiegokolwiek działanie. Rzecz wielowymiarowa, ale zwarta i czytelna. Pozostałe wyróżnione teatry — „Votum” ze Szczecina (najlepszy debiut „Startu '86”) oraz „Wznowiony” z Bydgoszczy — łączyły groteskę z gorzką refleksją historyczną. Filozoficzne przesłanie z groteskową odmianą teatru łączył również Teatr „Yndywidualny” Andrzeja Chłapka z Wodzisławia Śl.

Debiutujące zespoły po raz kolejny sięgały po utwory wybitnych literatów i Bóg wie kogo jeszcze. Młodzi twórcy jakby wstydzili się własnych słów, bali ich kruchości, nie- tów (Beckett, Witkacy, Mickiewicz etc.), do osiągnięć formalnych Grotowskiego, trafności; poskramiali wyobraźnię lub przeciwnie — zapominali o niej.

Zasiadający w Radzie Artystycznej ubiegłorocznego „Startu” krytyk, Tadeusz Nyczek, autor książki o teatrze studenckim lat 70—75, miał wrażenie, że uczestniczy w przeglądzie identycznym, jak te w roku 1975 czy 1976. Większość uwag wtedy stawianych de-



Jesteśmy częścią całości

rozmowa z JANUSZEM OPRYŃSKIM i HENRYKIEM KOWALCZYKIEM, prowadzącymi teatru „Provisorium” i „Scena 6”



„Psakmy” w wykonaniu Teatru Scena 6 z Lublina.

Fot. Jacek Weisło

Trzy teatry — „Provisorium”, „Grupa Chwilowa” i „Scena 6”, które powstały mniej więcej w połowie lat siedemdziesiątych reprezentują podobny sposób myślenia kategoriami teatru alternatywnego. Nieprzypadkowo też powstał w Lublinie, drugi po Poznaniu, ośrodek tego teatru.

JANUSZ OPRYŃSKI: „Provisorium” stworzyli studenci filologii polskiej UMCS w 1971 roku. Żadna z osób obecnie działających w teatrze nie brała w tym udziału. Teatr literacki „Provisorium” zadebiutował *Końcówką* Becketta. Potem pojawiliśmy się my. Było to w roku 1975. W tym samym okresie powstały teatry „Grupa Chwilowa” i „Scena 6”.

Dzisiaj wielu ludzi, tych najmłodszych i tych pamiętających wasze początki, interesuje status teatrów takich jak lubelskie.

OPRYŃSKI: Do 1983 roku działaliśmy przy UMCS, w „Chatce Zaka”, gdzie odbywały się kiedyś Konfrontacje Młodego Teatru. Byliśmy w jakiś sposób współorganizatorami tej imprezy. W stanie wojennym mieliśmy dłuższą przerwę w działalności. Potem decyzją rektora UMCS usunięto nas z terenu uczelni. Usiłowaliśmy założyć stowarzyszenie teatralne, ale władze nie pozwoliły na jego rejestrację. Zaproponowano nam natomiast Lubelski Dom Kultury, który został ostatecznie mecenasem naszych teatrów. Tu obowiązuje jednak inny model kultury, inne wartości są tu preferowane. Nie jest to dobre miejsce dla teatru alternatywnego. Staramy się o utworzenie studia teatralnego na Starym Mieście w Lublinie, w oparciu o bazę istniejącego tam „Teatru Wizji i Ruchu”.

To jest sprawa waszego fizycznego istnienia, a byt artystyczny?

OPRYŃSKI: Pracujemy już ponad 10 lat. Poziom artystyczny weryfikują nieustannie widzowie. Przez władze jesteśmy zaszczergowani do teatrów amatorskich, w tym samym rzędzie co teatr kolejarzy, szkolny i inne. Teatr traktujemy jednak jako zawód. Moi aktorzy posiadają ogromne umiejętności

warsztatowe. Jak ten teatr tworzony przez „Provisorium” dzisiaj nazywać? Miałbym z tym pewne kłopoty. Trudno jest mi bowiem przypisywać do jakiego ruchu, ponieważ sądzę, że nie takiego już w Polsce nie istnieje.

Nie ma ruchu teatrów studenckich czy alternatywnych, jaki istniał jeszcze w końcu lat siedemdziesiątych, ale są teatry, inne od tych profesjonalnych, zinstytucjonalizowanych. Takie właśnie jak grupy lubelskie, jak poznańskie. O takich jak „77” czy „STU” nie wspomina, bo zbyt daleko odeszły one od wartości, które niegdyś upowszechniały.

OPRYŃSKI: W Lublinie stworzyliśmy ośrodek nieformalny. Jest to pewna umowa przyjacielska. Nie mieliśmy środków na stworzenie prawdziwego ośrodka. Dzisiaj jest LDK, kiedyś był UMCS. Do 1980 byliśmy pod mecenasem ZSP, potem NZS-u, jednak ten ośrodek zawsze tworzyli ludzie, tacy jak np. Kazimierz Iwaszko, a nie instytucje.

HENRYK KOWALCZYK: O istniejących od niedawna, czy nadal działających teatrach alternatywnych w Polsce bardzo trudno dzisiaj rozmawiać. Teatr poprzedzający nasze czynne życie twórcze, ten z lat 60 i 70 miał bowiem swoich wybitnych sprawozdawców, osoby, które krytykowały, uogólniały, wywoływały dyskusje i polemiki. W przypadku teatru jaki reprezentujemy, takiej krytyki nie ma. Z rzadka tylko pojawiają się, ale nie są trwałe.

Kiedy jej zabrakło?

KOWALCZYK: Właśnie około 1973 roku.

OPRYŃSKI: Pojawiły się wtedy nazwiska: Grzegorz Kostrzewa-Zorbas, Gwido Zlatkes, Zbigniew Gluza — oni próbowali pisać o przedstawieniach tego teatru. Mieli jednak inne zainteresowania, które odciągnęły ich od tego ruchu, nie pozwoliły na jego dokładniejsze opisanie. Ich starsi koledzy: Nyczek, Chudziński czy grupa redaktorów „Dialogu”, potrafili odkryć towarzyszące ich czasom zjawiska teatralne jakby na nowo, odkrywali jakby nowe obszary teatru studenckiego. Potem

gdy my próbowaliśmy formułować swój głos pokoleniowy, gdy budowaliśmy naszą świadomość polityczno-społeczną, zabrakło krytyki. Czy brak towarzystwa krytyki nie pozwolił wam na pełne wypowiedzenie się w spektaklach?

KOWALCZYK: Jedenaście lat istniała bez pełnej biografii krytycznej... Nie ma się do czego odwołać. Nie było momentów zatrzymania, skomentowania. Dlatego dzisiaj trudno jest w godzinę lub dwie uczciwie opowiedzieć o tym ruchu, który kiedyś naprawdę istniał w tym teatrze. Zakrety historyczne wiele w nas zmieniły. Poza tym dzisiaj z trudem rodzi się każda twórczość.

OPRYŃSKI: Powołanie po raz siódmy Festiwalu Kultury Studentów PRL, oznaczenie go kolejną liczbą, jest jakby pokazaniem, że tradycja trwa, że zachowana została ciągłość. Tymczasem nie ma takiej ciągłości. Ruch młodego teatru w Polsce nie istnieje.

KOWALCZYK: Te zaś, które istnieją, ocalały dzięki bardzo silnym motywacjom ich twórców. Warto przy tym pamiętać, że głos młodej kultury był kiedyś szalenie czytelny.

OPRYŃSKI: Mimo, iż być może nie do nas należało, to jednak próbowaliśmy po stanie wojennym odbudować pewne wartości. W 1985 roku odbył się w Lublinie Festiwal Teatrów Debiutujących „Start”. Poprzez jego organizację chcieliśmy pokazać jak ważne jest istnienie ruchu młodego teatru. Dzisiaj znów organizowany jest co roku „Start”, są Krakowskie Reminiscencje Teatralne, ale nie ma takiego festiwalu, jakim były lubelskie Konfrontacje Młodego Teatru. Podczas Reminiscencji teatru pokazują dorobek ostatnich miesięcy, roku, natomiast KMT miały ambicję formułowania pewnych myśli, tworzenie nurtu dyskusyjnego wokół tego teatru. W Lublinie próbowano na bieżąco ustalić co ludzi tego teatru łączy, co dzieli, o co walczą. Wierzę że istnieje nadal ludzie, którzy potrafią być „ponad”, którzy potrafią poprzez swoje ważne wypowiedzi, odróżnić się od innych. Mnie interesują dzisiaj ludzie, którzy mniejszą wagę przywiązują do tego, czy trwa VII Festiwal Kultury Studentów PRL, a którzy chcieliby tworzyć po prostu dobry młody teatr.

Co was trzyma przy tym teatrze? Jakie są wasze motywacje do robienia nadal teatralnych spektakli?

KOWALCZYK: Motywacją nie jest czymś takim ZMP-owskim, że „ja muszę, ja pragnę, bo taka jest idea i nikt mi nie przeszkodzi”. Motywacją towarzyszą wątpliwości i niechęci. Najlepszym alibi dla nas jest fakt, że wciąż jesteśmy i jeszcze realizujemy przedstawienia.

Co spowodowało, że zdecydowaliście się na wybór sposobu życia, jaki wiąże się z niewątpliwie z waszą działalnością teatralną?

KOWALCZYK: Sztuka jest sferą aktywności, w której nie wiadomo co w danej chwili jest ważne. W tym teatrze mogą z przyjaciółmi próbować szukać odpowiedzi na zasadnicze pytania tego świata. Tu nie chodzi o redukcję kultury do polityki. Sztuka jest czymś bardziej pojemnym.

OPRYŃSKI: O naszych motywacjach najlepiej mówią nasze spektakle. Tutaj cisną się wielkie słowa, o ideach, o walce, o buncie. To wszystko prawda, z tym, że zawsze ulegały one pewnym zmianom. Najpierw była w nas potrzeba życia kreatywnego, poprzez spektakle stawialiśmy pytania, upominaliśmy się o rzeczy i wartości zapomniane. Takie były początki ruchu młodego teatru...

Czy chodziło o uprawianie publicystyki?

OPRYŃSKI: Nie, chodziło o głębsze pytania niż doraźna publicystyka, w rodzaju pytań o wolność, śmierć czy historię. To były i są dla nas rzeczy istotne, aczkolwiek z upływem czasu interesują nas coraz to inne tajemnice życia, zmierzają się też motywacje.

Ten teatr jest w pewnym sensie — co okazuje się dopiero po latach — tragicznym wyborem sposobu na życie. Przy tym co robimy trzymamy nas pasją tworzenia spektakli. To, że istniejemy do dzisiaj jest wynikiem pewnego uporu w imię powiedzenia kilku słów ze sceny. Ludzie, którzy przeszkadzają nam w mówieniu nie zdają sobie sprawy z tego, jak ważne słowa wypowiadamy.

KOWALCZYK: Dzieje się to nakładem ogromnych wyrzeczeń.

Trzy teatry lubelskie mówią skromnym, oszczędnym językiem. Czy poetyka waszych spektakli musi być taka surowa, ascetyczna, do brzydoty włącznie?

KOWALCZYK: Taki jest już język naszego teatru. Inny nie może być. Mogę się jedynie domyślać, że wychodząc od języka i poetyki żądasz ode mnie bardziej ogólnych odpowiedzi. Jeżeli chodzi o estetykę to oczywiście nie musi być brzydota. Ja spotkałem się z opinią inną od twojej, że to co nazywasz brzydota jest w istocie rzeczy... pięknem! Uważam, że nie należy temu przeczyć. Ta brzydota nosi w sobie piękno! Brzydota naszej poetyki jest zamierzona, stanowi pewien typ niechlujstwa. Poza tym, jeżeli realizuje się piąte przedstawienie i korzysta wciąż z tego samego materiału, z tych samych, wielokrotnie przerabianych desek, z których trzeba stworzyć po raz kolejny scenografię do spektaklu, czy to co powstanie w ten sposób może być piękne? Gdybym miał środki na nowe rekwiizyty, to być może ten mój teatr nie musiałby być taki biedny, ubogi czy brzydki. Kto wie?

Niewielkie jest grono potencjalnych i rzeczywistych widzów młodego teatru. Na „Startach”, „Reminiscencjach” i innych przeglądach wciąż ci sami widzowie i dziennikarze. Jak świadomość tego ograniczonego zasięgu oddziaływania waszej sztuki wpływa na wasze postawy twórcze, na wasze teatralne istnienie?

KOWALCZYK: Wolelibyśmy, żeby mogli nas oglądać wszyscy, to jasne. Mówimy, bo mamy indywidualną potrzebę mówienia.

OPRYŃSKI: To, że ogląda nas niewielka publiczność jest pewną wartością. Ten teatr nie jest i nigdy nie będzie — z różnych powodów — reklamowany w programach teatralnych czy telewizyjnych.

Jedną z cech młodego teatru była zawsze „wieczna niezgoda”, walka, kontestacja. Wiele najmłodszych grup tego teatru odczytuje tworzone przez nas spektakle, tylko na poziomie owej walki i kontestacji. Z następującego potem bezkrytycznego naśladowania pozostaje jedynie pustosłowie, bełkot, który miesza się z brakami warsztatowymi...

OPRYŃSKI: „Ciągła niezgoda”, walka, to trochę patetyczne sformułowanie, ale zgadzam się, że te cechy to część mojego życia. Mówiłeś o grupach, które próbują przejmować zewnętrzność tego teatru. Ja nigdy żadnej rady nikomu nie udzielię, nie mam takiego prawa, bo twórczość rodzi się i rozgrywa w konkretnym człowieku, w każdym inaczej. Twórca sam szuka ludzi, literatury, obserwuje życie. Młodzi ludzie potrzebują wzorów a że wielu z nich

(Ciąg dalszy str. 8)



Jesteśmy częścią całości

(ciąg dalszy ze str. 7)

pragnie ominąć etapy zmagania się z sobą, np. etap dochodzenia do prawdy, etap porażek, to już ich ryzyko. Słowo „nie” wypowiedziane kilka razy nie ma jeszcze mistycznych wartości. Krzyczeń „nie” jest bardzo łatwe, trudniej jest odpowiedzieć na pytanie: dlaczego to robisz? Te rozważania można skwitować stwierdzeniem, że podczas tej rozmowy do żadnych recept nie dojdzie, nie powiemy „jak to robić”. Wiemy jedynie, że to co robimy jest w pewnym sensie niezgodne z proponowanym powszechnie modelem teatru, profesjonalnego czy amatorskiego.

Jakie macie szanse na stworzenie sobie pewnego minimum gwarantującego dalszy żywot waszym teatrom?

OPRYŃSKI: Chcemy mieć tylko siebie i możliwość zatrudnienia ludzi. Jesteśmy zatrudniony na etacie instruktora LDK, podobnie jak Henryk Kowalczyk i Kazimierz Borowiec. Są to jedyne etaty na nasze trzy teatry. Jeżeli gramy spektakle, to bierzemy za bilety, jeżeli nie gramy, aktorzy muszą wykonywać zajęcia gwarantujące im przetrwanie.

KOWALCZYK: Nie jest sprawą prostą uprawianie takiego teatru jak ten, alternatywny.

Czy są jakieś szczególne wyróżniki waszej twórczości? Jak powstają wasze spektakle? Jak nad nimi pracujecie?

KOWALCZYK: Ludzie rozpoczynający działalność w teatrze, o którym mówimy, powinni sobie samodzielnie radzić z wszelkimi kłopotami, trudnościami i przeciwnościami losu. W tym teatrze wszyscy robią wszystko — jest to jeden z wyróżników młodego teatru. Od podstawowych pytań rozpoczynaliśmy kiedyś naszą działalność. Po „Starciu” w Zielonej Górze, przed laty, gdzie pokazaliśmy spektakl Ład zechciał z nami pracować Włodek Staniewski, który pożegnał się już wtedy z Teatrem „Laboratorium”. W wyniku tej współpracy powstał spektakl O nas samych. Staniewski przyniósł do nas pewne doświadczenia. Wspólnie wypracowane są kapitałem, z którego korzysta się później, przy tworzeniu następnych przedstawień.

Czy wciąż wyróżnia teatr alternatywny od innych tzw. kracja zbiorowa?

KOWALCZYK: W tym teatrze nie pracuje się według umowy o dzieło! Tutaj aktor z reżyserem układają kolejne gesty, słowa, sceny. Pracujemy na zasadzie takiej: słuchaj stary, dogadał się, chcemy to razem zrobić, oczekujemy na twoje propozycje, które mogą korygować, jako reżyser. Tak się umawiam z ludźmi, którzy mi ufają, zgadzają się na to. To aktorzy wyprawdzają z siebie wszystko, wszystkie gesty. W tym sensie nadal jest w tym teatrze kracja zbiorowa.

OPRYŃSKI: Do naszego teatru nie przyszli aktorzy z dyplomami, ale ludzie z określonymi predyspozycjami, które mieliśmy docenić, rozbudzić. Aktor w naszym teatrze buduje od początku kreowaną przez siebie postać sceniczną; on nawet szuka dla siebie odpowiedniego rekwizytu czy kostiumu. Arsenal środków jakimi dysponują jest wynikiem żmudnych poszukiwań. W tym sensie można mówić o indywidualnym języku wypowiedzi aktora teatru alternatywnego. Ten teatr mimo wszystko ewoluuje!

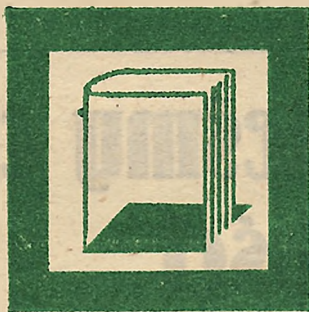
— Co się stanie z młodym teatrem, teatrem alternatywnym w przyszłości? Ku czemu zmierza jego ewolucja?

KOWALCZYK: Mogę mówić tylko za siebie. Nie zamierzam z jakiegos takiego powodu zrezygnować ze swojej pracy, chyba, że jej wykonywanie okaże się niemożliwe. Jaki będzie ten teatr? Najlepiej poszukać wśród słów jakie wypowiedzieliśmy wcześniej. Teatr powinien dążyć, podobnie jak cała sztuka, do poznania; w żadne inne przewidywania nie chcę się włączyć.

OPRYŃSKI: W nas istnieje gotowość pracy z ludźmi, gotowość tworzenia nowych spektakli. Forma tego teatru tylko częściowo od nas zależy. Czy ten teatr nie zostanie zniszczony? To jest pytanie o życie w tym kraju. My jesteśmy częścią większej całości powiązanej wszelkiego rodzaju zależnościami. Mimo wszystko jest w Polsce miejsce na teatr, który tworzymy!

Rozmawiali

ZYGMUNT MOSZKOWICZ



Mówi Stanisław Wójtowicz

Literatura — zapisem strumienia zmysłowości

◆ **Debiutujesz w „Kurierze Festiwalowym”, wydawnictwie okazjonalnym VII Festiwalu Kultury Studentów PRL. Czy to niedzienne miejsce do publikacji twórczości? Dlaczego poeci i prozaicy młodego pokolenia mówią tak słabym głosem, że go prawie nie słychać. Czy uważasz, że jest w ogóle sens mówić o czymś takim jak pokolenie młodoliterackie?**

— W pełnym znaczeniu tego słowa pokolenie raczej nie istnieje. Oczywiście mogą się mylić, lecz pojedyncze debiuty, nawet te najbardziej zadziorne, niepokojąco szybko zapadają w niepamięć. Wszelki słuch po nich ginie, jakby młodym rzeczywiście brakowało tchu do następnego kroku.

O, gdyby dać nam własne wydawnictwo, własny organ prasowy gdzie moglibyśmy bez żadnych ograniczeń zamieszczać swoje utwory, to zapewne zupełnie inaczej wyglądałaby ta sprawa.

◆ **Jaką wobec tego rolę pełni literatura w twoim życiu. Jak widzisz funkcję literatury w życiu współczesnych?**

— Należy wreszcie skończyć z instrumentalnym traktowaniem literatury. Nie może ona służyć — lub też być wyrazem — żadnej idei. Nieważne czy będzie to Bóg, ojczyzna, czy też jeszcze coś innego.

Literatura powinna się też wyzbyć przesadnego intelektualizmu, który zmuszając do zrozumienia dzieła za-

traca w trakcie zawilich analiz jego najwyższą wartość tj. zdolność wzbudzania uczuć. Uczuć rozumianych jako wynik obcowania z tekstem. Oczywiście nie chcę powiedzieć, że dzieło literackie winno być rezultatem przypadkowo dobranych słów, potokiem bełkotu itp., jak to już niejednokrotnie miało miejsce. Myślę o wysunięciu na pierwszy plan uczucia które dominowałoby nad zakłamanym rozumem w procesie konstruowania obrazu literackiego.

Swoją teorię opieram na założeniu, że rozum jest wtórnym składnikiem osobowości, który wykształcił się w procesie rozwoju cywilizacji kosztem zmysłowości zepchniętej na skraj świadomości.

◆ **Propagujesz swoisty „powrót do prądów”. Czy literatura ma rzeczywistość możliwość swym jakże tradycyjnym językiem ogarnąć i podkreślić autentyczne potrzeby współczesnego człowieka?**

— Doskonałość tworzywa literackiego polega właśnie na zdolności oddziaływania na prawdziwą stronę naszego bytu. Jeśli zaś chodzi o komunikację — należy zastosować nową technikę pisarską, która polega na ukazaniu przepływu strumienia zmysłowości.

Prowadzi to do silnie zmetaforyzowanej prozy i wchłonięcia w jej obręb również poezji. Tak zbudowany utwór staje się hermetyczny i niepo-

datny wszelkiej analizie. Przystawiany jest całościowo, co pozwala ukonstytuować, niemożliwe w tradycyjnej literaturze, intensywne przeżycie estetyczne, budzące pragnienie piękna, miłości i wreszcie samego życia.

◆ **Młodzi najchętniej jednak tworzą wiersze. Krótka forma przyciąga ich z niewiadomych dla mnie powodów. Również redakcje pism kulturalnych preferują wiersz, właśnie dlatego że nie zabiera gazecie dużo miejsca. Jak wszyscy wiemy zalewane one są wielkimi ilościami prób literackich, wierszami. Ty sam je piszesz.**

— Poezja stanowi raczej margines mojej twórczości literackiej, a nawet mógłbym powiedzieć że jestem jej przeciwnikiem. Niechęć do wiersza pojawiła się, gdy dostrzegłem jego intelektualizowanie, które przejawia się w tym, że aby odczytać utwór poetycki, należy go obedrzeć z wszelkiej metafory. Tu rozpoczyna się błędne koło analiz i interpretacji.

◆ **Czy wyobrażasz sobie konkretną realizację swoich teorii?**

— Tak, od roku pracuję nad powieścią, której podstawowym elementem kompozycyjnym jest przepływ strumienia zmysłowości poprzez świadomość głównych bohaterów.

◆ **Życze więc abyś trafił do życzonego wydawcy i — później — życzonego czytelnika.**

TADEUSZ SKOCZEK

Cztery kobiety

POCIĄG

oczekiwał. Długi, smutny i szary. Podniecony do brania. Wywiezienia smutku i radości. Pęczniał z wolna. Niewidocznie. Napychało jego wnętrzości. W bólu przyjmował ciężar. Milczał nad sobą. Niepewny. Patrzył w zadumie na cień odchodzącej nocy.

Biegliśmy. Dłoń w dłoń. Ostatnie miejsce naszej miłości. Oczy otwarte. Nie warto ich zamykać. Dzień ścigał nas, zazdrośny o noc. Taszczyłem ramieniem obolalym torbę podróżną, ogromną, w kolorze zachodzącego słońca. Z jej bielizną, nawilgłą jej ciałem.

Dobiegliśmy do wagonów. Monika wypełniła sobą jeden. Zabierz ją tam. Dobrze. Daleko ode mnie. Niech będzie sama. Sam ja. A peron dworca pięknie błyszczał. Promienie słońca wysłał chropawym zwierciadłem betonu. Przeszli obok. Dziewczyna i chłopak. Inni ludzie. Bez znaczenia dla nich nasza miłość. Istnienie obce im i niezrozumiałe. Dobrze. Nienawidzę ich.

Otworzyłem drzwi. Wepchnąłem torbę w korytarz. Pojawiła się dyżurna ruchu. Młoda, śliczna. Podobała mi się. Patrzyłem w jej twarz. Stała smutna. Zmęczona nocną pracą. A słońce rozgrzewało płytę peronu.

MONIKA

weszła na stopień. Otwartymi drzwiami oddychało wnętrze wagonu. Pierwszy pożegnalny pocałunek brałem z jej ust, gdy gruba i odrażająca konduktorka rozpoczęła wymachiwać czerwoną chorągiewką. Krzyczała, że czas już wsiadać i spieszyć się z tym. Patrzyłem na nią. Tak samo. Jak wcześniej na tamtą. Jednak inaczej. Zawsze patrzyliśmy inaczej. Przywodziła mi na myśl ropuchę, tyle, że granatową. Od koloru jej mundurki. Pewno wzięła ją ktoś kiedyś za żonę. Nie wiedziała, jak zmienia czas. I dobrze nie wiedzieć. Monika radzi: popatrzeć wpięrow na matkę dziewczyny.

A słońce tkwiło w tym samym punkcie. Wiatr ani się wzmagając, ani przycichał. Gołębie tylko przyleciały. Staruska karmiła je bułką. Uległa własnemu uśmiechowi, a on nie chciał opuścić jej twarzy. Pozwoliła. Jedyne radość, jaka jej pozostała. Obok walizka. Mała i lekka z doczepioną karteczką. Na niej wypisano nazwisko. Patrzyłem na nią tak samo jak na dwie poprzednie kobiety. Nie czułem żalu ni smutku. Tylko słabi współczują. Wtedy byłem jeszcze silny. Potem zrozumiałem. Niewiele trzeba, by zgnoczyć się samemu. Skruszyła bułkę. Zaszuszoną dłoń podniosła swój majątek. Poszła.

Monika. Krok. znów na peronie. Obok. Mówiła szybko, gwałtownie, chaotycznie. Patrzyłem na semafor. Drażnił czerwienią. Całowała. Słyszałem. Słuchałem. Nie rozumiałem nic. Ni siebie ni jej. Czy wiedziała? Nie. Nikt nie wie. Kochałem ją kiedyś. I byłem gotów zabić każdego, który na nią spojrzy. Wtedy już nie. Nie warto. Uczylem ją, a to ona uczyła mnie. Teraz kocham się z każdą dziewczyną. One chcą. Ja też. Chcę zawsze. Nieustannie. A słońce wydłużyło cienie. Niewidoczne. Trzeba czasu, by zobaczyć.

Plakała w moich ramionach, a ja martwiłem się, czy znajdzie wolne miejsce, by usiąść. Tak daleko przecież jechała. Mówiła, że nie pozwoli, że nie odda, żeby coś zrobił, coś powiedział. Milczałem. Nie czas był jeszcze. Zachwyciła ją moje dłonie. Twierdziła, że nie przeżyje rozstania. Przeżyła. Patrzę na jej starczą pomarszczoną twarz. Przeklinam siebie, ją i Boga. Pamiętam jej urodę. Stoi

zapłakana. A przecież słońce wzmagalo swe ciepło i będzie tak czynić aż osiągnie zenit, a potem zblednie i zniknie, by uczynić miejsce księżycowi, który też błyszczy, lecz blaskiem oszukany, zimnym i bez uczucia.

MONIKA

Krok. Weszła na stopień. Konduktorka ponaglała podróżnych. Dyżurna podnosiła rękę. Na odjazd. Koniec peronu. Biegnie chłopak. Rozwiana czupryna. Wymachuje gitarą. Chce pojechać. Wszystko znieruchomiało. Czekało. A wtedy słońce wyraźnie drgnęło i wystrzeliło w górę. Wiatr uderzył o wagon. Wtargnął do wnętrza. Pomiedzy ludzi.

Monika otarła łzy. Nachyliła się. Wszedłem na stopień. Pomiedzy pocałunkami zapewniałem. Kocham. Kłamałem. Nie wiedziałem, że stoję nad przepaścią. Wtedy człowiek nigdy nie kłamie. Nie warto. A słońce świeciło nadal, tyle, że mgła jakaś zasnuła błękit. Smutek nieba opadł na lu-

Pieśń

o łabędzim śpiewie

Wyrósł w betonie po nim stapał

Postawili pod ścianą proząc by śpiewał tak im ciężko oni muszą

Milczał wpatrzoną w ich twarz

Odchodzili pałac papierosy zastuchani w szelest suchych liści

Równo dudnił miarowy ich krok.

A on rozpoczął swoją pieśń

Śmierć

Wysycha krew Stygną myśli Nie można już płakać.

dzi. Nie czekając odjazdu pociągu żegnali się i opuszczali peron wlokąc za sobą swe cienie. Poranek niepostrzeżenie zamieniał się w zmierzch. Nawet słońce zdawało się zawracać. Omal nie zaszło na wschodzie.

Monika uśmiechnęła się. Zrozumiała. Nie. Taką pamiętałem ją do dziś. Konduktorka krzyczała bym wsiadł. Pociąg ruszał właśnie. Niech jedzie. Szybciej. Pocałunek. Dłonie wyśliznęły się z płataniny palców. Zeskoczyłem. Wracalem. Siedłem nie odwracając się. Przystanęłem. Zapaliłem papierosa. Wiedziałem. Nigdy nie przyjeździe. Kobieta nigdy nie wraca. Rok temu żegnałem podobnie. Nie powróciła. Widuję ją często. A słońce odzyskało swój blask. Wiatr rozpuścił mgłę. To raz drugi rozdził się poranek.

Wchodziłem w tłum miasta. Musiałem spojrzeć. Zniknął w dali, spływając po stoku wzgórza. Niemy. Odległy. Z Moniką w swym wnętrzu. Myślałem. Było nas dwoje przez chwilę, lecz dłużej niż przez całe życie. Wracalem przerażony. A słońce dawało mi towarzysza. Czasami. Wiatr targnął nami zawsze.

STANISŁAW WÓJTOWICZ



W naszej galerii Maciej Dyląg

MACIEJ DYŁĄG (ur. 1953), absolwent Wydziału Mechanicznego Politechniki Krakowskiej. Od czasów stu-

denckich uczestnik i obserwator wydarzeń w kulturze studenckiej, jej uważny archiwista. Z wykształcenia inżynier, z uprawianej profesji i zamiłowania fotograf. Jest etatowym pracownikiem SCK „Pod Jaszczurami” w Krakowie, stale współpracuje z prasą studencką i krakowskim „Dziennikiem Polskim”. Jego fotografie znalazły się na kilkunastu wystawach zbiorowych, w tym m. in. w Norymberdze, podczas Dni Krakowa w tym mieście.

*

Z fotografią zetknąłem się podczas studiów na Politechnice. Istniało wówczas, w połowie lat 70., sporo grup twórczych właśnie na studiach technicznych. Należałem wtedy do Studenckiej Agencji Fotograficznej i wraz z kolegami rejestrowaliśmy imprezy studenckie, wspólnie organizowaliśmy wystawy naszych prac. Na Wydziale Mechanicznym PK stanowiliśmy bardzo mocną grupę, dość powiedzieć, że moi koledzy ze studiów porzucili również

fach magistra inżyniera dla fotografii. Pracują dzisiaj w redakcjach czasopism, są znani jako fotoreporterzy. Przykładem Jacek Zych („Przekrój”), Marian Zyla („Dziennik Polski”), Jacek Woźniak („Gazeta Krakowska”).

Fotografia to przede wszystkim dokument rzeczywistości i czasu. Dopiero później można zastanawiać się nad tym, czy jest to dzieło artystyczne czy socjologiczne. Nie rozumiem działań parafotograficznych, rozmaitych udziwnień, jakie często widzimy ostatnimi laty na różnych wystawach lub choćby w prasie. Owe wydumania drażnią mnie tym bardziej, że fotografujący a za nimi krytycy sztuki dobudowują do swoich prac rozliczne filozofie ideologiczne zupełnie zbędne, gdyż zdjęcie winno bronić się samo, być wyraźne i czytelne dla oglądającego.

Cała otoczka ideowa sztuki fotograficznej sprowadza się moim zdaniem do jakże prostego założenia — zaspokojenia naszej ciekawości oglądającego. Ze wszystkich sztuk obraz fo-

tograficzny czyni to w sposób niezwykle pełny. Niezależnie czy jest obrazem kolorowym bardziej co prawda atrakcyjnym, lecz w sumie złudnym, czy też obrazem czarno-białym. Ten ostatni prowokuje wyobraźnię i zachęca widza do myślenia, więcej pokazuje wbrew pozorom. Stąd też z przyjemnością fotografuję koncerty jazzowe, zachowania muzyków publiczności. Lubie zapisywać ich nastroje, ekspresję wyrażaną w trakcie żywiołowej muzyki.

Przyszłością fotografii pozostanie zapewne reportaż, dokument, wydarzeń, zdjęcie socjologiczne, oddające w cyklu kilku obrazów to wszystko czego żadna inna sztuka nie potrafi opisać, przedstawić w tak małej formie i choć nadal istnieć będą nowatorzy, działania parafotograficzne napędzające tę sztukę, to jednakże po okresie awangardy, przychodzi zawsze okres uspokojenia, opamiętania i powrotu do źródeł.

Notował: P i W

(ciąg dalszy ze str. 1)

za donosy, powiem tutaj tylko tyle, ile potrzeba dla zobrazowania tego, na co naraża się organizator festiwalu, gdy nie uwzględni nastrojów.

Po siódmym festiwalu w roku 1981 zostałem oburany za to, że moja rola nie może służyć prawdzie lecz nie pomogła Sprawie. Pisano, że od Tokio do Florencji zalała młode sceny fala kreacji niezainteresowanych bezpośrednią akcją polityczną, lecz sprawą naszą jest w 1981 roku mieć festiwal, który oddany jest woli strajkującego ludu. Więc tym gorzej dla Prawdy jeśli zamiast włączyć się w namietności ulicy, przedstawia sobą sztukę z inspiracji niezaangażowanej (politycznie) wrażliwości wizualnej. Spaliłem się wówczas ze wstydu i za Mądziaka z Lublina i za „Ouroboros” z Florencji i za wszystkich innych pięknołuchów z zagranicy, których zaprosiłem na festiwal, żeby przedstawiali najbardziej znaczący podówczas kierunek poszukiwań otwartego teatru. I za siebie, że przełożyłem fakty nad oczekiwania. Koniec przykłądu Wynika z niego dyrektywa programowa również dla najbliższego festiwalu: strzec się głupców. Bo to za ich namową teatr ogranicza swe poznanie

Zadaniem naszym jest przedkładać zainteresowanym wszystko to, co najbardziej twórczo i powszechnie daje o sobie znać w teatrze. Lipski w Krakowie robi to taktownie względem krajowych poszukiwań. My we Wrocławiu spełniamy tę informacyjną powinność przekraczając krajowe granice. Dopełniamy prezentację okazją do integracji i kooperacji, czyli jako jedyni w świecie dajemy zaproszonym czas i miejsce do wymiany doświadczeń w mowie i w działaniu. Przekonanie o potrzebie otwartości sztuki teatru skłania nas do takiej właśnie, trzęsawicy struktury organizacyjnej

Jedno z przekonań sztuki otwartej głos: „dążenie do zjednoczenia we wspólnotę tego, co różnorakie i przeciwstawne w ogniu konfrontacji, bez apriorycznego unicestwiania którejś ze stron, bez apriorycznego unicestwiania którejś ze stron, bez wstępnych doktrynalnych eliminacji”. (XVII Przekonanie Sztuki Otwartej). To przekonanie było i będzie dla nas jednym z głównych kryteriów wyboru. Jak więc spełnia się ono na scenach świata w roku 1987? Jaki jest stan dzisiejszy polskiego teatru młodych? Jak to się stało, że z pierwszej pozycji w Europie, utrzymywanej przez przeszło 20 lat polskie teatry studenckie spadły na miejsce, którego nie dostrzegła biuletyn UNESCO, wskazując nie na Polskę lecz na Czechosłowację i ZSRR jako kraje Europy wschodniej, gdzie należy w latach osiemdziesiątych szukać energii teatru otwartego.

Moje trzy grosze do tego smutnego faktu zacznę od cytatu z Lao Tsy, u dostępnionego mi przez Michała Fostowicza — poecie kłodzkiego hrabstwa: „Gdy znajomość Drogi znika, wtedy pozostaje szlachetność i prawość. Gdy i one znikną, pozostaje jeszcze moralność. Gdy moralność się wykruszy wówczas pozostaje pusty ceremoniał, pozór wiary będący powodem każdej anarchii”.

Teatr otwarty powstał u źródeł moralności, z woli przywrócenia jej należytego miejsca w skorumpowanej rzeczywistości, z przekonania wyższości etyki nad estetyką: „Tworzyć inaczej to znaczy żyć inaczej” (XIV Przekonanie Sztuki Otwartej). Każde więc ustępstwo dyscypliny moralnej na rzecz już to sztuki traktowanej instrumentalnie (obojętne czy konserwatywnych czy radykalnych powodów), już to samej zabawy w formę, już to wieży Babel wartości, jest aktem przeciw szeregom Otwartych, wyrazem owej samobójczej anarchii.

Pierwsze ślady rozpadu tej dyscypliny moralnej zaczęły się u nas około dziesięć lat temu, gdy polski teatr studencki z listy cnót, którym kierował się od urodzenia wykreślił „lojalność”. Dzień odrzucenia imperatywu lojalności oznaczał koniec krytycznego przymierza z własną organizacją. Obwołano ją wrogiem. Za gardą tego wroga nadal jednak miłośnicy bezpieczeństwa i ssań piersi mecenasa. Pojawienie się tej makiawelistycznej etyki zbiegło się z pałacowym przewrotem w Ogólnopolskiej Radzie Teatrów Studenckich, w wyniku którego nastąpiło radykalne wymiślenie „wujów”, co oznaczało w praktyce całkowite przerwanie szlafały pokoleń. Przez kilka dotychczasowych generacji teatr studencki w Polsce odnawiał się z zachowaniem przemyślnych poprzedników, teraz nastąpiło to-

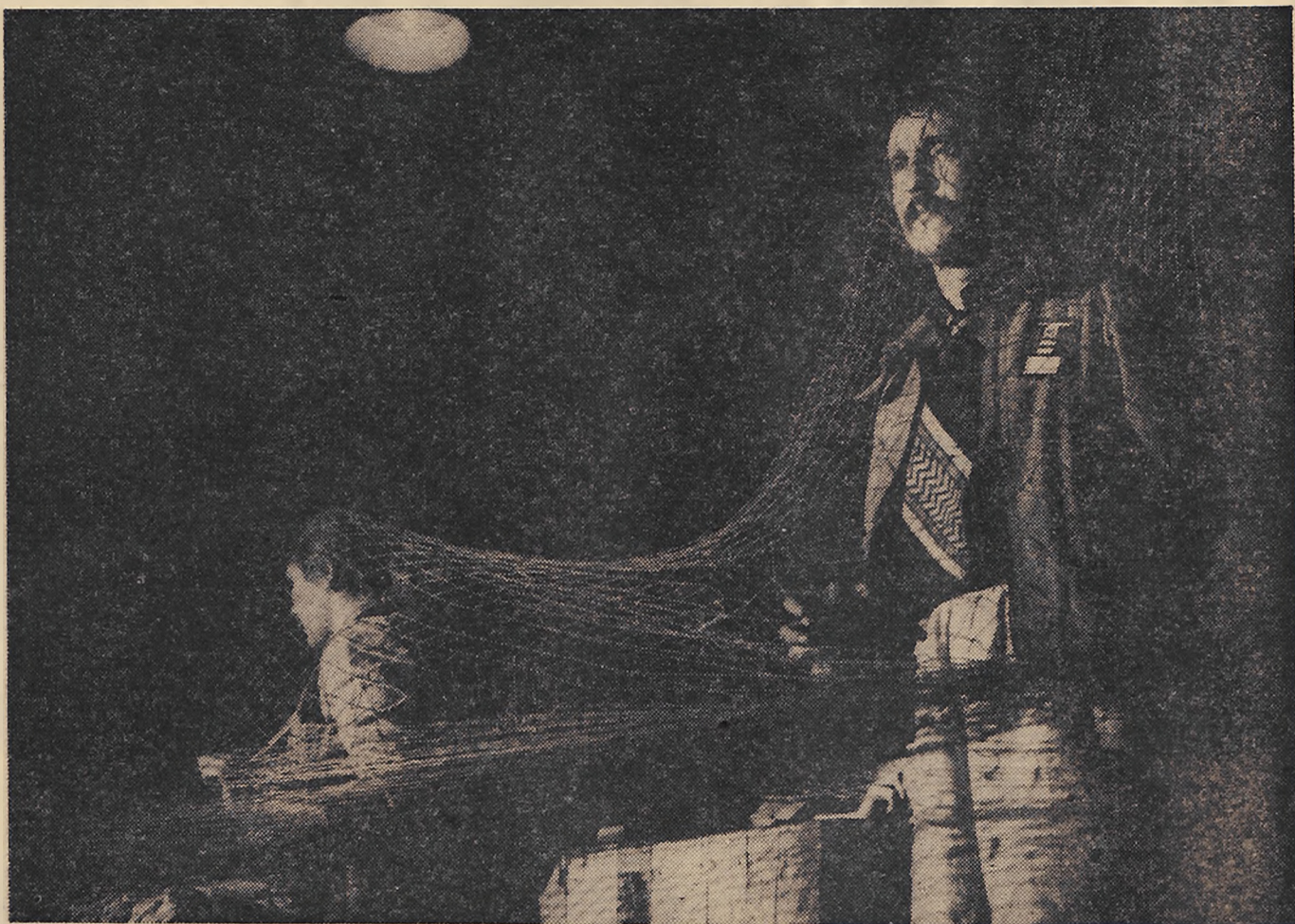
WSKRZESZENIE

talne przewartościowanie. Przypominam sobie gorącą rozmowę przeprowadzoną wówczas z jednym z owych wykopanych „wujów” — Zdzikiem Hejdukim, z Teatru „77”, którego jasności sądów nie zakłóciła jeszcze wówczas demagogia własnych Robespierców. Ja niepoprawny racjonalista pęrczowałem o mej niechęci do zbawicieli, opowiadałem się za samodzielnym działaniem ocalającym, Zdzich H. uzupełniał ten pogląd potrzebą wspólnoty wszystkich generacji; mnie przyświecała myśl rozróżniania zawartości słowa „wolność” (jak to robią Anglicy, którzy nie mieszają „freedom” i „liberty”), Zdzich kojarzył doświadczoną na sobie przemianę z poruczeniem przez chłopców światopoglądu krytycznego na rzecz wiary w skutki radykalnej odmowy. Po prostu w miejsce krytycznego „tak”, ale „nie”, nowa generacja wprowadziła radykalne NIE!

Tu powinienem przypomnieć, że krytycyzm typu „tak” ale „nie” (w połączeniu z nieomal kalwińską kon-

Mało tego, narażające się do niedawna na zarzut ekspresjonistycznego bełkotu bądź uprawiania kultury brodawowego show na czułej tkance cierpienia (w rodzaju kiedyś odrzuconego przez środowisko widowiska „Gongu” z Lublina o amerykańskiej interwencji w Wietnamie), przedstawienia w których przede wszystkim kipiało od erupcji pomysłów, teraz poczęły być sławione. W gąszczu teatralnych chwytów bałwochwalcy efektów ponad etyką widzieli pożytek. W tej wodotryskowej technice dopatrywali się nawet sposobu na skrywanie rewolucyjnych treści. W istocie zaś autorom tych geizerów zależało na oklaskach za rewolucję estetyczną. Technika tę widać było najbardziej w przedstawieniach teatru Krzysztofa Babickiego („Jedynka”). Przypominały one znaną od rewolucji francuskiej prawdę, że „społeczne zamówienie przydaje się sztuce co najwyżej jako pretekst do zmiany formy”. Babicki skorzystał z zamówienia, żeby rozwinąć swoje środki wyrazu. Na usługach jakich treści?

otwarty przeszedł znamienne przemiany od czasu gdy był on kreatorem i napędem nowego myślenia o funkcji publicznej sztuki i miejscu artysty w społeczeństwie. W przeciwieństwie do zinstytucjonalizowanej sztuki osobnej kiedyś mówiliśmy o „ruchu” młodego teatru, dziś mogą opowiedzieć o pojedynczych spełnieniach; w latach młodości „wujów” zespoły niezależne (przede wszystkim od struktur komercyjnych) żyły na własny rachunek, prowadząc na ogół marny żywot artysty jarmarcznego, dziś korzystają z tłustych fundacji, wędrują po festiwalach samolotami. Nie tak dawno jeszcze czuły one na sobie pełne zaufanie a nawet uwielbienia spojrzenie lewicy społecznej, przede wszystkim z własnej generacji oraz co najmniej przychylności pokoleń sąsiednich, dzisiaj na słowo artysty z alternatywnych oddziałów nie oczekuje żadna wyraźnie określona grupa społeczna. Minęła nawet moda na zewnętrzne atrybuty przynależności do ruchu nakazująca bogatym Paryżanom w chwili



„Biała skrzynia” w AOT Kalambur.

Fot. Jacek Weislo

sekwencją obyczajów) ustanawiał i utrzymywał od narodzin teatrów studenckich w Polsce ich pryncypia ideowo-moralne. Wraz z nielojalnością wobec organizacji, która nad naszą głową od lat rozpościerała parasol bezpieczeństwa, teraz zdecydowano się na cele uświęcające środki. No cóż, krytycyzm ma na widoku oczyszczenie wspólnoty radykalizm — zwycięstwo swego i swoich; krytycyzm — poglądy, radykalizm — ideały. Krytycyzm przywiązany jest do faktów, radykalizm do wyobrażeń; krytycyzm odzyskuje siły w samotności, radykalizm w solidarności. Ze swej pieczary outsidersa mówię to dziś bez emceji, chociaż ćwierć wieku współistnienia ze studencką kulturą odleżało mi się pod sercem. Trzymając więc za gardło sentymenty chcę przywołać bodaj najważniejszą antynomii: w postawie krytycznej domaga się ona walki o zgodność słów z czynami, gdy od postawy radykalnej oczekuje się za wszelką cenę oryginalności. Nam, krytycznym „wujem” chodziło o porządek moralny, nasi następcy dali się uwieść pokusie atrakcyjnej inności.

Zmiana warty, która miała miejsce w latach 77—78 oznaczała bowiem nie tylko odwrót od „staroświeckich” cnót lecz także przekreślenie bezwzględniego prymatu etyki nad teatralną urzędą Artysta-moralista musiał teraz ustąpić przed sztukmistrzem. Znowu wróciło do łask słowo zawodowej psychy, talent, którego wystrzegały się całe pokolenia studenckich teatrów

Po co zadawać pytania, jeśli odpowiedź gubiła się w dymach, krzykach, farbach i co najwyżej domysłach. Kto bowiem z kibiców jest w stanie streścić dziś o co naprawdę chodziło w wypowiedziach gdańskiej „Jedynki”? No, może poza ogólnikowym stwierdzeniem: „przylali chłopcy systemowi”, Zadajmy podobne pytanie świadkom wypowiedzi „STS-u”, „Bim-Bomu”, „Pstrąga” sprzed trzydziestu lat. Otrzymamy raport słowo po słowie.

Co więc mamy żywego z przelomu lat 70—80 na gruzach polskiej „dziecięcej krucjaty” — że przywołam określenie poety studenckich scen Witka Dąbrowskiego. Mamy dziś kilka wczorajszych nazwisk i... wielkie ssaanie. Sssaanie, które — gdy znajomość Drogi odbuduje się — może, kto wie, nowa młodość przywoła to, co znajduje się u początku tego wielkiego cyklu, o którym mówi Lao Tsy; może wskrzesi „SZLACHETNOŚĆ I PRAWOŚĆ”, a gdy one znikną pozostanie być może znowu MORALNOŚĆ — ŚWIATŁO”, które stało się przyczyną Złotego Dwudziestolecia studenckich teatrzyków w środkowej Europie nad Odrą i Wisłą.

Te właśnie intencje i przecucia powodują, że w 1987 roku energią wrocławskiego „Kalamburu” (który na swoim ciele ma odcisniętą pieczęć wszystkich przemian) wskrzeszamy Międzynarodowe Spotkania Teatru Otwartego.

A jak się przedstawia sytuacja poza granicami Polski? Zachodni teatr

li gdy zbliżali się do otwartej giełdy sztuki teatru z Nancy lub Avignonie zdejmować luksusowe garnitury i przerasowane suknie, a zakładać wytarte swetry i podziurawione dzinsy. Przedstawienia młodego teatru na codzień śledzi ta sama po prostu miejska publiczność teatralna, którą jak zwykle napędza do teatru ciekawość, pragnienie przeżycia mądrej przygody ducha oraz nakaz edukacji. Aktualny widz teatru nawiązującego do tradycji otwartej nie oczekuje już od swojego artysty zachęty do przeżycia czegoś w rodzaju mszy sztuki, wspólnoty jak to się zdarzyło np. na przedstawieniach nowojorskiego „Livingu”. Mając inną publiczność (w gruncie rzeczy tradycyjnie mieszczańską, gdyż szturm teatru młodej lewicy lat 60—70 na upodobania klasy robotniczej skończył się niepowodzeniem) mamy z konieczności inny teatr. I dlatego coraz trudniej rozróżnić swoje od cudzego. Diabeł wie, które przedstawienia tkwią nadal korzeniami we wspólnotowomisyjnej lub radykalno-politycznej tradycji teatru niezależnego, które zaś są po prostu dobrą robotą sceniczną w ramach społecznego podziału ról? Czy taki na przykład „Piny Bausch” z Wuppertalu jest tylko — na najwyższym poziomie — profesjonalną maszyną do oczarowywania widza sztuką swoich artystów ni to tancerzy, mimów czy raczej aktorów dramatu? A może to właśnie manifestacja nowego rodzaju wrażliwości — wrażliwość — (ciąg dalszy na str. 11)

wego sposobu międzyludzkiej komunikacji, a w efekcie, inną od zastanej formułę kultury? Było wszak celem najwyższym sztuki otwartej tworzyć nie tylko dobre przedstawienia — wypowiedzi, lecz NOWĄ KULTURĘ: „Teatr otwarty występuje z pozycji bojownika-optimisty ożywionego przekonaniem o organicznej potrzebie i społecznej skuteczności sztuki”. (VII *Przekonanie Sztuki Otwartej*)

Niektóre przesłania z listy powinności teatru otwartego współczesna awangarda zdaje się odsyłać na emeryturę. Jest obowiązkiem ich redaktora to właśnie dzisiaj oświadczyć, iżby — będąc wiernym duchowi sztuki otwartej — nie czarować mitami. Mamy więc zanik na młodych scenach ambicji misjonarskich, zmierzających ku oczyszczeniu jednostki przez techniki Wschodu, które niedaleko od Wrocławia uprawiał nasz rodzimy guru. Mało też mamy prób spotykanych najczęściej w południowej Ameryce, wzniesienia rewolucji społecznej przy pomocy teatru. Okazało się jednak, że zarówno „oczyszczacze”, jak też ich pacjenci zamiast zostać uzbrojeni, uodpornieni przed agresją świata manipulatorów i nihilistów okazywali się — po zejściu ze Świętych Gór — osobnikami na ogół jeszcze bardziej bezradnymi. Drugi, dużo bardziej poważny oddział teatru otwartego napędzany wolą natychmiastowego dokonania społecznych przemian uświadomił sobie po latach zmagania, że oświadczając się za rewolucyjnym blitzkriegiem uprawia na scenie utopię. Jedną z konsekwencji obu upadków Ikara przedstawialiśmy na ostatnich składowych Spotkaniach wrocławskich w 1981 roku. Była nią nadkreacyjność, w której znalazły upust ambicje artysty-demiurga, (jeśli już nie mógł to być artysta apostoł lub artysta-bojownik o sprawiedliwość).

Co zaś nastąpiło w przeciągu ostatnich sześciu lat? Przede wszystkim twórcy nowego teatru nie deklarują dziś tak wyraźnie swoich związków tylko z dniem powstania kreacji: Przed kilkunastoma laty ogłaszałem: „Sztuka otwarta rezygnuje ze snów o potęgę jej arcydzieł w wieczności, a liczy się przetrwanie w postawach do których zdola pobudzić przede wszystkim w chwili powoływania samej siebie” (XIX *Przekonanie Sztuki Otwartej*).

Hasło sztuki obecnej za każdą cenę „tu i teraz” jest dzisiaj w odwrocie. Nie wydaje się być pierwszoplanowym imperatywem przedstawianie rzeczywistości we wszystkich jej brutalnie doraznych aspektach. Perspektywa oglądu świata przez nowy teatr jakby się wydłużała.

W moim notesie z podróży i z lektury składanych ofert nie znajdują także wielu sygnałów chęci uprawiania sztuki, która rodzi się w trakcie żywiołowego spotkania z odbiorcą. Co raz mniej parateatru, zaś akcje zbliżone do happeningu są już w pełnym odwrocie. Bardziej bliskiej teatrowi kreacje typu „events” zdarzają się jeszcze tu i ówdzie, ale zaprogramowany element przeważa w nich coraz bardziej. Zupełnie zanikły marzycielskie próby nawiązania kontaktu z Prawdą przy pomocy samego trzymania się za ręce i tupania bosą nogą po niechlebionych deskach. W cenie jest precyzja myśli i środków. Teatr nie doinwestowany w przedmioty i urzadzienia wynagradza materialne ubóstwo wirtuozeria aktorów. Zaden już „spontan” nie zastąpi sztuki. Mógłbym zarzykować twierdzenie, że wraz z pożegnaniem misyjno-romantycznego nastawienia do życia nowy teatr zaczął ożywiać się nie u źródeł magii i obrzędu — jak to usiłowała nam wskazać w świadomości znowa recenzentów niezajeżdżonych jeszcze przez barbarzyńskich ogierów — lecz sięgając do korzeni zdyscyplinowanego racjonalizmu wszystkich europejskich mędrców. W Finlandii byłem świadkiem studiowania w kulisach Arystotelesa, teatralny Berlin Zachodni pożegnał mnie argumentami Monteskiusza, a z ostatniej podróży do Francji przywiozłem fascynującą młody Paryż sztukę, której akcja jest osadzona na sporze Kartezjusza z młodym Pascalem. Z radością ogłaszam ten boom w teatrze otwartym na twórczość w kategoriach zaufania do rozumu, gdyż sam od kilkunastu już lat próbuję wszczepić we własnym teatrze pokusę sztuki porządku moralnego w symbiozie z rozumem (a więc i z poczuciem komizmu, którego kołyska znajduje się pod czaszką).

Temu neoracjonalizmowi: nie towarzyszy obserwowany do niedawna na resztkach polskich scen studenckich ponury stosunek do kondycji człowieka. Teatr otwarty zrodził się, jak wiado-

mo, także z buntu przeciw katastrofizmowi paryskiej awangardy lat 50-tych. Walcząc o prawa człowieka nie mogli więc kontestować samej natury ludzkiej, zawsze był niosącym człowiekowi otuchę. Polski fenomen w postaci takiego teatru np. „Provisorium”, którego wypowiedzi imponującą wysoką sprawnością techniczną przypominają skowyt zbitego psa bez szans na ocalenie, stanowi tu wyjątek w tym samym stopniu, jakim na tle kultury Europy bywa egzotyczna nasza narodowa skłonność do samobiczowania. Dziś w sztuce Zachodu dostrzec można znamienne przedstawienie akcentów. Im bardziej doskwiera ludziom fizycznie kształt rzeczywistości: recesja ekonomiczna, zagrożenie bezrobociem, ekstrawagancka agresja terroryzmu czy fanatyzm religijno-nacjonalistyczny — tym mniej widać jednoznacznie czarnych barw na paletach artystów.

Nawet współczesna dekadencja pod koniec XX wieku wydaje się być uśmiechnięta. Nie patronuje jej nihilizm jako efekt przerażenia światem, lecz raczej skłonność do estetycznych spekulacji nie rzadko okraszanych poczuciem humoru. Ten odruch skłania do zastanowienia. Był bowiem słabo dostrzegalny w okresie wielkiej prosperity ekonomicznej Zachodu w latach sześćdziesiątych. Z pełnym bruchem widać było można bezpieczniejszą psioczyć na ten fatalnie urządzony glob. Jedną z byłych członkiń „Breed Puppet” pod wpływem tych impulsów odkryła powszechnie znaną chęć do zajęcia się sztuką dla dzieci i młodzieży. To między innymi ona przekonała mnie, że bania, która pękła niedawno na całym Zachodzie z przedstawieniami młodego teatru dla najmłodszej widowni ma swoje psychologiczne źródła w tym samym odruchu obronnym. Teatr otwarty okazał się pierwszą awangardą w Europie, która znaczną część swojej energii poszukującej oddaje dziś sztafecie pokoleń. Na przepełnionym agresją tle zdaje się pojawiać nowa estetyka łagodności i umiaru. Tutaj młody teatr spotyka się z postawą „zielonych” broniących swoje społeczeństwa przed wynaturzoną cywilizacją, która zamienia nawet strach i cierpienie w towar.

Nie dostrzeżemy wreszcie w aktualnych postawach teatru otwartego ostrego przeciwstawienia żywiołowych wyroków natury sądom opartym na kryteriach logiki i wyobraźni projekcyjnej. Młody teatr nie tylko stracił zaufanie do tworzenia pod wpływem niekontrolowanych żywiołów, lecz ponad spontaniczność stawia wyrefinowaną technikę ekspresji. Na scenach otwartych sztuka stała się znowu cenną sztucznością.

Z około siedemdziesięciu potencjalnych kandydatów do przyjazdu na wrocławskie Spotkanie w roku 1987 większość zespołów kontynuuje koncepcję teatru jako miejsca, w którym następuje poszukiwanie NOWEJ KULTURY. Nadal panuje tu przekonanie, że to właśnie scena jest najlepszym miejscem do zamianowania kreacyjnej potencji człowieka i wydania sądu o jego kondycji, że przede wszystkim w teatrze odkuwa się ogniwa tworzące łańcuch porozumienia — element podstawowy społecznej więzi w ciągłe zmieniających się okolicznościach. Niech zatem teatr będzie otwarty, gdyż w przeciwnym razie stanie się instrumentem służącym jedynie rozrywce lub ośrodkiem do przeczyszczenia żywota z doraźnych kłopotów. Rzecz idzie o przeciwstawienie się zubożeniu człowieka w obliczu agresji stereotypów minimalizmu, ciasnego praktycyzmu, bylejakości, znieczulicy, żądy posiadania materialnego i innych podbojów. Zdaje się, że teatr otwarty stawia dziś głównie na krytykę jednostronności a pochwała kreację w duchu bogactwa wyborów ludzkich. Zdecydowanie zaś odwrócił się od wprowadzania na scenę bezpośrednich akcji politycznych. Racjonalizacja i przydawanie stereotypowemu życiu humanistycznych impulsów — o to program współczesnej rewolucji kulturalnej na młodych scenach.

Najbardziej charakterystycznym przykładem takiej właśnie postawy może być twórczość japońskiego teatru „Toto”, który stapia dramaty Szekspira z własną narodową tradycją. W ten sposób opowiada się i za minionym i za współczesnością Japonii, która chciała zachować własną twarz, mimo że poddaje się najazdom anglosaskiej kultury. Otwartość znaczy tu brać i dawać. Jak w miłości. Ten bogatszy, kto utwierdzając siebie bardziej ku innym rozpościera ramiona.

BOGUSŁAW LITWINIEC



Rys. Jarosław Janowski

XII Krakowskie Reminiscencje Teatralne

Niezborne wołanie

Każdego roku wraz z pierwszymi oznakami wiosny do Krakowa przybijają młode teatry, kojarzone z niezależnością i otwartością. Ich pojawienie się na organizowanych od kilkunastu lat Reminiscencjach wywołuje krótkotrwały dreszczyk emocji u animatorów studenckiej kultury, twórców i widzów. Wszyscy czekają na pokoleniowy spektakl — manifest, który dla jednych wskaże drogę, drugim wyzwoli z ciszy i bezruchu, innych pobudzi do refleksji i dyskusji.

Lecz ostatnimi czasy w studenckim teatrze o wiosnę coraz trudniej. Już ni by poczyną coś kielkować, niby są wazkie przedstawienia, lecz w rok później okazuje się, że proces wzrastania zaczyna się znów od początku. Przed dwunastoma miesiącami powiało optymizmem, o tym, że był on chwilowy przekonano tegoroczne, XII Krakowskie Reminiscencje Teatralne.

Szef imprezy, K. Lipski zaprosił do SCK UJ „Rotunda” kilkanaście zespołów, z których dziewięć można wiązać z formułą teatru alternatywnego. Pokazały one w sumie spektakle prenerowe, co jest rzeczą zapewne pocieszającą, świadcząca o krótkowzroczności malkontentów, przekonanych o ostatecznym uwiądzie myśli i formy w teatrze jakiegoś dzisiejsi studenci ich zdaniem nie potrzebują.

Upadek jak dotąd nie nastąpił, ale nie też nie wskazuje na to, by jego twórcy przekroczyli próg elementarnych konstatacji, wyszli poza ustalenia dostępne większości. By pokazali choćby rozterki, spory, wątpliwości męczące ludzi żyjących właśnie pod polskim niebem i pod nim zmagających się z rzeczywistością. W zaangażowaniu w społeczne sytuacje będące udziałem pokolenia tkwiła przecież siła teatru, to on usiłował zaanektować dla siebie termin opozycyjności.

Zaprezentowane na XII Reminiscencjach spektakle widownia przyjmowała na ogół chłodno, nawet i te, które by należało wygwizdać i napiętnować za bezmyślność i bełkot. Nieudany był propozycje teatrów „Czarne i Białe” z Krakowa oraz wrocławskiego „a”. Zespoły te sięgnęły po awangardową literaturę: powieść Robbe-Grilleta i dramat P. Handkego. Sądziły być może, iż dzięki nowoczesnej dramaturgii łatwiej dotrą do świadomości rozkojarzonego widza. Sztuczka nieskuteczna. Oba teatry poprostu „zarzęły” przesłania, uczyniły wiele by zagmatwać sensory. Idiotyczne gesty i grymasy aktorów w żaden sposób nie mogły zastąpić głębszej myśli. Teatr „a” dorobił sobie nawet teorię o występujących w jego spektaklach „obszarach otwartych”, jakże ułatwiających — ponoć — odbiór sztuki. Zapewnia o tym w biuletynie imprezy, lecz niestety nie na scenie. Stan zagubienia zademonstrował też debiutant w gronie tegorocznych zespołów. Grupa Teatralna „Droga” z Lublina, poszukująca swojej ścieżki w nieprzychylnych warunkach, widząca cel w mistycyzmie. Mało czytelna historia w wydaniu lublinian przypominała raczej nieskoordynowane reakcje osób zagrożonych szaleństwem, nastroj zagrożenia podkreślały liczne świece i pochodnie którymi wymachiwali wykonawcy, wywołując u widzów nadnaturalną trwożę.

Przeraża w przedstawieniach owa pułka myślowa, forma żywcem ściągana

od starych już mistrzów awangardy, zaskakują uduwienienia udające oryginalność. Twórcy wciąż są na etapie poszukiwań, to ehyba prawda, usiłują o tym przekonać publiczność, ale dlaczego odgrzewają tylekroć już eksploatowane konwencje i rozwiązania? Dlaczego z przedstawień rugują myśl, czy bez niej ma być nam lepiej?

Weterani ruchu młodoteatralnego są na szczęście odmiennego zdania. Oni jeszcze potrafią przywołać niebanalne idee, podać je w formie może nie całkiem nowej, ale nasyconej elementami dotychczas niespopularyzowanymi, mniej znanymi. Takimi były spektakle „Akademii Ruchu” i Teatru „Cogitatur”, także poznańskiego „Jana”. Wiele by można im zarzucić, ale faktem jest, że tylko one wywarły wpływ na widzów, poruszyły nimi.

Ostatni z wymienionych pokazał przewrotną tragifarsę *W szponach namiętności*, moralną powiastkę o przedmiotowości człowieka i bólu, jaki potrafi zadać sobie i bliskim, o uczuciach dławionych przez urzeczowiony świat. Problem uniwersalny typowy dla dzisiejszej cywilizacji, podobnie jak wciąż aktualny pozostaje spór natury z kulturą, siły z rozumem. Konflikt ten przypominał „Cogitatur” w ambitnym i spójnym widowisku, gdyż inaczej nie da się nazwać gamy zachowań i form wykorzystanych w sztuce katowiczian. Ich odkrycia na drodze ku moralnym autorytetom nie są niestety radozne, nie ma optymistycznych wizji. Do aktualności natomiast nawołuje „Akademia Ruchu”, zawsze podkreślając wspólnotę wysiłków przy każdym spektaklu. Jej ostatnia premiera — *Kartagina* — o przeżyciach i wyborach młodego pokolenia rodaków tym razem zaskoczyła świeżością inscenizacji i nowością pomysłów plastycznych. Laureat niedawnego „Startu”, bydgoski „Trzeci Teatr w Drodze” też odwoływał się do postaw czynnych, działania kończącego się jednak najczęściej porażką, kiedy działających ogarnia strach, który niweczy wszelkie marzenia i ambicje.

Dla charakterystyki sytuacji dzisiejszego młodego teatru, jego aktualnej kondycji wystarczy odwołać się do słów znanego krytyka, który już przed rokiem ubolewał nad jałowością tego teatru. „Obecna sytuacja nawiązuje do połowy lat 70., okresu bezkrólowia. Po szczególne grupy są „zadowolone” z tego co robią i jakby nie potrzebowały bodźców z zewnątrz”. Wystarczy. Na XII Reminiscencjach opisany stan potwierdził się. Do Krakowa przybyło w ogóle niewiele twórców teatralnych, nie było również mecenasów. Widać nikomu, poza gronem zapalonych widzów, teatr alternatywny nie jest już potrzebny. Na zorganizowanej przez redakcję „Studenta” nocnej dyskusji nie ułożono żadnej recepty, nie zdołano znaleźć odpowiedzi na pytanie spotkania — „Stan nie ustalony?”.

Niezborne wołania ze studenckich scen słyszymy nie od dziś i prawdopodobnie długo jeszcze słyszeć będziemy, póki nie pojawi się zespół, który skutecznie odetnie się od tradycji młodego teatru, dzisiaj już anachronicznej. Bo wiem zmieniła się nie tylko rzeczywistość, lecz również generacja tworząca ten teatr. Ma ona inne wzorce, inaczej postrzega świat, do zaopiniowania którego musi zbudować własny alfabet.

JERZY P. DELLA

Atrakcyjność studenckich grup w Polsce spowodowała wzmożone zainteresowanie naszymi zespołami poza granicami. Kontakt ten ułatwiały liczne teatralne festiwale odbywające się wówczas w kraju, że wspomnę tu tylko o tych najważniejszych: Łódzkie Spotkania Teatralne, Lubelska Wiosna Teatralna (od 1976 — Konfrontacje Młodego Teatru), Krakowskie Reminiscencje Teatralne, czy w końcu najistotniejsze dla kontaktu z zagranicą — MIEDZYNARODOWE FESTIWALE TEATRÓW STUDENCKICH we Wrocławiu.

Poza granicami Polski pokazywane były spektakle, które w kraju uznano za wybitne i ważne. Teatry te za-

Kontakty zagraniczne

dziwiali widza na Zachodzie sprawnością warsztatu, dojrzałością artystyczną i inną estetyką, tak różną od tej proponowanej przez tamtejsze zespoły. O atrakcyjności polskiego teatru stanowiła również problematyka podejmowana w inscenizacjach. Głosząca m. in. walkę z zakłamaniem i obojętnością, mówiąca o moralnym obowiązku każdego człowieka do wyrażania własnych myśli i sądów. Teatry protestowały przeciwko narastającemu klimatowi bezieowości, bezruchowi społecznemu i umysłowemu. Ich spektakle wniosły tym samym wiele nowych, jakościowo innych prądów do współczesnej myśli teatralnej, wybierając często daleko w przyszłość.

Krytyka teatralna towarzysząca tym inscenizacjom często wiązała ich pow-

stanie i tak żywiołowy rozwój z polskimi przełomami lat 1968—70. Zmieniające się warunki społeczno-polityczne wpłynęły na zmianę poetyki i przekonanie o tym, że teatr studencki powinien zająć określone stanowisko wobec współczesności i historii.

Zespoły polskie występowały wówczas prawie na wszystkich kontynentach. Zapraszano je na najważniejsze światowe festiwale teatru, tak amatorskiego jak i zawodowego. Aktorzy i reżyserzy polskich scen uczestniczyli w różnych warsztatach teatralnych, doskonaląc własne umiejętności warsztatowe, jak również często stając się wykładawcami nowej myśli teatralnej.

Podobną sytuację zauważono obserwując prezentacje zespołów zagranicz-

nych przyjeżdżających do Polski. Starannie dobierano je, by polskiemu widzowi zaprezentować te dokonania, które były na ówczesne czasy nowatorskie i wartościowe dla światowego ruchu młodego teatru. Zespoły tego wymiaru co „Bread and Puppet”, „Odin Theatre”, „Comuna Baires” czy „Living Theatre” zapewniały kontakt z ważnym nurtem teatru otwartego.

Interesujące materiały o międzynarodowych kontaktach polskich scen studenckich w latach siedemdziesiątych opublikował m. in. Jerzy Łojko na łamach poznańskiej jednostki studenckiej „Spojrzenia” i w biuletynie „Zeszyt Dokumentacyjny”. Tam też można znaleźć szczegółowe opracowania ważniejszych europejskich festiwali teatralnych i udziału w nich rodzimych zespołów studenckich.

prywatne kontakty mogły one zabiegać o pozwolenie na wyjazd. Musieli jednak przy tym spełnić wiele dodatkowych warunków. Przy czym często okazywało się, że wartość i poziom artystyczny ich spektakli nie jest tym warunkiem najważniejszym.

Jako jedne z pierwszych wyruszyły w zagranicę wojaże teatry pantomimy, tańca i baletu. Wśród nich znany i ceniony w Polsce Studencki Teatr Tańca „Kontrast”, działający od 1964 roku przy krakowskiej Akademii Wychowania Fizycznego. Odbył on tournée artystyczne po Włoszech już w połowie 1982 roku goszcząc m. in. w ognisku polskich rodzin w Anconie.

W listopadzie tego samego roku poznański Teatr „Maja”, działający pod patronatem Uniwersytetu im. A. Mickiewicza przebywał w Finlandii i RFN, korzystając z kontaktów uzyskanych w trakcie wyjazdów przed grudniem 1981 roku. Zespół ten dzięki pamiętnym spektaklom w latach 1976—77 — tj. *Arena* czy *Peron*, zdobył sobie publiczność i uznanie krytyki. Jednak swoimi następnymi realizacjami, z wolną począł tracić ich zainteresowanie. Jakimś wyjściem z sytuacji były wyjazdy zagraniczne, które twórcom tego teatru miały udowodnić i potwierdzić potrzebę dalszej pracy scenicznej, pomimo narastającej ilości głosów krytycznie wypowiadających się o ich kolejnych dokonaniach. W efekcie w latach następnych nastąpił rozłam w zespole, część aktorów odeszła i zapoczątkowała tym samym powolny regres świetnie ognisł zapowiadającego się teatru młodej inteligencji.

Wszystko to nie przeszkodziło, by Teatr „Maja” na przełomie stycznia i marca 1983 roku wyjechał na kolejne tournée. Tym razem droga ich wiodła przez Belgię i Francję do RFN. Podczas tego wyjazdu pokazano dwa spektakle: *Zmienić* oraz *Scherzo con fuoco* które w rodzimym środowisku nie wywołały zachwytów i dobrych recenzji.

W połowie 1983 roku odbywający się w L'Aquilli (Włochy) X Międzynarodowy Festiwal Teatrów Uniwersyteckich zgromadził dużą ilość scen teatralnych m. in. z Francji, Włoch, Grecji, Stanów Zjednoczonych, Czechosłowacji, Wenezueli i Jugosławii. Nie zabrakło tam również i polskiego zespołu, którym był krakowski Teatr „38”. Polacy pokazali *Proces* wg F. Kafki w reżyserii PIOTRA SZCZERSKIEGO i scenografii Mariana Panka. Według opinii włoskiej publiczności przedstawienie zostało uznane za najciekawsze podczas tej edycji włoskiego festiwalu.

W pierwszych dniach sierpnia 1983

r. zielonogórski zespół teatralny „Styk” wyjechał na zagraniczny „plener” do Bułgarii, by tam doskonale swoje umiejętności warsztatowe. Przy okazji studenci wystawili swój ostatni spektakl pt. *Gdzie jest ojczyzna bogów*, oparty na tekstach Konwickiego i Herberta.

Przełom lipca i sierpnia 1983 r. przyniósł bardzo interesującą w zamierzeniach konfrontację nowych poszukiwań teatralnych pn. „Expanded Theatre”. Całość MIEDZYNARODOWYCH SPOTKAN TEATRU ALTERNATYWNEGO w Poznaniu i Międzyzdrojach przygotował zespół Teatru „Maja”, który tą drogą m. in. zapewnił sobie następne kontakty zagraniczne, goszcząc podczas imprezy przedstawicieli z Wielkiej Brytanii, Belgii, Czechosłowacji, Finlandii, Francji, Holandii, RFN i Szwajcarii. Roztrząsano tam m. in. problemy związane z teatrem alternatywnym nie akceptującym dotychczasowych form istnienia sztuki, próbującym budować nowe, własne sposoby istnienia teatru i pracy w nim.

Wśród wielu wyjazdów zagranicznych na szczególną uwagę zasługują wojaże Teatru Akademickiego KUL — Scena Plastyczna z Lublina LESZKA MAJDZIKA. Zespół ten istniejący już w latach siedemdziesiątych, działał w cieniu STU, Teatru „Osmeo Dnia” czy Teatru „77”, z uwagi na swoją dość ascetyczną formę wypowiedzi. Gra bez słów nie do wszystkich docierała, choć w efekcie przetrwała do dnia dzisiejszego. Plastyka i muzyka będące głównymi bohaterami spektakli tego teatru dobrze odczytywane przez widza za granicą nie były w Polsce, z różnych powodów, upowszechniane. Szlachetność formy plastycznej, niepowtarzalny i oryginalny kształt przestrzeni scenicznej budowanej tylko światłem i dźwiękiem oraz wagłość podejmowanej tu problematyki zapewniały Scenie Plastycznej sukcesy i uznanie krytyki w festiwalach zagranicznych. Zespół był zapraszany wielokrotnie do Włoch, Francji, RFN, Belgii i Holandii, gdzie spójne plastycznie i muzycznie

Lata 1984—86 przyniosły wyjątkowo dużą ilość wyjazdów polskich zespołów. I tak, wrocławski Teatr Uniwersytecki „a...” uczestniczył w październiku 1984 roku w MIEDZYNARODOWYCH WARSZTATACH MŁODEGO TEATRU w Scheersbergh (RFN). Teatr „Maja” w maju 1985 r. prezentował spektakl pt. *Wyprawa do krajów konfitury* wg scenariusza, w reżyserii i scenografii lidera tego zespołu KAZIMIERZA GROCHMAŁSKIEGO na MIEDZYNARODOWYM FESTIWALU TEATRÓW UNIwersYTECKICH w Nantes (Francja). W 1984 roku lubelska „Grupa Chwilowa” KRZYSZTOFA BOROWCA uczestniczyła w Festiwalu Teatralnym w Palermo, gdzie jako jedyny przedstawiciel polskiego teatru zaprezentowała *Martwą naturę*. Rok później ze spektaklem pt. *Cudowna historia* wziął udział w Międzynarodowym Festiwalu w Nantes we Francji. Z kolei koszaliński Studencki Teatr Ruchu „Blik” przebywał w Wiel-

realizacje potwierdzały wysoki poziom artystyczny w dialogu prowadzonym z widzem poprzez znaki-symboly. Jest to jedna z niewielu grup teatralnych wyrosłych na gruncie studenckim, która nie zarzuciła swojego charakteru i pozycji w ruchu teatralnym młodej inteligencji.

Omawiając międzynarodowe kontakty polskich scen studenckich nie można również pominąć takich zespołów jak: Studencki Teatr Ruchu „Blik” z Koszalina, krakowski Teatr „KTO”, Teatr „Provisorium”, „Scena 6” i „Grupa Chwilowa” — wszystkie z Lublina, krakowska grupa teatralna „OM”, wrocławski teatr „a...”, poznański Teatr „Jan”, Balet Form Nowoczesnych AGH z Krakowa, czy już od prawie dziesięciu lat sprofesjonalizowaną warszawską „Akademię Ruchu”.

Teatrem, który stał się jak gdyby łącznikiem dokoła grup z początku lat siedemdziesiątych, jego specyficznego języka i problematyki, było i jest nadal lubelskie „Provisorium” kierowane przez JANUSZA OPRYŃSKIEGO. Wielokrotnie doszukiwano się w jego scenicznych propozycjach wpływu, czy jak kto woli, piętna Teatru „Osmeo Dnia”. Ja określiłbym to inaczej, jako zbieżne pojmowanie rzeczywistości i historii, oscylujące wokół tego samego poziomu wrażliwości i zaangażowania. Poetyka w spektaklach obu zespołów była wspólna w wykładanych racjach i prawdach, a także w sposobie ich pracy nad tworzeniem spektaklu — kreacja zbiorowa.

Lubelskie „Provisorium” uczestniczyło w wielu festiwalach międzynarodowych m. in. we Włoszech, RFN i Wielkiej Brytanii. W roku ubiegłym, już jako zespół nie związany statusem z ruchem studenckim, uczestniczył m. in. w Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym w Oxfordzie, później w Bielefeld (RFN) prezentując swój ostatni spektakl *Dziedzictwo*. Żałować jedynie należy, że zespół ten nie doczekał się jeszcze osobnych opracowań. Jego dojrzwienie teatralne jest interesujące i ważne dla historii młodego teatru w Polsce.

(Portugalia), a koszaliński „Blik” w Festiwalu Teatrów Pantomimicznych w Kolonii.

SWIATOWY FESTIWAL TEATRALNY „FOOLS-5”, odbywający się w Kopenhadze w czerwcu 1985 r. zgromadził kilkadziesiąt grup m. in. sześć zespołów ze Stanów Zjednoczonych, pięć z Australii, Francji, Anglii i RFN. Z polskich zespołów duńskiej publiczności zaprezentowała się lubelska „Grupa Chwilowa” ze spektaklami *Martwa natura* i *Cudowna historia*.

W listopadzie 1986 r. podczas Polskich Dni Kultury odbywających się w Bielefeld (RFN) wystąpiły m. in.: Teatr „Wiatyk” z Bytomia, lubelskie „Provisorium” oraz koszaliński „Blik”. Kilka miesięcy później, w lutym 1987, w Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym w Kolonii, polski ruch teatralny reprezentowały zespoły „Kalambur” z Wrocławia, Teatr „KTO”, Teatr „38” i grupa teatralna „OM” z Krakowa oraz „Scena 6” z Lublina.

teatru studenckiego

kiej Brytanii na kilkutygodniowym tournée artystycznym a w sierpniu 1985 r. uczestniczył w Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym w Locarno (Szwajcaria), zaproszony przez miejscowy zespół Compagnie Teatro Paravento. „Blik” przygotował również kilka edycji Bałtyckiego Totus Mundus — FESTIWALU TEATRU WIZUWALNEGO, WERBALNEGO i NIEKONWENCJONALNEGO, w którym brali udział również goście zagraniczni. Zespół zdominowany przez dwóch świetnych mówców: Ryszarda Kot-Kociekiego i Jupi Podlaszewskiego często uczestniczy w zagranicznych festiwalach, gdzie dwaj liderzy niejednokrotnie prowadzą warsztaty teatralne.

W marcu 1986 roku krakowska grupa teatralna „OM” Krzysztofa Lipskiego została zaproszona do udziału w Festiwalu Sztuki w Kopenhadze, gdzie wspólnie z duńskim teatrem „Ildofket” zaprezentowała wielki spektakl plenerowy. Podczas festiwalu pokazała również opracowany w angielsko-duńskiej wersji językowej spektakl pt. *Imitacja*. Zaś krakowski Teatr „38” i poznański „Maja” uczestniczyły w Festiwalu Teatralnym w Coimbrze

Jak widać z tego pobieżnego zestawienia nasze zespoły teatralne uczestniczyły z powodzeniem w wielu prestiżowych imprezach młodego teatru. Zastanawia i jednocześnie bardzo niepokoi jednak fakt, że te same spektakle pokazywane w Polsce — m. in. na jedynym w tej chwili w naszym kraju reprezentatywnym przeglądzie młodego teatru jakim są Krakowskie Reminiscencje Teatralne — są oceniane przez widzów i krytykę negatywnie. Czyżbyśmy postępowali w myśl starej zasady „cudze chwalicie — swego nie znacie...”?

Czy zbytnio nie przytłacza nas teatr „pierwszej alternatywy” — jak nazywają najlepsze czasy teatru studenckiego niektórzy krytycy — czy obawa o zbytnią powtarzalność (epigonizm!?) i naśladowictwo, nie paraliżują zbytnio nowych poszukiwań. Czy rzeczywiście młody teatr tworzy nihilistyczne „pokolenie wyczekujących”, milczące pokolenie będące spadkobiercą generacji nadziei?

Na te pytania musimy niebawem odpowiedzieć.

TOMASZ MAGOWSKI



Druga alternatywa

PIĘĆ LAT

Mało kto pamięta tamte pięć lat. Wszyscy natomiast czytają T. Nyczka „Pełnym głosem” o teatrze studenckim w Polsce w latach 1970—1975, żeby się jako tako orientować. Żeby coś tam wiedzieć. Raczej więc nagromadziliśmy sterty informacji, niż czujemy, o co im chodziło po grudniu 1970. Każdy nowy rocznik wchodzący w studencki wiek wysłuchuje na dodatek pogadanki kombatanów z klasycznej epoki młodego teatru w Polsce. Tytuł ich, ich chętnych dziś mienić się adoratorami, stażystami, a nawet aktorami Grotowskiego z tamtych czasów. Ci chętni, na swój sposób, mają może i rację; na początku lat siedemdziesiątych w przyspieszonym tempie inplantowano doświadczenia europejskiego teatru alternatywnego (tego zza oceanu również), teatru zainspirowanego kiedyś przez myśl Grotowskiego. Pewnie nie byli synami z prawego łóża, lecz zasłużyli sobie na miano przyrodnich wnuków twórcy „Laboratorium”.

Pięciolatka 1970—75. Początek tamtej epoki kwitnącego teatru zaowocował wyraźną wizją. Wyświetlano mianowicie obraz europeizacji z aktami o metrze, paszportach, grubym portfelu. Wraz z euforią otwierania się nadeszło rozluźnienie, zażywalimy zakazanych owoców kontrkultury, ktoś w niezwykle istotnej rozmowie wyjaśnił nam co właściwie ekscytowało świat przed dwoma laty, kiedy nam — tu — co innego zwracało w głowie. Zagranica przyjeżdżała do Polski, a my wyjeżdżaliśmy za granicę. Nieskorzy do zachwytów odczuwalimy jednak pewien rodzaj dumy, licząc, iż ewangetwo pomoże w polskiej polityce. Mielimy popularnego przywódcę, o którym w obcojęzycznych wydaniach gazet pisano jak o mężu stanu. Nasze życie codzienne trzymało się wciąż jeszcze w miarę rozsądnego porządku rzeczy. Z grubsza rzecz biorąc, status inteligenta oznaczał poziom materialny i ułokowanie w hierarchii zawodowej, do których warto się wspiąć. W kulturę wierzone — elita intelektualna bywała w teatrze z obowiązku czucia się Europejczykiem, snobizm przyciągał doń inteligenta, młodzież chorowała na inny teatr, jak dziś cierpi na Stachurę. W życiu społecznym panowały tajemnicze siły: zbiorowe kategorie powodowały do czynów, poruszały nami grupowe fobie, antypatie i miłości. Wrzusała do łez tożsamość wspólnoty. Elitarny młody teatr, teatr piwniczny, aranżowany w czarnych salach, w bliskości widza i aktora, dostarczał poczucia wywyższenia ponad tłum, satysfakcji z obcowania z polityczną kontestacją. Ach jakże dumni byliśmy! Spadanie „Stu”, „W rytmie słońca „Kalambura”, „Jednym tchem Teatru „Osmeo Dnia”, „Sennik polski znow „Stu”, „Kolo czy tryptyk Teatru „77”, „Szłość samojedna „Pleonazmuś”, etc., etc. — wszystkie te spektakle wymieniane dziś w łańcuszku klasycznych dzieł młodego teatru żyją w pamięci dzięki zbiegowi powyższych okoliczności. Dzięki kolorystowi i fakturze tła. Ten teatr był dobry na chwilę, na rok, na pięć. Dobry był, bo chwila była dobra.

Cóż po niej pozostało? Zasuszone liście, pretensje do dawnej nieokreślonej doskonałości artystycznej i jeszcze klub teatralnego kombatananta. Wszelkie analogie społeczne wzięły w łeb, próbując je opisać strzelamy panu Bogu w oko. Czas po 13 grudnia okazał się międzypoką wielkiej przekrętki.

Tamte pięć lat obrodziło mitologizacjami fundowanymi na bieżąco w atmosferze podniecenia i niezwykłości. Bez „Stu”, „Kalambura”, nie ważna jest i będzie każda historia życia kulturalnego tamtych czasów. Lewitujący na marginesie zainteresowania polski teatr alternatywny lat 1982—86 nie tworzył faktów, nie liczył się, nie podniecał wyobraźni współczesnych.

NOWI DZICY

W roku osiemdziesiątym czwartym w Akademiach Sztuk Pięknych pojawili się „nowi dzicy”. Moda przybyła z Zachodu a w szczeniu swym okresie manifestowała się twórczym bałaganem, brudem i niefrasobliwością w doborze materiałów. Pracowano z kartonami prosto ze sklepów, szkicowano na opakowaniach, zeszytach młodszego rodzeństwa, prymityw

wyglądał z każdego kąta. Dewizą było: wyjdzie — nie wyjdzie... i tak wszystko jedno tym, co za oknem biegają jak mrówki.

Twórcy młodego teatru lat ostatnich kierowali się podobnym instynktem, zdezorientowani, niepewnie poruszający się w otaczającym ich Kosmosie, którego przestrzeń jakże często wyznaczały granice lokalnego zaścianka. Z uczonych ksiąg (im mniej ich i trudniej są dostępne, tym cała rzecz staje się bardziej tajemniczą) wyczytali, że powinnością alternatywnego twórcy jest korespondować z rzeczywistością, tą, która puka do drzwi. Kombataneci zaś dopowiedzieli jeszcze, że warunkiem pracy uczciwej jest jej autentyzm, bezkompromisowość aż do bólu istnienia tu i teraz; co w zgodzie stało z czymś w rodzaju teorii oddziaływania młodego teatru w latach siedemdziesiątych, która w autentyzmie indywidualnych odczuć i

w roli smakowego dodatku Miłosz, Barańczak, Herling-Grudziński — raz jeszcze ożyje jako doskonała imitacja starego, dobrego teatru. Ze zaciekawia, choćby swoistym aromatem. Nie wprowadzony widz nie wiedział czy winien śmiać się czy też może płakać z tego grania na sucho bez związku z czymkolwiek wokół. Jedyny bowiem adres na który nowi dzicy młodego teatru przesyłali swe artystyczne wyzwania, był adresem domu kombatananta twórczości dawno minionego czasu. Nań slali zapisy swego ekspresyjnego aktorstwa, świadectwa afabularnej konstrukcji i zapach dezodorantów, jakie rozpylali odważając się publicznie na wypowiedzenie kilku zaszyfrowanych prawd sprzecznych niby z tym co wyczytało można na pierwszych kolumnach warszawskich dzienników.

Odpowiedzi jednak nie było, bo dachni mistrzowie wybierając profesjonalizację lub ucieczkę z teatru, prze-



żyć widziela warunek konieczny a zarazem wystarczający — przynależności do kręgu zbiorowego doświadczenia. Z kolei taka świadomość wspólnoty pobudzać winna reakcje zrozumienia i podzielenia płynących ze sceny szczegółowych sugestii (przynależnym indywidualnym aktorom). I tak zamykało się kolo komunikacyjne lub też miało się zamykać.

Po takim przeszkoleniu jako rezultat pracy teatralników widz otrzymywał rozmaite realizacje, w których pod natłosem bałaganu inscenizacyjnego, odtwórczej niefrasobliwości i mimo oporów zasłony dymnej pewnej niezwykłości odczytywał głębokie zasugerowania pierwowzorami z klasycznej epoki. Zdarzały się spektakle a la Mardzik, przyglądaliśmy się licznym bękartom Teatru „Osmeo Dnia” i „Akademii Ruchu”. Z rupieciarni rekwizytów wyciągnięto pomięte prochowce, czarne sukienki i buty a la Ewa Wójcisk, po staremu grała nawet drabina skompromitowana zdałoby się już bardzo dawno. Spopularyzowały się konwulsyjne ruchy ciała i tupanie małymi kroczkami. Pito wiele i — oczywiście — szklankami, z charakterystycznym zamachem. Bez ładu i składu wrzucano do kotła co było pod ręką — kopie dawnych pomysłów, a wszystko to w oczekiwaniu na cud, w przekonaniu, że owa piekielna mieszanina przyprawiona tekstem (często gościłi

stali podniecać się dziesiątkami wy-cinkowych, oczywistych diagnoz stawianych naszej małej stabilizacji przez niedoświadczonych lekarzy rekrutujących się spośród pokolenia „nowych dzikich”. Opowieści o odczłowieczeniu człowieka, aragancji władzy, komplikacjach osobistych na politycznym tle przeżyciach stanu wojennego, o przetrwałych Weltschmerzach i cierpieniach młodych Józków i Jasiów przejadły się widzom. Życie pobiło na głowę ten teatr i stało się daleko bardziej teatralne niżli sceniczny pokaz. A poza tym widz łaknął czegoś zupełnie innego. Oczekiwał recepty na życie, metody leczenia, które pomoże mu znaleźć się i nie cierpieć, kuracji wstrząsowej dostosowanej do własnych potrzeb lub z nimi sprzecznej — nie ważne, byle jakiejś. I w większości wypadków odchodził zawiedziony, bowiem teatry rzadko zdobywały się na wybór kuracji, tu bowiem nie wystarczała lektura ani zaproszenie na wódeczkę seniorów alternatywy lat siedemdziesiątych. Nie pomagało też puszczanie dymów mistycznych. Warunkiem rozmowy z widzom stawała się głęboka świadomość politycznych przemian i uculenie na różnorodne odmiany dobra i zła. Ow wawrunek mądrości i wrażliwości spełniło w ostatnich latach ledwie kilka teatrów. Zliczyłoby je pewnie na palcach jednej ręki.

DRUGA ALTERNATYWA

Młody teatr pierwszej pięciolatki lat siedemdziesiątych, nazwijmy go umownie „pierwszą alternatywą” teatralną, wyniósł na eksponowane miejsce w życiu społecznym tamtej doby euforyczność epoki. Teatr ten podkarmaniany importowanymi pożywkami wypracował sobie własny — integralny — język, ustanowił ponadto przestrzeń estetyki, w wymiarach której poruszali się twórcy, dopracowujący się oryginalnej metodyki budowania spektaklu teatralnego. I chociaż „pierwsza alternatywa” wypuściła kwiaty, które szybko zwiędły, to pozostawiła przecież po sobie korzenie: zmysł etyczny służący za busołą tematyczną oraz własne metody realizacji spektaklu korespondujące z poetyką. Ciągłe jeszcze żywymy się „pisanie na scenie”, spowszedniałym i powszechnie stosowanym w przedsięwzięciach profesjonalizowanych teatrów eksperymentujących. Wciąż jeszcze przygniatająca większość pokazów stanowią spektakle składane z black-outów. Fakt, iż często nie wiąże owych przebitki najcieńsza nawet nić fabularna nikogo już nie dziwi lecz raczej nudzi. Pod strzechę trafił swoisty konceptualizm, który w wewnętrznej strukturze black-outów pozwalał odszukać wyraziste, przerysowane, jaskrawe odpowiadniki sytuacji społecznych, tych powszednio występujących. Ten konceptualizm, który wszystko to co nieogarnione a przy tym niewyraźne i nieosiągalne zmysłami czynił łatwo dostępnym, ostro zarysowanym, podanym na talerzu — tuż przed oczami widza.

Bogaty ten spadek dostał się na początku lat osiemdziesiątych w ręce teatralników nie zawsze świadomych jego wartości i zdolnych do wykorzystania nagromadzonego w nim potencjału. Nie ulokowany w procentującym przedsięwzięciu ulega zubożeniu z roku na rok. Ginie w oczach jak mydło, które daje pianę. Młody teatr grając „na sucho” i zjadając się od ogona, traci widza i coraz mniej miewa wspólnego z teatrem a coraz więcej z opowiadaniem znanych w towarzystwie dowcipów. Nadmiar globalnych ocen, popisy erudycyjne straszące hermetycznością, psychodramatyczny onanizm teatralny, nachalne analogie i raczkujący warsztat — to najwięksi aktualnie sprzymierzeńcy publiczności w porzuceniu przez nią bliskiego kiedyś duchem i emocjami przyjaciela, młodego teatru. Oglądany bywa on coraz częściej jak baba z brodą w gabinecie osobliwości.

Z gruntu obce są młodemu teatrowi rozwiązania praktyczne służące spotkaniu z widzem a stosowane przez impresariów profesjonalnych teatrów znajdujących się na państwowym garnuszku, kryjących rozmaite przedsięwzięcia kształconych specjalnie reżyserów i aktorów. Tym niemniej pewną metodą spotkania się z widzem na równej stopie, stanowić może powrót alternatywnego teatru do... przedszkola teatru. Cofnięcie się o krok, ku przejrzystości, fabularności, ku opowiadaniu. Warto ten krok uczynić, by raz jeszcze wspólnie z widzem podjąć trud tworzenia nowego języka, który z doświadczeń poprzedników zacierpnie bodaj tyle ile języki romańskie przyswoiły sobie z łaciny.

Dziennikarze, krytycy, historycy teatru żonglując faktami, wyobrażeniami o spektaklach, wysługując się wewnątrzrodzinkowymi opiniami i wprowadzając kontekst społecznych przemian, których nurtem, bądź pod których prąd płynie świadomość ludzi młodego teatru — otóż wszyscy ci o-pisywacze i towarzysze literaccy teatru stawiają cezury, otwierają i zamykają dla porządku okresy postępu i upadku, różniczkują historyczną i społeczną nieskończoność na całości dostępną naszym szkiełkiem i okiem. Niech zatem lata 1982—86 otworzą międzypoką, której syntetyczny opis przypominać by mógł jednak tylko wrośnięcie z fusów. Międzypoką, której końca nie widać. Która dojrzała jednak, aby współtworzące ją teatry w swej działalności przeniosły akcent ze swej alternatywności — rozumianej barwnie i szeroko — na teatralność — rozumianą konkretnie. Ryzyko takiej operacji nie wydaje się wielkie: straty byłyby małe i dotkliwe przez czas krótki. Zyskać zaś można wiele — ot, rząd dusz utracony. Albo i klucz do bramy wiodącej ku — jak ją zwał, tak zwał — „drugiej alternatywie”.

(fragment większej całości)

KRZYSZTOF GŁOMB

Ten sztyl wrósł się w pejzaż krakowskiego Rynku, mimo, że był kilkakrotnie zmieniany, że trochę gubi się wśród sklepowych witrzyn „jaszczurowych” wystaw czy tandetnych gablot prywatnych sklepików. Stąd już kilka kroków do owianego legendą lokalu „Teatru 38” Mieszcząca w najlepszym razie siedemdziesięciu widzów salka — do której wchodzi się poprzez kręte zaułki uliczkami zabytkowych piwnic, także mała scena i zaplecze — pozostaje jedyną w swoim rodzaju nie tylko w skali Krakowa. Nie ten lokal zdecydował jednak o rozgłosie „Teatru 38”, lecz jego formuła, repertuar, wreszcie nie-niezwykłe śmiałość, obrazoburcze wręcz inscenizacje, które jednych przyprawiały o zdumienie nad trafnością i świeżością reżyżerskiego zmysłu, innych szokowały.

Tak więc od początku swej działalności w połowie lat 50. jak słusznie napisał przed laty Helmut Kajzer — był „Teatr 38” swoistym odczepieniem, heretykiem ruchu teatralnego. „Teatr 38” wyrósł na gruncie protestu przeciwko „profesjonalizmowi” scen zawodowych, sięgał po nieznane w Polsce środki ekspresji, wprowadzał „kult” szpetoty”, kpił z obowiązujących konwencji. Największym osiągnięciem zespołu było uparte wprowadzenie do repertuaru literatury współczesnej i awangardy zachodniej, która polskiemu widzowi nie była znana.

Pierwsza premiera, „Wszystkim” Arthura Adamowa odbyła się 31 stycznia 1957 roku. W tym roku przypada więc rzadki w teatrach studenckich jubileusz 30-lecia. Premiera bywały tam nader często — po kilka rocznie. Prawidłowością tej placówki stały się prapremiery polskie, a bywały i prapremiery światowe. Tu odbył się (za zgodą Samuela Becketta) pierwszy w świecie pokaz „Ostatniej taśmy Krappa”, wystawionej już w kilka miesięcy po jej napisaniu, a pierwszymi przedstawieniami polskimi były m. in. „Końcówka” Becketta, „Krzysztof Kolumb” Ghelderode’a, „Ualu” Audiberti’ego, „Profesor Taranne” Adamowa, „Pokoju” Geneta.

Szef ówczesnego teatru — Waldemar Krygier — sięgał też do współczesnej literatury polskiej oraz do klasyki. Po odejściu Krygiera szereg ciekawych spektakli przygotowali tu m. in. Andrzej Skupień i Helmut Kajzer. Szczególnie ciekawe i odważne były sztuki Kajzera („Król Edyp”, „Sędziowie”, „Moralność pani Dulskiej” i in.) inicjujące ujęcie właściwe dla późniejszego tzw. teatru okrucieństwa. Teatr święcił triumfy podczas krajowych i licznych zagranicznych festiwali. W drugiej połowie lat 60-tych nastąpił zmierzch, a wkrótce upadek, rangi zasłużonej i głośnej placówki. Spektakle stawały się coraz bardziej przypadkowe. Ostatnią wybitną inscenizacją była „Księga Hioba” w reż. Rogdana Hussakowskiego. Na początku lat 70-tych zespół przeżywał głęboki kryzys, z którego już się nie podźwignął. Sanacji tej nie sprzyjały decyzje władz organizacji studenckiej. W 1972 r. „Teatr 38” został administracyjnie włączony do powstającego Studenckiego Centrum Kulturalnego „Pod Jaszczurami”. W grudniu 1973 r. odbyła się ostatnia, 55. premiera.

Reaktywowany po niespełna sześciu latach przez szefa teatryku „Fantastron” i byłego aktora „Teatru 38” — Marka Pysia — nowy zespół nawiązał do tradycji „38”. Spektaklem „Beckett” (collage oparty na tekstach Samuela Becketta, grany symultanicznie w całym budynku teatralnym), który był firmowany starą nazwą, Marek Pys i Piotr Szczerski podkreślali owo ideowe powinowactwo, a dając przedstawienie artystycznie bardzo dojrzałe, nawiązali

godnie do dziedzictwa „38”. Premiera odbyła się 24 marca 1979 r. W roku następnym należał on do najlepszych w ówczesnym teatrze studenckim. Za taki uważano go choćby podczas VI Krakowskich Reminiscencji Teatralnych.

Zamysł inscenizacyjny spektaklu był ciekawy: poszczególne jego fragmenty prezentowano w różnych pomieszczeniach teatralnych. Widzowie od momentu wejścia rozpoczynali dyskretnie sterowaną wędrówkę, mieli prawo wyboru oglądania poszczególnych scen, bowiem aktorzy znajdowali się równocześnie w różnych miejscach.

W warstwie ideowej był on swoistą opozycją młodszego pokolenia wobec dotychczasowego monopolu Nowej Fali, bowiem dopiero w latach 1978 i 1979 dopuszczona została możliwość istnienia grup nie realizujących tamtych więzi pokoleniowych.

Jubileusz teatru niepokornego

Wkrótce po powrocie z pierwszego zagranicznego wojażu po Portugalii odbyły się w „Teatrze 38” dwie premiery: Krzysztof Guga zaprezentował mimodram „Urzeczon” wg „Płaszcz” Gogola, zaś we współpracy z muzykiem jazzowym — Czesławem Gładkowskim — ten sam aktor zaprezentował ciekawy i oryginalny spektakl „Jazz i pantomima”. Następna premiera to „Proces” wg Kafki (styczeń 1981). Stał się on, obok „Becketta”, spektaklem znakomitym. Niestety, żeden następny nie dorównał im ani siłą ekspresji, artystycznym wymiarem, zmysłem inscenizacyjnym. Spektakl przygotowany był i wystawiony w warunkach szczególnych, kiedy Polska ogarnięta była posierpniową gorączką, spontanicznymi ruchami społecznymi. Z ogromnym powodzeniem „Proces” prezentowany był podczas VII Krakowskich Reminiscencji Teatralnych. Spektakl miał wyjątkowo dobrą prasę.

W październiku 1981 r. odbyły się w lokalu „38” uroczystości jubileuszu 25-lecia teatru, podczas których miało miejsce spotkanie byłych członków zespołu z młodszymi kontynuatorami. Uroczystości w których wzięli udział m. in. Irena Wollen, Zbigniew Horawa, Rogdan Hussakowski, Halina Mikietynska, Jan Güntner, Mieczysław Święcicki, Marek Pys, Jan Kaiser, rejestrowane były przez telewizję krakowską

(Irena Wollen, Krzysztof Miklaszewski).

Podczas owego spotkania, Piotr Szczerski ujawnił, iż w najbliższym czasie planuje wystawić „Hamleta”. Po wprowadzeniu stanu wojennego, lokal „38”, podobnie jak pomieszczenia klubu „Pod Jaszczurami”, został komisyjnie zapieczętowany. Doszło do przykrych zadrzeń. Opiekę nad teatrem przejął Uniwersytet Jagielloński. Od września 1982 roku wznowiona została normalna działalność. W 1983 r. zespół odbył artystyczne tournée po Italii, prezentując tam z niemałym powodzeniem „Proces”.

W grudniu 1983 odbyła się premiera „Hamleta”. Była to druga w historii „38” inscenizacja Szekspira, bowiem w latach 60-tych sięgnął po „Ryszarda III” Helmut Kajzer. Przy znakomitym zamysle inscenizacyjnym, nowy spektakl miał słabe strony, wynikające z nie

przemysłanej obsady aktorskiej, zauważalnych w przypadku kilku osób, usterek warsztatowych. Szekspiowska faktura dramatyczna została mocno okrojona, o elementy metafizyczne i filozoficzne. Spektakl Szczerskiego to przede wszystkim traktat o mechanizmach władzy. Szkoda, że po około dwudziestu przedstawieniach, zresztą warsztatowo coraz lepszych, zrezygnowano z dalszej prezentacji „Hamleta”.

W 1984 r. nie przygotowano żadnej premiery, ale mimo to był to dla zespołu rok bardzo korzystny. Teatr wystąpił podczas kilku międzynarodowych festiwali. W Coimbrze (Portugalia), podobnie jak przed trzema laty, niezwykle przychylnie i żywiołowo przyjęty został „Proces”, który dla międzynarodowej publiczności okazał się całkowicie czytelny. Podkreślano zgodnie świetnie opanowanie warsztatu aktorskiego, nowatorstwo interpretacji „zawieszzonej” między ekspresjonizmem a surrealizmem. Artystyczny wojaż zespołu wiódł przez Hiszpanię do Włoch. Później „Teatr 38” podróżuje m. in. do Republiki Federalnej Niemiec, Belgii, Szwecji.

Następna premiera, „wariacja Pintera” (26 stycznia 1985), nie mogła być zaskoczeniem na tej słynnej z eksperymentowania scenie. Nie po raz pierwszy sięgnięto tu do tzw. teatru

absurdu i teatru okrucieństwa, bowiem już przed dwudziestu laty Helmut Kajzer wystawił tu w tej konwencji „Króla Edypa” Sofoklesa.

Sięgnięcie po kontrowersyjny tekst, nie mniej kontrowersyjnego pisarza, Harolda Pintera, jest każdorazowo wyrazem odwagi reżysera, zwłaszcza w teatrze studenckim. Dzięki nienagannej interpretacji aktorów: Krzysztofa Galosa (Mackan), Witosiława Niechciała (Weber), Krzysztofa Papki (Goldberg) i Janiny Konecznej (pani Boles) ciężar „komedii zagrożenia” został udźwignięty.

Dobrze się stało, że zespół sięgnął — po udanej inscenizacji Becketta i Kafki — do twórczości Pintera, a nie w odwrotnej kolejności. Miał bowiem już niemałe doświadczenie w kreowaniu klimatu obsesji, zagrożenia, aury dziwności i absurdu. Te wszystkie elementy tak bardzo właściwe Pinterowi zostały jednak podane w nieco unowocześnionym kostiumie. Spektakl inscenizowany, był w dwóch wersjach — wariacjach. O ile pierwsza z nich mogła być chwila nużąca, bowiem pomiędzy oboma aktami były tak duże podobieństwa, że owe zamierzone skądinąd repetycje niczego poza aurą absurdu nie wnosiły — druga wariacja przyniosła znaczne zmiany, korzystne dla całościowej wymowy przedstawienia. Nałożenie obrazów z „Samoobsługi” i „Urodzin Stanleya”, wreszcie ich zderzenie przyniosło całkowitą zagładę świata, oddawało, w sposób pełen ekspresji, Pintera teatr absurdu i wszechogarniającego, apokaliptycznego rozchwiania się świata.

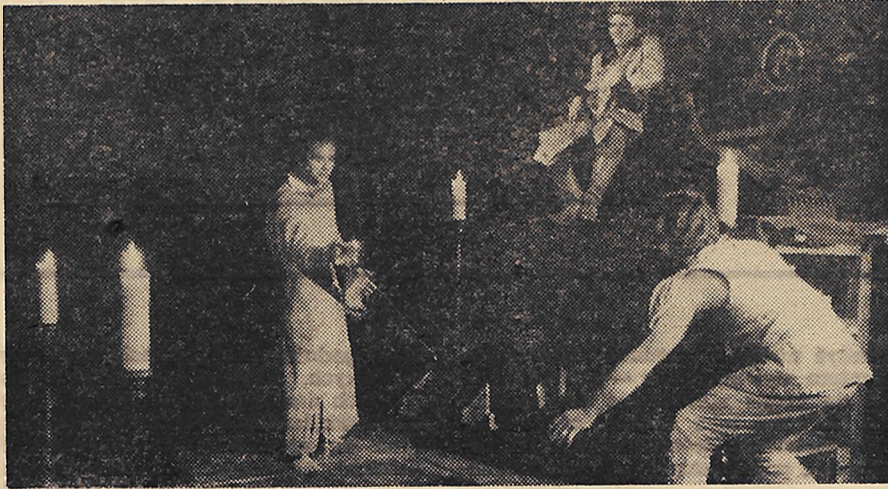
Kiedy „Teatr 38” zapowiedział kolejną premierę — „Kubusia Puchatka” — nasuwać się mogło nieodparcie przypuszczenie, że będzie to kolejna upolityczniona transpozycja popularnej lektury dla dzieci, XI Krakowskie Reminiscencje Teatralne ujawniły raz jeszcze, jak trudno jest wyjść teatrom studenckim poza doświadczenia stanu wojennego, poza panujący od kilku lat monotematyzm „powojennych” doświadczeń i ucieczki w świat marzeń i mitów Tymczasem Szczerski, wbrew przewidywaniom, zupełnie inaczej potraktował swoją ulubioną lekturę. Spektakl stroni od aluzyjności i politycznego zaangażowania, które w ostatnich latach są w teatrach studenckich, celem częstokroć nadrzędnym, powodującym, że teatr ten jest wręcz chory. Reżyser trafnie ukazał, iż „Kubus Puchatek” (połączony tu zostały zgrabne motywy z „Kubusia” i „Chatki Puchatka”) to nie tylko uroczą lekturą dla dzieci, ale również dla dorosłych. Taką też formułę nadał swemu przedstawieniu — jako zabawę starszych, którzy odgrywiają teatr przed Krzysiem. W szarej, ohydnej scenerii trwa wspaniała iluzja, bowiem świat brudnego podwórka z jego podejrzanymi użytkownikami zmienia się w Stumilowy Las, którym dzięki owej iluzji chcą żyć bohaterowie Ludzie o podejrzanym proveniencji stają się dla Krzysia i dzięki niemu sympatycznymi, uroczystymi kompanami do zabawy — Sowa, Prosiaczkiem, Kłapouchem itd. W tej wspaniałej bezinteresownej zabawie czas ulega chwilowemu zawieszaniu, bowiem z chwilą doróżnienia i odejścia Krzysia zabawa traci sens a do minionej sielanki można powrócić już tylko we wspomnieniach. Podwórkostaje się więc ponownie wysypiskiem śmieci, Sowa podstarzała prostytutką, Kłapouchy — bezdomnym domokrążcą, a Puchatek hodowcą gołębi.

— „To spektakl o nas samych — podkreśla Piotr Szczerski — o nas Dużych, którzy chwilami i potajemnie tęsknimy za niedojrzałością, za utracionym rajem dzieciństwa, za światem, w którym jeszcze posiadaliśmy ten cudowny dar — Wiarę absolutną, że „Kubus Puchatek” istnieje naprawdę”.

W grudniu 1986 Teatr odbywał występ zagraniczne w Hamburgu, Kolonii, Lubece, a w miesiąc później wziął udział w festiwalu polsko-niemieckim w Kolonii. W lutym 1987 występował z angielską wersją „Kubusia” w Sztokholmie, dokąd został zaproszony przez współpracujący z „38” teatr „Jordcircus”.

Od kilku miesięcy w teatrze działa Studio Aktorskie, przygotowujące nowych adeptów sztuki. W ramach zajęć studyjnych przygotowywany jest „Turandot” czyli kongres wybielaczy” wg Brechta. Aktualnie zespół przystępuje do pracy nad nową premierą — „Czekając na Godota” Samuela Becketta, która ma nastąpić w czasie uroczystości jubileuszowych 30-lecia „Teatru 38”.

W chwilach tak uroczystych chcieliby się życzyć zespołowi, aby tych premier było więcej, znacznie więcej... W tym względzie „Teatr 38” nie rozpieszcza widzów. Kiedyś było inaczej...



Teatr 38.

Fot. Andrzej Gluc

Peter Schumann znów w Polsce

Polskie spotkania z Peterem Schumannem, twórcą awangardowego teatru „The Bread and Puppet Theater” zapoczątkowane w 1969 r. z okazji III Międzynarodowego Festiwalu Festiwali Teatrów Studenckich we Wrocławiu, zawsze stanowiły wydarzenie artystyczne. Podczas pierwszego tournée zespół Schumanna pokazał publiczności głośne, antywojenne widowisko lalkowe pt. *Wołanie ludu o mięso*. Krytyka uznała je za „lekcję teatru”. Nic dziwnego, że w 1972 r., a następnie w 1976 r. Peter Schumann ponownie gościł w naszym kraju.

W listopadzie ubiegłego roku Ogólnopolski Ośrodek Sztuki dla Dzieci i Młodzieży w Poznaniu zaprosił Schumanna, aby poprowadził warsztaty teatralne. Wynikiem działań stworzonego ad hoc zespołu „Ex Voto” by spektakl,

składający się z siedmiu epizodów pod wspólną nazwą *Biuro*. Do wyartykułowania polskiej, współczesnej problematyki użyto nader ubogich środków aktorskich. Skromna plastycznie scenografia, prymitywna muzyka, oszczędność rekwizytów. Prostota uderzała w sposób przedstawienia tematu. Zastosowano pewien schemat: biuro — potent, sceniczne rozwinięcie akcji, zakończenie połączone z symbolicznym wieszaniem wotum.

Teatralna kreacja, inscenizacja naszej rzeczywistości nie była jednak na najwyższym poziomie. Słowna introdukcja traciła publicystyką, a artystyczna transformacja nie dała pożądanych efektów. Stereotypowe rozwiązania poszczególnych części nudyli odbiorcę. Nieszablono, bo bez zawieszania wotum kończy się „Biuro odwlc-

kania”. Ostatni epizod nawiązuje do bombardowania Drezna w 1945 r. Odwołanie do kontekstu historycznego pozwala zauważyć nieco inną optykę patrzenia autora i widza na te same wypadki. Akcję z powodzeniem można było osadzić w miastach polskich na początku wojny, bądź w wyzwalanym Wrocławiu, koło którego zdarzyło się Schumannowi przyjąć na świat. Analogia wojna — wojna? To wydaje się intelektualnym uproszczeniem. Brak tu artystycznej konwencji. Konwencji filozoficznej. Spektakl, dzieło Schumanna i uczestników warsztatów świadczy o kondycji pokolenia, którego reprezentantem staje się „Ex Voto” i inne obecnie działające teatry, wyrosłe po 1981 roku.

LILA JANOWSKA

STANISŁAW DZIEDZIC

Niech się Gorycz tak nie wymądrza

Droga redakcjo nowopowstałego pisma studenckiego!

Z zainteresowaniem przejrzałem numer „Kuriera Festiwalowego” gdyż, jak wyczytałem na łamach prasy, zbiór chałtur lysawych brodaczy, zwanych dla potrzeb mass-mediów twórcami studenckimi nazywano festiwałem.

Już widzę ten piękny obraz. Regionalne „Alma-Arty” wysyłają do klubów studenckich ofertę z taką mniej więcej treścią:

„W związku z obchodami VII Festiwalu Kultury Studentów PRL proponujemy wam zorganizowanie koncertu artysty... Jest on zasłużonym weteranem piosenki zaangażowanej (ew. satyrycznej, autorskiej, aktorskiej, turystycznej, ogniskowej, wojskowej).

Po występie zalecamy spotkanie z artystą i mały, festiwalowy, bankiet. Ewentualny deficyt imprezy pokryjemy z naszych specjalnych, festiwalowych funduszy po otrzymaniu rachunku.

Ze studenckim pozdrowieniem
Dyrekcja (podpis nieczytelny)”

Przez kraj przetoczą się trasy koncertowe ekipy „wujów” (nie mylić z dr Potokiem), których wprowadzie oprócz organizatorów nikt nie chciałby słuchać i oglądać, ale którzy w ramach łączności międzypokoleniowej — czyli jak mówią złośliwi wiązania końca z końcem — przypomnieliby swoje sukcesy z lat dawniejszych.

A do tego akademie, dyplomy, odznaczenia. Czyli norma krajowa.

Pecha mają organizatorzy VII festiwalu ((sama młodzież, cha, cha) że nie jest to festiwal na przykład dziesiąty. Można by wtedy podsumować dorobek, zorganizować bankiet jeszcze większy od tych w „Stodole”, „Hybrydach”, „Jaszczurach”, przyznać jeszcze więcej nagród i stypendiów dla utalentowanych. A tak... Pozostaje tylko skromny „Kurier Festiwalowy”.

Gazetę Waszą, jak już stwierdziłem, przeczytałem z zainteresowaniem. Z całego „Kuriera” najbardziej rozgoryczył mnie felieton „Niemiec”, z którym wyskoczył bliżej mi nieznanemu Józef Gorycz, malkontent z zawodu. Pamiętam,

że już dwa lata temu Goryczowi na łamach „Studenta” nie podobali się rozrośnięci w barach działacze młodzieżowi, którzy strzegli porządku w czasie obrad ostatniego kongresu ZSP. Przykładał też na łamach wspomnianego dwutygodnika Tomaszowi Raczkowi, który był popełnił fatalną pomyłkę omawiając wyniki FAMY 85 („Przestańmy raczkować”). Gorycz publikuje się także w „Notesie Jazzowym”, który wprawdzie nie okazuje się rzadko, rzecz by można niespodziewanie, ale za to ma naczelnego, sekretarza redakcji i okazałą stopkę.

W „Kurierze” Goryczowi nie podoba się nic, z wyjątkiem nie-kurdupla Przystasia i nie-kurdupla Tasaka Jana, któremu dla potrzeb swoich felietonów zawłaszczyl i pomysły i nazwisko.

Piętnuje Gorycz działaczy i dziennikarzy studenckich, których, jak stać nawet na systematyczne wydawanie jednodniówki „Magazyn Studencki”.

A tak, proszę pana. Nie stać. Wydrukowanie choćby jednego numeru „Magazynu” kosztuje więcej, niż wynosi roczny fundusz komisji propagandy. Nie wszyscy, niestety, dostają takie dotacje, jak redaktorzy „Kuriera”. Proszę mnie źle nie zrozumieć. Nie dostają tych pieniędzy do ręki, aż tak dobrze nie jest. Po prostu mają pieniądze na wydanie pisma.

Prawdą jest, że wśród, jak ich nazywa Gorycz „młokosów” panuje popelińska intelektualna i niechęć do wychodzenia poza pomysły znane i sprawdzone od czasów ZMP. Prawdą jest też, że gazety studenckie nie ukazują się, że nikomu nie chce się rozejrzeć dookoła w poszukiwaniu pieniędzy itd. itp.

Ale ktoś ich tak wychował. Kino, telewizja i... klub studencki, absolutnie nie kojarzy się nikomu z miejscem spotkań czy twórczej działalności. Klub służy do dyskoteki i seansu video. Po i przed

tymi imprezami bywa zamknięty, a kluczy odpowiedzialny kierownik DS-V, często były działacz studentów, nie odda byle komu.

Wiele pomieszczeń nadających się na kluby (nawet te już adaptowane do interesujących nas potrzeb) stoi od lat puste, beznadziejnie czekając na użytkowników. Ale żeby administracja uczelni wydała klucze potrzebny jest ktoś „odpowiedzialny”, trzeba przyjąć statut, określić cele programowe, napisać kosztorys, a już najchętniej przyjąć na etat prezesa i głównego księgowego. Ludzie! To przecież paranoja. Może zamiast organizacji Festiwalu stosowni aktywiści, przy czynnym wsparciu „Kuriera” zainteresowaliby się kulturą „u podstaw”?

A jeżeli Festiwal musi być, to może zainteresowałyby się tymi maluczkimi, którzy z braku innych propozycji dla potrzeb quasi-klubowych adaptują od hoc dowolnie wybrany pokój w akademiku i przy pomocy gitary i „rozgrzewacza” organizują wcale niezłą imprezę.

Jeszcze jedno wyjaśnienie, tym razem w obronie Gadzinowskich, Rudymentów, Bittnerów, Łanochów, których Gorycz — tym razem zwracam się do Was wprost — czy stać ich na młodość i gniewność.

Wymienionych przez Was dziennikarzy, zaangażowanych jednocześnie w liczne działania tzw. pozaprasowe, przejmujących się beznadziejnym na pozór faktem — jakością własnych gazet, jest tak mało, że gonią w piętkę, by dobrze i czysto było na ich własnym podwórku. Tu roboty mają aż nadto. A z drugiej strony może „Kurierowi” łatwiej było sięgnąć do weteranów pióra, niż zainteresować społeczną pisaniną wyżej wymienianych?

Ze strachem myślę, że w drugim numerze Waszej, Gorycz, gazety wyczytałem dokończenie listy kandydatów na kurdupli. Znowu siadę do maszyny, i postaram się wszystkich razem obronić. Uczynię to tylko dla własnej satysfakcji, domyślam się bowiem, że zapomniacie na niej umieścić jedno nazwisko. Własne.

Z poważaniem
JERZY RATAYSKI



Rys. Jarosław Janowski

Opowiem ci drogi czytelniku bajkę. Gatunek ten przynosi wszak ukojenie i spokój, jest lubiany przez dzieci, nikogo nie atakuje (wprost), nie naraża opowiadającego na wściekłe ataki, jakie towarzyszyć muszą relacji autentycznej. Bajka nie nazywa przecież niczego po imieniu, bajki nie da się skrócić, zablokować, ocenzurować... Przekazywana z ust do ust jest wolnym przekazem treści, może być nawet wzbogacona w miarę społecznego obiegu. Ale do rzeczy.

W pewnym prowincjonalnym, rozwalającym się od starości, miasteczku pojawiły się pewnego razu cztery teatry. Aż cztery teatry i to teatry nieprofesjonalne. Oczywiście istniały tam od lat instytucje zawodowo mające się zajmować tą dziedziną sztuki, ale nikt (poza księgową w Wydziale Kultury przeznaczającą rokrocznie na utrzymanie tych debiutowych stolarci miliony) nie interesował się ich działalnością.

Nowopowstałe placówki reprezentowały nurt teatru otwartego, studenckiego, alternatywnego czy jakiegos innego. Tych nazw jest tak dużo, że trudno je wymienić. Wystarczy powiedzieć, że cztery teatry były (albo starały się być) niezależne, wolne, twórcze i autentyczne.

Czyż to nie istna sielanka, Zawodowcy nie robią nic — amatorzy (w umownym tego słowa znaczeniu) tworzą wartości. Licho jednak nie śpi. Gdyż diabeł pomieszał „drugiej alternatywie” języki, gdybyż poróżnił ich artystycznie. Ta perfidna szelma — diabeł oczywiście — postanowił namieszać po prostaku, prymitywnie: metodą plotek, pomówień i donosów.

O cóż poszło. O wyjazdy zagraniczne.

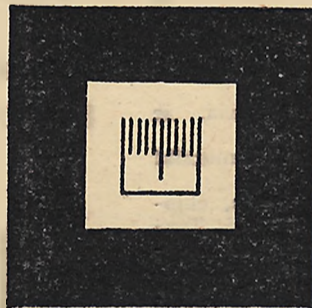
Wiadomo, że teatr studencki najwyższą swą wartość upatruje w artystycznej wolności. Z czegoś jednak trzeba żyć, jakiś cel w życiu trzeba mieć. Ze sztuki nie zawsze da się żywić, a już zapewne nie da się w naszym kraju.

Pozostały więc wyjazdy — najlepiej na zachód. Nic więc dziwnego, że teatry wyjeżdżały. Działo się to zawsze od czasów kiedy studencki teatr istnieje. Przywoziło się „z zachodu” szminki, buty, latarki, magnetofony, przywoziło się nowe tendencje w sztuce, znajomość nowych nurtów artystycznych. Przywoziło się też zazdrość.

Być za granicą to marzenie wielu. Jedni wyjeżdżali częściej inni nie. Dlaczego? Ano właśnie.

Ten jeździł często, bo ma wujka w KC — mówiono. Ten ma w zespole córkę dyrektorki z urzędu, tamten dlatego został działaczem krajowym by móc wyjeżdżać. Ten pije wódkę z kim trzeba, a tamten donosi na kolegów i dlatego najczęściej otrzymuje

TASAKIEM KURDUPLA



cztery teatry i sienkiewicz

paszport. Powiedzmy sobie szczerze, że cztery teatry w ogniu walki — w blasku zapasów o własne oblicze artystyczne i hałasie samoocyszczającym się z pomówień — zapomnieli o swej podstawowej funkcji. Wprawdzie ten czy ów prowadził najważniejsze imprezy mecenasa, organizował warsztaty, był szefem akcji letniej, uświetniał swymi spektaklami lokalne uroczystości, ale powoli zapomniano o istocie teatru. Przeszono przygotowywać nowe premiery.

Po co się trudzić. Na zagranicę wystarczy „zaszczytny kawałek w kilku wersjach językowych. Któż by uczył się w obcym języku coraz to nowych sztuk. W kraju można nawet nie grać. Po co? I tak nikt nie zrozumie. Zresztą nie ma należytego lokalu do prób i spektakli, nie ma pieniędzy na dekoracje, nie ma ich kto wreszcie wykonać. Wystarczy być. Mecenasy i tak powinien być zadowolony.

Jeden z teatrów postanowił się jednak uzawodowić. Przejął rozwalającą się budę po klubie sportowym. Zanim jednak zrobił cokolwiek został zniszczony pomówieniami. Któż da dotacje niepewnej i obmawianej instytucji. Lepiej zwiększyć dofinansowanie na długotrwały remont teatru zawodowego (to że w poprzednim stuleciu zbudowano go w cztery lata jest prawdą, ale mało obiektywną — wtedy budowali kapitaliści).

Inna grupa postanowiła zbliżyć się do „reżimu”. Zaczęli pracować w państwowym domu kultury, przygotowywać sztuki dla dzieci, sprawować funkcje społeczne we władzy czy pracować w administracji. Tych niszczone z jeszcze większym impetem. Jak to możliwe — mówiono — by w ten sposób mógł być tworzony „teatr wspólnoty”.

Trzeci teatr postanowiono wyrzucić z lokalu zajmowanego od trzydziestu lat. Po co nam grupa twórcza realizująca wyłącznie idee swego szefa. Nam jest potrzebny lokal dla kabaretu, piosenki, nam jest potrzebny posłuszny szef teatru. Po wysokich interwencjach zezwolono na przygotowanie spektaklu jubileuszowego. Cień likwidacji odrzucony został na kilka tygodni...

O czwartej grupie mówi się, że po prostu nie istnieje.

Nie chce mi się już dalej opowiadać tej bajki, nie chce mi się pokazywać kolejnych przykładów działalności szatań obłudy i diabła niezgody. Wystarczy spojrzeć na łamy krakowskiego tygodnika „Przekrój” by zorientować się, że licho nie śpi i dołożyć zawsze może.

W sytuacji gdy sami siebie opluwamy, kiedy namawiamy krytyków, czy zwykłych dziennikarzy do podnoszenia swoich zasług i krytykowania, urojonych czy rzeczywistych (czyż to jest w końcu ważne) wad, w tej sytuacji nie może dziwić publiczne wystąpienie — z atakiem na wszystko co studenckie otwarte, alternatywne — Mariana Sienkiewicza. Ledwo udało się powołać przy teatrze zawodowym (Teatr Polski w Poznaniu) scenę eksperymentalną (Kazimierza Grochmalskiego) a już pojawia się perfidny nań atak.

Takiej ilości zjeżdżających zółci nie wylał na teatr studencki chyba nikt dotąd. Nie przysporzymy Sienkiewiczowi satysfakcji cytowaniem jego szwiniostycznych stwierdzeń. Nam wystarczy wciągnięcie go na listę kurdupli. Czytelnik zaś może sięgnąć do 2175 nr. „Przekroju”.

JÓZEF GORYCZ



YOUNG ANGRY POWER

bim-bom

Teatr, wcale nie tylko studencki, nudzi mnie nad podziw i denerwuje. Jak zresztą każdy rodzaj sztuki, który zasadza się na pozerstwie, sztuczności i wyrafinowanym sileniu się na oryginalność. Ta sztuczność, kabotyństwo i mimodertia najlepiej daje się zauważyć w operze i dlatego Teatry, Opery i Balety omijam z daleka, spluwając tylko nieprzychylnie i jestem za tym, aby — także ze względów zdrowotnych — ogrodzić je drutem kolczastym. W tych „świątyniach Melpomeny”, kretyństwo tak nazywanych przez przekupionych zagranicznymi wyjazdami „krytyków”, królują ubóstwo myślowe, stosunki międzyludzkie jak w akwarium: ze skorpionami i cynizmem, ograniczający się do roztrząsania w jaki sposób przymusić by do teatru wojsko, OHP, młodzież szkolną i inne łatwe do podporządkowania sobie grupy społeczne.

Aktorstwo zawodowe tym różni się od aktorstwa amatorskiego, że posiada mniej wstydu. Każdy cłowiek potrafi robić miny nawet bardziej ucięższe niż Bronisław Pawlik czy bardziej zagadkowe niż Dorota Stalińska, ale przed lustrem w łazience. Przed większym gremium się wstydzi. Natomiast aktor, czy lepiej — aktorka nie wstydzi się niczego i obnaża się, także cielesnie, na zawołanie i bez skrupowania.

Śmieszny przeżywanie straszliwych rozterek moralnych na scenie przez aktora, który właśnie wczoraj rzucił żonę i dzieci i przeszedł do grupy szczególnego zagrożenia. Aktor rozśmieszający widownię, który na codzień chodzi w żałobie czy zresztą odwrotnie.

Przyznać trzeba, że teatry studenckie starały się zawsze dystansować od „dokonań” teatru zawodowego i starały się być oryginalne, co najłatwiej było osiągnąć przy pomocy niezrozumiałstwa. Na stwierdzenie niezliczonych sprawiedliwych, że „król jest nagi”, tzn., że sztuka jest głupia i bez sensu, a do tego sztuka jest źle zagrana, odpowiadano, że ów sprawiedliwy jest kretynem, który nie pojął głębi i „drugiego dna”. I tak powstały i działały w latach siedemdziesiątych teatry „Gong 2”, „Kalambur” Teatr „Stu” i sto innych. Andrzej Rozhin, twórca „Gongu 2” jest teraz dyrektorem zawodowego Teatru im. Osterwy w tym samym Lublinie i wystawia na okrągło, zdaje się, Fredrę (nie wiem, może Szekspira, w każdym razie klasykę). Jasiński i Litwiniac podobnie itd. itp. Czyli, że cała ta głębia z lat siedemdziesiątych były to pie i pozerstwo. Co było do okazania.

Natomiast współczesne teatry studenckie są jeszcze bardziej dziwaczne, starając się epatować to siermiężnością scenografii, to bzdurnością tekstów, to idiotyzmem pomyśłów, każących np. (podczas ubiegłorocznej „Famy”) siadać widzom na scenie, przodem do widowni, aktorom grać na proscenium, a widownię na 600 miejsc pozostawiać pustą. Co to miało symbolizować (nieumiejętność wypełnienia widowni?), komu było potrzebne oprócz samopoczucia reżysera? Nikt nie wie. To też jedyną kwestią jaka zapamiętałem ze wszystkich obejrzanych podczas „Famy '86” spektakli był przenikliwy szept jednego z jurorów, uczestniczących w oglądaniu pewnego monodramu: „temu bym dał nagrodę, bo jest podobny do Świrgonia”.

Wnioski moje w dziedzinie studenckiej sztuki teatralnej są takie: chcą, niech się bawią, na festiwalach zagraniczne na własny koszt — proszę bardzo, ale pieniędzy nie dawać, bo obszczymy przepija, a na kacu wymyślą znowu jakiś „Bim-Bom”.

I komu to potrzebne?

MAREK KASZ

Studenci na rzecz Teatru im. Słowackiego

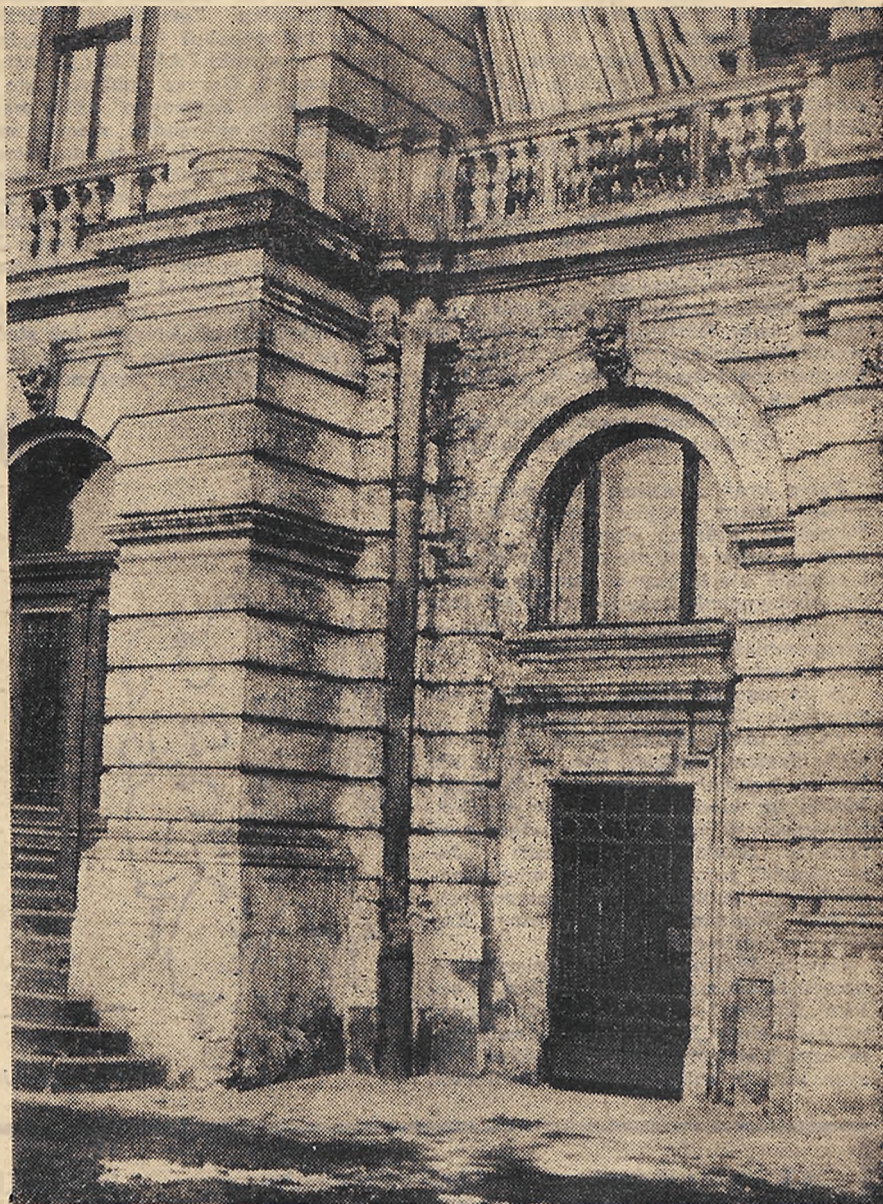
Rada Okręgowa Zrzeszenia Studentów Polskich w Krakowie

telex: RO ZSP 0325348

tel. 22-89-41

Spółeczny Komitet Odnowy Zabytków Krakowa

NBP VII OM Kraków 35073-6321-189-91



Zdjęcie z wystawy „Kraków narodowej sztuce” (SCK „Jaszczury”).

Fot. Tomasz Sieklicki

Termin oddania felietonu zbliża się szybko, obietnica dana redaktorowi Skoczkoowi uwiera jak ciasny but. Nawet Kasz, młodziak — nadesłał swe wesole uwagi na temat teatru studenckiego. Mnie zaś — jak po grudzie. Stare jest piękne, ale chwilami męczące.

Nie znaczy to — wyjaśniam czyta przedziej — żem skaploniał! Nie! Gotów jestem do niejednej jeszcze erupcji, zwłaszcza jeśli idzie o pomysły lub słowa. Wszak temat zadany przez Skoczka przedziwnie ugniała rozmaite zakamarki mej pamięci. Wywołuje skojarzenia tak różne, tak trudne do powiązania w je-

den supel wspólnego przesłania. czują się niemal bezradny...

Okruczy pamięci, ulamki mozaiki — może to jest pomysł?

Zatarty niemal przez czas, chłopcę spazm zachwyty. W sali „Teatru Młodego Widza”, gdzie ja (młody widz) odbywałem przecie niewiele wcześniej teatralne inicjacje. Tym razem hałaśliwa czereda Mistrza Afanasiewa, „Cyrk Tralabomba”. Tradycyjny, jazgotliwy jazz, białeńska maska na twarzy Ronczewskiego, chorągiew powiewająca nad głowami widzów. Kiedy dziś próbuję zrozumieć na czym polegał ów czar — nie potrafię. Teatr jak teatr, całkiem zwyczajny, rozchełstany nawet, nieporządny. Teatr nie został w pamięci żadnej szczególnej mądrości, nauki, przesłania. Ale został — we mnie przynajmniej — zapisane na zawsze wzruszenie. Wzruszenie irracjonalne, pobudzenie hormonu nadrealistycznej wyobraźni, jaki tkwił zapewne we mnie (wówczas młodszym nawet, niż dziś smarkul Kasz)...

Czy teatr polega na oszołomieniu, że kropla włana przez Afanasiewa zaskoczeniu, niespodziance? Nie wiem.

Być może pamięć „Tralabomy” w tym wspomnieniu stapia się w jedno z pamięcią innych ówczesnych doświadczeń? Może przedziwnie zapisane w pamięci pomysły Jurka Broszkiewicza w nowohuckim Teatrze Ludowym, może „Dziejowa rola Pigwy” z Jankiem Güntnerem i Witoldem Pyrkoszem; może pierwsza na krakowskich scenach realizacja Mrożka tak napełniła zbiornik wyobraźni młodego niegdyś widza, że kropla włana przez Afanasiewa zdecydowała o powodzi?

Przylepiony mokrą koszulą do ściany, otepiały w wiosennym odurzeniu stoję „Pod Jaszczurami” —

STARE JEST PIĘKNE



teatr mój widzę przyjemny

a do mnie, tak wierzę, tylko do mnie śpiewa Wielka Gwiazda „He-fajstosa” Nina Repetowska. Jest łaską majową pełną kwiatów, jest głosem słowika, jest młodym żrebakiem pędzącym po łące. Litania trwa. „Choćby za sto lat!” — ślubuję, czując się nagle mężczyzną.

Czy teatr jest wiosną, uczuciem pierwszej prawdziwej miłości, czy jest zrodzona pod wpływem pioruna namiętnością?

Oblepiony strakami długich włosów, umoszczony na brudnym parkiecie studenckiego klubu, dyszący ledwie między żarnami miłości i nienawiści — chwytam sąsiada za rękę i śpiewam. Wraz z tymi, co na

umownej „scenie” właśnie ukrzyżowali podobnego jak ja, długowłosego. „Krew jest potrzebna, na sztandary” — niesie się z nas wszystkich.

Brudni i spoceni artyści ze studenckiego teatru doby wspólnoty (STU, „Osmego dnia”, „Siódemek” czy innego, obojętnie) — wykrzykują zastępcze słowa mego stanu ducha, mych emocji, mego strachu i gniewu. Mógłbym i ja te słowa wypowiedzieć. Przeto śpiewam: „krew jest potrzebna...”

Czy teatr jest wezwaniem? Czy może być myślą ubraną w eudze słowa i wypowiedzianą przez czyjekolwiek gardło? Czy sensem teatru jest wspólnota, poczucie więzi pod wspólnym sztandarem sztuki?

Być może wspomnienie „Spadania”, łódzkich spotkań teatralnych, parmeńskiego festiwalu, „Famy” i czego tam jeszcze — sprawiło, że się dziś nudzę na szeregowym przedstawieniu teatru w Grudziądzu czy telewizji? Ze mnie nie obchodzi najstarsze nawet wypowiedziane wyrazów na tle najpiękniejszej nawet papier-mache... Ze czekam na chwilę, w której znajde rękę sąsiada na ciemnej widowni...

Niespodzianka, namiętności, utožsamienie — oto są nadzieje, jakie chcę spełnić w teatrze. Wiem, że ich spełnienie jest możliwe.

Cóż, stare jest piękne. Jak piękne są wspomnienia. Tymczasem rzeczywistość skrzeczy. Mogę odwiedzić muzeum teatru albańskiego w jakikolwiek polskim mieście, mogę udusić się w fetorze skarpet podczas przedstawienia teatru studenckiego A.D. 87, mogę wyjechać na jakikolwiek festiwal sztuk nijakich... Będzie mi przyjemnie. Przyjemnie. Przyjemnie!

Nie płacz, stary.

JAN POPRAWA

KURIER FESTIWALOWY.
Jednodniówka Ogólnopolskiego Komitetu Organizacyjnego VII Festiwalu Kultury Studentów PRD.

Recaguje kolegium: Robert Kwiatkowski, Zygmunt Moszkowicz, Marian Redwan, Tadeusz Skoczek (redaktor naczelny), Roman Szpala, Marian Szulc, Piotr Wasilewski (sekretarz redakcji), wraz z zespołem ekspertów.

Redaktor prowadzący numer: KRZYSZTOF LIPSKI.
Opracowanie graficzne: Grażyna Borysik.

Wydawca: Rada Naczelna ZSP Akademickie Biuro Kultury i Sztuki „Alma-Art”.
Realizacja: Rada Oddziału Stowarzyszenia Autorów Polskich w Katowicach.

Adres redakcji: 31-042 Kraków, Rynek Gł. 8, tel. 22-50-14
Ośrodek Dokumentacji Kultury Studenckiej.

Nakład 5 000 egz., D-6.