

Aby rozpocząć lekturę,
kliknij na taki przycisk ,
który da ci pełny dostęp do spisu treści książki.

Jeśli chcesz połączyć się z Portem Wydawniczym
LITERATURA.NET.PL
kliknij na logo poniżej.



Tadeusz Nyczek
PEŁNYM GŁOSEM

**Teatr studencki w Polsce
1970-1975**

Tower Press 2000

Copyright by Tower Press, Gdańsk 2000

Teatr studencki... dziś to już nazwa obiegowa, potoczna, popularna. Nie dla wszystkich jednak oznacza to samo. Większość ludzi napotkawszy ten termin kojarzy go sobie z wesołą, spontaniczną zabawą studenckiej młodzieży w amatorski teatrzyk: tak, t e a t r z y k właśnie, nie t e a t r, więc coś serio i odpowiedzialnego. Ileż to razy „poważni” recenzenci (a zdarza się to i młodym, którzy szybko chcą być dorośli), opisując jakiś spektakl studencki, jakiś festiwal – takim właśnie zdrobnieniem określają studencką; działalność teatralną. Nie zawsze – trzeba przyznać – pobrzmiwa tam nuta pobłażania czy wyższości. Ale jakże często słychać ton automatycznego zaszeregowania: w rejony właściwe twórczości marginalnej, ubocznej, efemerycznej.

Prawdopodobnie takie właśnie rozpoznanie sytuacji młodego teatru widzianego oczyma opinii publicznej spowodowało, że dosyć często (z dzisiejszej perspektywy stwierdzić muszę – aż nazbyt często) pojawiało się w artykułach tej książki, pisanych chronologicznie najwcześniej, podkreślanie szczególnego powszechnego posłannictwa tego teatru. Szczególnej wagi jego istnienia dla kultury polskiej także, a może przede wszystkim – na tle sposobu istnienia sceny zawodowej. Czas zweryfikował w znacznej mierze te uzurpacje; po pierwszych latach ekspansji i rozgłosu młody teatr lat siedemdziesiątych powrócił znów na peryferie, obrzeża, marginesy. Ale to już całkiem inna sprawa.

Należy się w tym miejscu dodatkowe wyjaśnienie. Otóż nie ma – dziś przynajmniej – jednolitego określenia obejmującego całość ruchu teatralnego młodych. „Teatrzyk studencki” – to była nazwa przypisana autentycznie amatorskiej formie istnienia wielu (liczby idą tu w setki) zespołów powstających co roku na uniwersytetach, politechnikach, w szkołach pedagogicznych, rolniczych, nie mówiąc o teatralnych. Zespołów rozpadających się po jednym, dwóch, trzech przedstawieniach, czasem jeszcze przed premierą. Ale prawdziwy t e a t r studencki, teatr młodych albo młody teatr – to zjawisko odrębne, choć wywodzące się z tamtego „amatorskiego” ruchu uczelnianego. Takich zespołów trwalszych, poważniejszych (co bynajmniej nie oznacza – wyzbytych elementów komediowych), odkrywczych, daleko przekraczających studenckie gry i zabawy – w teatr – pojawiło się w ostatnim dwudziestoparoleciu zaledwie kilkanaście.

Kiedyś, w połowie lat pięćdziesiątych, zespołami takimi były: STS, Bim-Bom, Teatr 38, Piwnica Pod Baranami, Cytryna, Pstrąg. Nieco później: Kalambur, Cyrk Rodziny Afanasjoff, Galeria, Stodoła, Hybrydy, STG, Gong – 2. I wreszcie – na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych pojawiły się: STU, Teatr 8 Dnia, Teatr 77, Pleonazmus. W połowie lat siedemdziesiątych trwalej zaznaczyły swoją obecność dwa co najmniej zespoły: Akademia Ruchu i Warszawska Grupa Teatralna.

Teatry z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych mają już coś w rodzaju swojej dokumentacji. A przynajmniej „oficjalne” zapisy podstawowych faktów, sytuacji, kontekstów społecznych i politycznych, problemów ideowych i artystycznych. Nieocenione wydają się tu zwłaszcza takie książki, jak: »Teatry studenckie w Polsce« w opracowaniu Jerzego Koeniga (WaiF, Warszawa 1968), »Sezon kolorowych chmur« Jerzego Afanasjewy (Wydawnictwo Morskie, Gdynia 1968), »Pokolenie kataryniarzy« Andrzeja Cybulskiego (Wydawnictwo Morskie, Gdynia 1968) czy album »Piwnica« pod redakcją Zbigniewa Lagockiego (PWM, Kraków 1968). Sporo wiadomości, zwłaszcza o studenckich i amatorskich teatrach lat sześćdziesiątych, zawiera »Trzeci wiersz« Mariana Grześczaka (LSW, Warszawa 1973). Osobną wartość stanowią: »Burzliwa pogoda« Konstantego Puzyny (PIW, Warszawa 1971) oraz dwa pierwsze tomy z zaplanowanej większej serii pod hasłem „Sztuka otwarta”: »Teatr a poezja« oraz »Wspólnota. Kreacja. Teatr« (Biuro Wydawnictw AOT „Kalambur”, Wrocław 1975; Wrocław 1977). Cenny dokument – »Kronika Kulturalna ZSP 1950-1970« – nie pozbawiony niestety błędów, jest dziś białym krukiem ze względu na niewielki nakład i pozarynkowe roz-

powszechnianie. Kanonicznymi koncepcjami teatralnego ruchu młodego teatru zajął się Kazimierz Braun w »Nowym teatrze na świecie 1960-1970« (WAI F, Warszawa 1975).

Jeszcze informacje prasowe, rozrzucone po setkach gazet. Jeszcze pamięć ludzi, którzy te teatry tworzyli albo byli ich wiernymi obserwatorami. Jeszcze fotografie. Ale już prawie brak zapisów filmowych czy – później – telewizyjnych.

Teatry lat siedemdziesiątych, paradoksalnie, w świetle dokumentacji wyglądają znacznie gorzej. Owszem, pisano o nich sporo; nikt jednak nie zadał sobie trudu opracowania tych zapisów, recenzji, sprawozdań. »Almanachy ruchu kulturalnego i artystycznego ZSP« są przeważnie zbiorem wybranych artykułów teatralnych, bez szczegółowszej dokumentacji wydarzeń, poza tym, podobnie jak »Kronika Kulturalna«, powszechnie niedostępne. Taśmy filmowa i telewizyjna utrwaliły przerażająco mało. Kilka amatorsko zarejestrowanych przedstawień (jedynie STU posiada rzetelne filmy ze swoich spektakli, nakręcone skądinąd za granicą), kilka fragmentów z festiwali, zaprezentowanych przy okazji produkowania Kroniki Filmowej, parę autorskich krótkich filmów starających się oddać atmosferę, nastroj, charakter studenckiej sceny.

Przy pomocy niniejszej książki starałem się chociaż w niewielkiej części wypełnić tę lukę informacyjną. Nie chciałem jednak pisać o wszystkim; nie tylko dlatego, że przekraczałoby to możliwości jednego człowieka, nie mogącego choćby z czysto fizycznych powodów uczestniczyć w całym ruchu teatralnym. Zależało mi na pokazaniu – na tle ogólnej panoramy tegoż ruchu – pewnego nurtu ideowo-artystycznego dominującego w młodym teatrze z początkiem lat siedemdziesiątych, wyznaczonego działalnością kilku zespołów. Za główne kryterium przyjąłem raczej przedstawienia niż teatry; stąd też nie wszystkie spektakle interesujących mnie zespołów zostały tu przedstawione – pomiąłem te, które uznałem (na swój całkiem prywatny rachunek) za wtórne, mniej precyzyjne ideowo bądź artystycznie. Teatrów w dosłownym znaczeniu tego terminu jest zatem pięć (Kalambur, STU, 8 Dnia, Teatr 77, Pleonazmus), omawianych przedstawień – trzynaście, w tym program estradowy kabaretu Salon Niezależnych, nie tyle na prawach wyjątku, co koniecznego dopełnienia.

Przy okazji uwaga: większość spektakli została omówiona z okazji ich premier. Teksty te, publikowane na gorąco w czasopismach (głównie w „Studencie”, także w „Scenie” i „Dialogu”), uległy w niniejszym wydaniu nieznacznym tylko poprawkom, skrótom bądź uzupełnieniom. Staralem się zachować ich pierwotną temperaturę, atmosferę emocji towarzyszącej ich powstawaniu. Między innymi z tego też powodu nie zostały uwzględnione – z jednym wyjątkiem – ewolucje niektórych przedstawień (np. »Sennika polskiego« w STU, »Retrospektywy« w Teatrze 77), przybierających nieraz z czasem kształt znacznie odmienny od pierwotnego. Ponieważ jednak główna linia problemowa i artystyczna była w każdym z tych przypadków zachowywana, uznałem za prawomocną prezentację tylko wydań premierowych.

Daty 1970-1975, w których zamyka się czas książkowej „akcji”, są realne i symboliczne zarazem. W 1970 pojawiły się dwie premiery wytyczające kierunek młodemu polskiemu teatrowi (»Spadanie« w STU i »W rytmie słońca« w Kalamburze), zaś w 1975 odbyła się ostatnia premiera Pleonazmusa, »Delirium tremens«. Przedstawieniem tym zakończył Pleonazmus oficjalnie – rok później – swoją działalność. Pozostałe teatry nie przestały istnieć; zbierają jedynie siły i środki do następnych twórczych wypowiedzi, ale już z przekonaniem, że droga ta będzie inna, wymagająca odmiennych myśli i poetyk¹. Powstało i powstaje mnóstwo młodych i najmłodszych zespołów, niektóre w opozycji do starszych kolegów, inne – śladem pani matki. Jest to już jednak międzyepoka, czas przejściowy, środkowy. Książka mówi o ruchu, który należy do historii; na szczęście historii wciąż żywej, inspirującej.

I jedno jeszcze: nie chciałbym, aby zbiór ten, skądinąd dosyć zdecydowanie wyrażający moje sympatie i antypatie, został potraktowany jako wyznacznik p r z e c i w jakimkolwiek

¹ Z dniem 1 stycznia 1979 roku teatry te przeszły oficjalnie na profesjonalizm, zmieniając równocześnie mecenasów, którym odtąd stały się w prawie wszystkich przypadkach – Zjednoczone Przedsiębiorstwa Rozrywkowe. Jak na ironię losu...

teatrowi, który nie jest „studencki”, „młody” czy „otwarty”. Myślę, że pojęcie t e a t r u a u t e n t y c z n e g o i prawdziwego jest szersze, niż wynikałoby to z egzemplifikacji opisanych w tej książce; mój entuzjazm nie wykracza mimo wszystko poza uczciwą świadomość tej banalnej w końcu prawdy. Nie będąc przeciw wszelkim innym teatrom, z wyjątkiem teatrów złych, głupich i kłamliwych, jestem jednak za p e w n e g o r o d z a j u teatrem, który częściej się zdarza, niż jest, raczej się objawia, niż trwa. Zdarzenie takie na skalę, powiedzmy, bardziej masową pojawiło się w postaci światowego teatru otwartego, którego fragmentem był polski teatr studencki.

Powyższe wyznanie skłania mnie do kolejnego: otóż bynajmniej nie poczuwam się do roli krytyka teatralnego w całym zobowiązującym tego określenia znaczeniu. To znaczy kogoś, kto zawodowo zajmuje się śledzeniem i opisywaniem teatru: jaki jest, jaki może być i jakiego być nie powinno. Powiem szczerze – interesuje mnie nie tyle teatr jako taki, ile przede wszystkim r o d z a j ż y c i a poprzez teatr (i nie tylko) wypowiedzanego. Życie to może się oczywiście artykułować wcale nie wyłącznie poprzez teatr młody czy studencki. Ale tam właśnie wyraziło się swego czasu najpełniej – i dlatego o nim tu mowa.

Kraków, grudzień 1976

I. z lotu ptaka

Świat zaklęty w teatr

Od czasów Wielkiej Reformy z początków naszego ku teatr rozdwojony jest jakby na dwa trendy, dwa nurty: sztukę „sztuczną”, najdoskonalszą umowność, i sztukę subiektywnej, realnej prawdy jego twórców; jednym słowem: teatr maski i teatr twarzy, teatr u d a j ą c y i teatr u t o ż s a m i e n i a.

Ten pierwszy wywodził się z koncepcji Craiga (aktor-marioneta), Tairowa (aktor-tancerz), Meyerholda (aktor-akrobata), przeczył literaturze (do pewnego stopnia), budował ułady sceniczne, kombinacje form, wprowadzał balet, światła, kostiumy, całą szeroko rozbudowaną maszynię teatru umownego. Nie chciał niczego udawać poza sobą samym, nie chciał niczego zastępować (tak jak dawny teatr chciał zastąpić życie naturalne). Głosił ideę absolutnej t e a t r a l n o ś c i, wszystkie elementy, łącznie z aktorem, traktował jako nierozłączne składniki owej wspólnej wypadkowej, teatru właśnie, będącego sztuką odmienną niż poszczególne tkanki jego organizmu – muzyka, światło, gest, literatura.

Ten drugi miał ambicje odwrotne, choć z tamtymi niesprzeczne. Chciał być nosicielem prawd wspólnych ludziom na scenie i na widowni. Najpierw był teatrem walczącym, politycznym (Brecht, Piscator), później, już w latach sześćdziesiątych naszego wieku, teatrem wręcz agitacyjnym, ulicznym. Zasadą jego działania stała się jedność poglądów aktorów i widzów, a sposobem bycia – identyfikacja postaci scenicznych z aktorami te role wykonującymi. Więcej: ten teatr coraz częściej po prostu grał życie swoich twórców. Granica między sztuką a rzeczywistością była zacierana; tu już nikt przed nikim nie musiał, nie chciał udawać kogoś innego.

Między tymi ekstremalnymi rodzajami traktowania sztuki teatru, zahaczając często o nie w poszukiwaniu nowych „sposobów na publiczność”, rozciąga się dziedzina teatru „tradycyjnego”, będącego swoistą mieszanką wszelkich dostępnych stylistyk scenicznych, dziedzina konwencji, rekwizytornia gestów, słów i obyczajów. Tam niepodzielnie panują dramaturg, aktor i reżyser, polem napięć wewnętrznych jest walka o rząd dusz między autorem a inscenizatorem, aktor pozostaje ledwie odtwórcą zadań nakładanych mu na zmianę przez obu manipulatorów. Tam gra się sztuki dawne i nowe, w różnie traktowanej scenerii pudełka, z widownią pełną rzędów wyściełanych foteli, z aparatem dekoracyjnym zmieniającym tylko rekwizyty, ale już nie strukturę samego siebie, tam chodzi się, aby podglądać cudze dramaty, wymyślone przez jednych na użytek drugich, tam można uzyskać spokój sumienia, znaleźć rozrywkę, spotkać się ze znajomymi, czasem coś prawdziwie przeżyć. Jest to teatr w jakimś sensie niezobowiązujący; uległy modom i gustom, teatr konsumpcji kultury wziętej ze statystyk, gdzie wszelkie nowości, tak nieraz zwodzące krytykę i widownię swoim rzekomym awangardyzmem, są jedynie zmianami zewnętrznych kostiumów. Jego konflikty i problemy są szczególnie istotne dla urzędników czy nie przynosi deficytu, czy jeszcze można weń inwestować, jak długo da się znosić jego monotonną nieruchawość. Ten teatr, jak to zwykle bywa w kulturze podporządkowanej prawom rynku kulturowego, panuje wszechwładnie: ku spokojowi decydentów i zadośćuczynieniu dyplomom artystycznym.

Oczywiście typy czyste nie istnieją. Wszystkie trzy gatunki teatru, przynależne przecież jednej rodzinie artystycznej, korzystające z tej samej, podstawowej zasady istnienia aktora i widza, „nadawcy” i „odbiorcy”, są często rozróżnialne tylko w całościach, ogólnej ideologii i wyrazie; bywa, że posługują się w szczegółach podobnym zestawem gestów przedmiotów, łudząc tym niewprawną publiczność.

Od kilku wieków teatr jest instytucją, jedną wielu składających się na sumę kultury narodowej. Jest mechanizmem, o którym administracyjni zarządcy twierdzą, że wymaga tylko

stałego oczyszczania i czujnej opieki, a będzie funkcjonował bez zarzutu dowolnie długo. A tymczasem wiele z dawnych walorów teatru już nie jest jego wyłączną własnością. Istnieją pisma teatralne, w których można tekst sztuki po prostu przeczytać, co niekiedy przynosi więcej pożytku niż obejrzenie jej inscenizacji. Istnieje film, który pewne informacje o świecie i ludziach przekazuje lepiej i skuteczniej. Istnieje telewizja, a w niej nie tylko film, ale i sam teatr mieszczący się jako fragment całościowego programu, zaś niejeden reportaż mówi o człowieku ;więcej niż tomy dramatycznie, pracowicie inscenizowane przez sztaby etatowych i najemnych pracowników sceny.

Nie jest to już ten sam teatr, który w średniowieczu przywoływał ludzi do moralnego porządku, w wieku XVII bawił – jako komedia dell'arte swoim kunsztem i doskonałością improwizacji, dwa wieki później stanowił pole do popisu wielkich gwiazd, bywał miejscem towarzyskich spotkań i najwyższym wtajemniczeniem artystycznych sfer, w nim odgrywały się skandale polityczne i salonowe, siedząc za jego kulisami Zola mógł napisać swoją »Nanę«, zaś Reymont »Komediantkę«, Teatr współczesny, począwszy od Wielkiej Reformy, usiłuje odnaleźć swoją własną, niepowtarzalną formułę. Stworzył ich już wiele, może nazbyt wiele; niektóre dziś tylko łudzą swoją odmiennością, rzekomą i powierzchowną; maski zastąpiły prawdziwe wnętrza, o oryginalności coraz częściej zaświadcza kolor stroju, stylistyka zdań i tembr głosu aktora.

Ale nie wystarczy już do bycia współczesnym granie Szekspira w ubiorach z Becketta, Pirandella w scenerii Ionesco, a tegoż Ionesco – w tonacji molierowskiej. Twórcy debatują nad kształtem sceny, podpowiadają aktorom nowe gesty, uczą, jak nie być podobnym do konkurentów z teatru mieszczącego się na sąsiedniej ulicy. Legion jest tych, którzy zastanawiają się, jaki ów teatr powinien być naprawdę, by bronić się na d z i s i a j. Co naprawdę zaświadcza o współczesności tej sztuki, gdzie tkwi źródło wzajemnego porozumienia twórców i odbiorców, które uczyni z teatru nie miejsce wzajemnej adoracji, ale wzajemnego współodczucia i współrefleksji.

Teatr zawodowy działa w jednym kierunku: od aktora do widza; aktor zawodowy to ten, który s ł u ż y publiczności. Naładowany informacją o postaci, w jaką się wcielił, usiłuje do racji przyjętej roli przekonać tego, który siedzi w tej chwili za przegrodą rampy nasiąknięty problemami własnymi, przeważnie bliższymi mu nawet teraz od tamtych, które ogląda. Aktor to tylko ten, który u d a j e, uczy się doskonałego pozbycia własnej indywidualności na rzecz indywidualności wymyślonej, kreacji powołanej na jednorazowy użytek. Cała pasja i umiejętność aktora zostają przez ową kreację pochłonięte; ona pożera swojego nosiciela, w gryza się w jego umysł i ciało, dąży do najpełniejszego utożsamienia. Unicestwienie zdumiewające – bo za zgodą unicestwianego. Na scenie widz ogląda produkt szczególnej konsumpcji, sztuczną postać poruszaną energią swojego stwórcy. Za to w końcu zapłacił: za widok nosiciela nie swojego ciała, wygłaszającego nie swoje myśli, zwierającego się z niby – swoich kłopotów problemów. To ucztą nader treściwą: aktor jest pożerany podwójnie – przez rolę i przez publiczność. Ten krwiożerczy, choć bezbolesny teatr bywa nieraz fascynujący; złuda utożsamienia dokonana przez aktora doskonałego wzbudza w ludziach dreszcz grozy w tragedii i szaleństwo śmiechu w komedii.

Teatr amatorski działa niejako odwrotnie. Wyrósł z potrzeby jego twórców, potrzeby dośyc irracjonalnej, nie zawsze zrozumiałej i oczywistej. Nie obwarowany dyplomami i szkołami, nie zarabiający sobą na życie, nie powołany ku pokrzepieniu serc i bawieniu zmęczonych życiem, stawiany bywa przez optymistów jako przykład żywotności i d e i teatru, którą określają bezinteresowność i spontaniczność. Owszem, ale w tym i słabość tego teatru. Nastawiony niemal wyłącznie na samozaspokojenie jego twórców, wyrosły z ich pokus do sięgnięcia poza zaczarowaną barierę sztuki opromienianej sławą wielkich gwiazd i niedosiężnych idoli, stanowi w istocie obiekt wewnątrznie i zewnątrznie zamknięty. „Aktorom” tego teatru wystarczy – niemal wystarczy – to, że są właśnie aktorami, że uprawiają sztukę taką jak ten za-

chwycający Gustaw Holoubek albo ta cudowna Vanessa Redgrave, że wreszcie choć na moment mogą być k i m s i n n y m. Tu kierunek zależności roli i aktora jakby się odwracał: to aktor pożera rolę, wciela ją w siebie zachłannie, bez reszty, to ona jest mu potrzebna – a nie on jej. Ów aktor amator, ten z kółek teatralnych szkolnych i zakładowych, z domów kultury, równie dobrze piętnasto-, jak i pięćdziesięcioletni, aktor o zawodzie krawca i ucznia, nauczyciela i szwaczki, rolnika i wytapiacza stali, ukrywając w sobie obcą postać z pełną pasją o d g r y w a tamtego „kogoś”, potwierdzając oczywistą prawdę psychologiczną o ludzkiej potrzebie wchodzenia w cudze życie, jako że zawsze fascynowały człowieka sposoby bycia odmiennie od jego własnych. I czy będzie to rola konkretna, z napisanej sztuki, czy tylko montaż poezji – zawsze potrzeba p r z y s w o j e n i a będzie przeważała nad koniecznością p r z e k a z a n i a; paradoksalnie, ten teatr jest prawie samowystarczalny, często zadowala się publicznością złożoną z członków rodziny, ze znajomych i sąsiadów, nie są mu nieodzowne owacje i łzy anonimowych tłumów.

Ale teatr najpełniejszy, teatr być może taki, jaki kiedyś będzie zaświadczał o naszej powikłanej epoce mieści się poza tymi kanonami. Nie jest sługą widowni ani polem psychicznych wyładowań. Nie chce udawać – choć nie unika elementów konwencjonalnej teatralności. Konieczność jego istnienia mierzona jest potrzebą mówienia d l a i n n e g o, ale mówienia o d s i e b i e. Aktor w tym teatrze powiadamia widza o tym, co dla obu uznaje za ważne, istotne, prawdziwe, godne tej wiedzy. Już nie musi wcielać się w czyjeś myśli i sądy, ubiory i gesty. Jego prawda jest prawdą osobistego życia artysty: to teatr bliższy zwierzeniu niż edukacji, porozumieniu niż informacji. Aktor i widz należą tu do jednego świata, nie dzieli ich bariera kurtyny i rampy.

Pierwociny tego teatru wykluwają się od jakiegoś czasu niemal na całym świecie, można go spotkać w Anglii i w Polsce, Japonii, Stanach Zjednoczonych i w Kongo. Teatr-rodzina (niektóre zespoły rzeczywiście mieszkają razem), gdzie życie teatru i życie w teatrze bywają wymienne, gdzie nie potrzeba zabiegać o uczestnictwo widzów (bólączka scen zawodowych), wyrabianie planów repertuarowych. Teatr ten robią niekiedy aktorzy zawodowi, znudzeni sztafetą swojej profesji. Częściej amatorzy o specjalnym, samowystarczalnym wykształceniu scenicznym. Opłaca go przeważnie instytucja albo organizacja, bywa też niezależny finansowo, jeśli zarobki z przedstawień starczą na utrzymanie grupy przy życiu. Repertuar każdego z nich jest odmienny, bo tworzą go odmienni ludzie. Nie wystawia sztuk do powielania, bo jego sztuka jest niepowtarzalna, wypływa z informacji i wniosków na temat świata różnych pod każdą szerokością geograficzną. Bywa czasem utożsamiany z teatrem studenckim, gdyż tam niekiedy miał źródło – jego animatorzy to przeważnie obecni albo byli studenci. Mówi się w nim o sprawach bliskich ludziom po obu stronach umownej rampy, raczej łączącej niż dzielącej, i mniej chodzi tam o perswazję, a bardziej o wymianę myśli i uczuć. Jest najgłębiej teatralny – więc suwerenny – właśnie tam, gdzie nie sięga film, telewizja, literatura: w bezpośredniej styczności ludzi, którym daje szansę odkrycia w sobie i innych t e g o s a m e g o c z ł o w i e k a, z jego codziennymi kłopotami i odświeżającymi satysfakcjami, z życiem małym i życiem wielkim, od porannej kawy począwszy, na nocnym alarmie skończywszy. Jest szczerzy i otwarty nieraz do granic ekshibicjonizmu, jego język jest językiem politycznym i artystycznym równocześnie. Jest jeszcze w dużej mierze teatrem z marzeń. Gdzieniegdzie nie do końca okrzepł, gdzieniegdzie zdążył już popełnić samobójstwo. Ale jest.

pełnym głosem

Polski teatr studencki stosunkowo łatwo można odróżnić od innych produkcji typu scenicznego. Już sam scenariusz, będący literacką kanwą spektaklu, ma charakter całości w pewnym sensie nie uporządkowanej, trochę przypadkowej, kierującej się rzadko normami i regułami należnymi sztuce dramaturgicznej, nie tylko zresztą klasycznej. Scenariusz ten ma w sobie coś z apriorycznego buntu przeciw owym przednim strukturom i zasadom, nawet wtedy, gdy nie jest jawnym i zdeklarowanym tych reguł przeciwnikiem. Czy na otwartość tę wpływa w sposób decydujący ogólna budowa spektaklu, innego typu przygotowanie aktorские, czy też specyfika zaplecza technicznego (niewielkie koszty przedstawienia, wypożyczone salki do prób i występów) – trudno jednoznacznie określić. Istota zjawiska tkwi, jak się zdaje, gdzie indziej jeszcze: mianowicie w pierwotnej myśli koncepcyjnej, ogólnej strukturze teatru zwanego studenckim. Wypada przyjrzeć się bliżej zwłaszcza przymiotnikowi „studencki”, jako że stanowi on niejednokrotnie źródło istotnych nieporozumień metodologicznych, bywa też zarzutem stawianym tym zespołom, które goszczą wśród siebie ludzi nie będących już studentami.

Otóż nazwa „teatr studencki” powinna być rozumiana w sposób znacznie szerszy niż tylko literalnie: znaczy to, iż nie dotyczy wyłącznie teatru tworzonych przez ludzi znajdujących się aktualnie na którymś z kilku lat studiów. Ograniczanie uczestnictwa do członków wyłącznie bieżącej kadencji uczelnianej byłoby nieporozumieniem: wszak teatr studencki to nie teatr „na studiach” – a przynajmniej nie tylko; termin ten oznacza całą szeroką strukturę kulturową, o mniej więcej sprecyzowanych zarysach programowych, nie zmieniających się przecież dlatego tylko, że któryś z aktorów czy inscenizatorów akurat ukończył uniwersytet, akademię medyczną czy politechnikę. Charakterystyczna długowieczność niektórych ważnych dla życia młodej sztuki zespołów (Kalambur, STG, Pstrąg, do niedawna STS, Teatr 38) była w dużej mierze zasługą tych właśnie „seniorów”, jednostek wyrobionych intelektualnie i artystycznie, wcale niekoniecznie egzystujących we własnym zespole li tylko z przyzwyczajenia czy wątpliwej chęci zysku. Prawdopodobnie w ogóle należałoby zmienić nazwę „teatr studencki” na inną, choćby popularnie przyjętą „teatr młody” czy „teatr otwarty”; ponieważ jednak młodość jest dziś pojęciem nieco nadużywanym w przeróżnych spekulacjach socjologiczno-krytycznych, pomimo nadal istniejącej niejasności co do zakresów i kryteriów używajmy tych określeń wymiennie, zdając sobie sprawę z ich niepełnej funkcjonalności.

Wydaje się poza tym, że konwencjonalna struktura semantyczna pojęcia „teatr studencki” z biegiem czasu ulegać będzie coraz wyraźniejszemu zatarciu. Wiąże się to nieuchronnie z postępującymi zmianami w samoświadomości wielu zespołów studenckich. Ma to także swój niebagatelny związek ze zmianami zachodzącymi w charakterze ogólnie pojętej kultury studenckiej. Mianowicie i kultura, i teatr, jako tej kultury część organiczna i poniekąd dla niej znamienne, wyzwalają się coraz wyraźniej z ciasnych, nałożonych jej kiedyś ram „amatorskiej zabawy”, nieszkodliwej dlatego właśnie, że nie opieczętowanej magicznym przyzwoleniem na działalność zawodową – czyli „dorosłą”. Permanentnie wytwarzana bariera między młodzieńczą amatorszczyzną a poważnym, dorosłym traktowaniem swoich obowiązków wobec społeczeństwa i kultury nosiła w sobie zarodek unicestwiający jakby ten pierwszy rodzaj działalności: podważała zaufanie do niego, spychała w nieszkodliwe kojce twórczości, z której się wyrasta, by ją potem najwyżej wspominać jako przyjemny epizod z lat dojrzewania. Teatr studencki miał być w potocznym mniemaniu ujściem temperamentu ludycznego, tym, czym dla ucznia szkoły podstawowej gra w piłkę na podwórku po godzinach lekcyjnych. Egzamin dyplomowy stanowił tu granicę oddzielającą pasję i fascynację przynależne temu-

który-się-jeszcze-uczy od dorosłej działalności tego-który-zaczął-normalne-życie. Wszelka twórczość artystyczna, więc także teatr, nabierała w tym momencie znamion administracyjności: niemal z godziny na godzinę przestawało się być (albo p o w i n n o się było przestawać) aktorem teatru studenckiego i wchodziło w rolę inżyniera, nauczyciela, lekarza, zaś w najlepszym wypadku – aktora zawodowego, jeśli oczywiście ukończyło się PWST. Ten, kto zostawał na dłużej, kto już pracując zawodowo nadal parał się graniem czy reżyserowaniem w swoim teatrze, uznawany był przez mecenasa bądź anonimowy głos opinii publicznej niemal za intruza. Sformułowanie dosyć krańcowe, ale w tej postaci lepiej oddające charakter nieporozumień wynikłych chyba nie tylko ze zwykłych ograniczeń terminologicznych.

Ta ludyczność otaczająca zawsze teatr studencki i w nim samym odbijała się niejednokrotnie. Gdybyż była ona li tylko wynikiem naturalnych w końcu, spontanicznych akcesów do zabawy, co zaświadczone jest dziesiątkami i setkami kabaretów, kabarecików, scen satyry, groteski itp. Paradoksalnie zwracała się scenie studenckiej niejako rykoszetem; stając się w krytycznych szufladkach kanonem szczególnie obowiązującym i zobowiązującym, stanowiła łatwą pokusę dla estradowej chałtury. Ponieważ utarło się złudne mniemanie, jakoby najprościej można była w Polsce sprokurować humor, dowcip i kabaret, przeto miewaliśmy rocznie całe zastępy rozdokazywanych zespołików, cieszących się uznaniem i poparciem równie zaszufladkowanego „środowiska”. Żeby proporcje zjawiska zostały zachowane, należy odjąć od tego teatru groteski i satyry polityczno-społeczno-obyczajowej, tej w najlepszym gatunku, która „bawiąc – uczyła”, żeby użyć prostej formuły.

Charakter studenckiego teatru zmienił się jednak dość radykalnie z początkiem lat siedemdziesiątych. Jeśli spotkamy tam kabaret – będzie on raczej bliższy w intencjach i programie intelektualnym teatrowi dramatycznemu niż konwencjonalnej estradzie. Dawne wyzwolenie przez śmiech (znane choćby ze znakomitych składanek satyrycznych z połowy lat pięćdziesiątych) zastąpione zostało wyzwoleniem przez dramatyczny akt oskarżenia rzucony światu. Niewątpliwym łącznikiem była gorzka ironia, zawsze zresztą obecna w najlepszych dokonaniach polskiego teatru studenckiego.

Podobnie jak w młodej poezji, w młodym teatrze i jego odmianie – kabarecie – punktem odbicia są daty: marzec 1968 i grudzień 1970. Pierwszym bowiem i najważniejszym przedstawieniem nowego nurtu teatru studenckiego stało – się »Spadanie« Teatru STU, spektakl stricte polityczny. Symptomatyczna jest data polskiej premiery: grudzień 1970 (VII Łódzkie Spotkania Teatralne); premiera właściwa odbyła się kilka miesięcy wcześniej, we wrześniu, w Rotterdamie. Ale żeby zrealizować to, co było takim zaskoczeniem dla studenckich – i nie tylko studenckich – widzów w Łodzi, zwielenokrotnionym przez równoczesną wiedzę o grudniowych zdarzeniach, trzeba było dwóch poprzedzających lat doświadczeń przede wszystkim pokoleniowych. Bo »Spadanie«, nim ujrzano w nim przez pryzmat grudniowej premiery także treści i znaczenia ściśle już proveniencji politycznej, i to w szerszym wymiarze niż dotyczące problemów młodzieży, miało być rachunkiem sumienia dwudziestokilkulatków, urodzonych już w Polsce powojennej, gorzkim i poniekąd desperackim, bo wtedy jeszcze bez widoków na konkretne zaprojektowanie jakiegokolwiek przyszłości. Wydarzenia grudniowe zmobilizowały autorów przedstawienia do częściowego przemodelowania spektaklu przez nadane mu głębszego, już o charakterze ogólnonarodowym, wymiaru problemowego.

Była to również pod względem teatralnym pierwsza manifestacja sceny „otwartej”, zrywającej z konwencjonalnym balastem teatralnej techniki od bez mała kilkunastu lat rozpleniającej się zaraźliwie na miejscach opuszczonych przez jakiegokolwiek idee pozaartystyczne. Formalizm, chwyt, bądź podpatrzone w obcym teatrze, bądź – co rzadsze – będące chlubnym własnym wynalazkiem (teatry plastyków, pantomimy), uległy tu wyraźnemu zaprzeczeniu. Swoista surowość inscenizacyjna, połączona z dużą ekspresją aktorską i przejrzystym scenariuszem opartym głównie o prasową publicystykę polityczną, ułożonym według klasycznych, składankowych wzorów, typowych w ogóle dla teatru studenckiego, stawiała

przede wszystkim na emocję odbioru. Niekoniecznie emocję akceptującą; pamiętajmy, że propozycja »Spadania« była na tyle drastyczna i szokująca, zwłaszcza w porównaniu z dotychczasowym modelem polskiej kultury i sztuki, iż w pierwszym momencie mogła wywołać nawet odruchowy sprzeciw. Okazało się jednak, że potrzeba otwartego ujawnienia paru prawd spotkała się z równą gotowością do podjęcia takiego głosu: »Spadanie« zostało niemal bez wyjątku przyjęte entuzjastycznie, czym ewidentnie dowiodło, że trafiło na „swój czas”, odnalazło wspólny ton z uczuciami i przemyśleniami całego bez mała społeczeństwa (przekrój socjalny widzów »Spadania« był znacznie bardziej urozmaicony, niż zwykłoby się sądzić o publiczności teatru studenckiego). Okazało się też, że zostało równie łatwo zaakceptowane za granicą, co mogło się zdawać nieprawdopodobne ze względu na rzekomo typowo narodową specyfikę problemową.

Młode polskie pokolenie uzyskało w »Spadaniu« niebagatelną samoświadomość; rzecz można, iż spektakl ten stał się dla sporej w każdym razie liczby jego widzów manifestacją i sztandarem postawy najzupełniej osobistej – program i wnioski przedstawienia przyjmowano za swoje.

Nieprzypadkowo tak dużo miejsca zostało tu poświęcone »Spadaniu«. Była to bowiem najważniejsza propozycja teatru studenckiego bodaj od czasów legendarnych składanek STS-u z połowy lat pięćdziesiątych. Jak wtedy, tak i tu objawiła się najpełniejsza, najbardziej prawdziwa w pytaniach i wątpliwościach twarz młodego pokolenia. Jak wtedy, tak i teraz zarysowała się nowa (przynajmniej na polskim terenie) – choć w pewnym sensie bazująca na tamtej – poetyka teatralna, która również stała się obowiązująca na długo. W każdym razie nie widać dotąd jej zmierzchu albo tendencji do powszechnego przewycięzania (który to stan doprowadził – co poniekąd naturalne – do powstania szeregu całkiem powierzchownych powtórzeń; każda jednak propozycja nowatorska pociąga za sobą maruderów i powielaczy). Od »Spadania« datuje się nie tylko nowy okres samego teatru studenckiego, ale i szybsze, jakby „wyzwolone” dojrzewanie twórców tego pokolenia, co rychło wydało dalsze, świetne owoce w postaci następnych przedstawień: »Jednym tchem« w Teatrze 8 Dnia, »Sennika polskiego« w samym STU, »Koła czy tryptyku« w łódzkim Teatrze 77. Równoległe ze »Spadaniem« wrocławski Kalambur zaprezentował spektakl »W rytmie słońca«, który, choć odbiegł nieco od bezpośredniego polityczno-pokoleniowego charakteru poprzednio wymienionych przedstawień, dał jednak znakomitą tekstowo i teatralnie parabolę ludzkiego lasu w świecie współczesnej cywilizacji.

Dziś okres ten, niejako heroiczny, mamy już za sobą. Dowodem na to są nie tylko masowe powtórki z tamtych przedstawień, ale także myślowa i artystyczna dojrzałość samych twórców, którzy wkroczyli świadomie w inny, nowy etap teatralnych działań. Etap ten nie będzie już z pewnością tak gwałtowny w atakowaniu wielu konfliktów życia społecznego, proces zmiany tonu, zgodny niejako z innym rytmem rzeczywistości, jest tu rzeczą naturalną; ważne – najważniejsze – że linia problemowa pozostała mniej więcej ta sama. Tej specyficznej zmiany rytmu, ale nie charakteru, dowodzą kolejne spektakle: »Pasja« i »Retrospektywa« w Teatrze 77, »Wizja lokalna« w Teatrze 8 Dnia, »Exodus« w STU, a także przedstawienia teatrów powstałych nieco później, zwłaszcza krakowskiego Pleonazmusa »Szłość samojedna« czy »Straż pożarna by nie zmoęła jedna, druga, trzecia...«

Niezależnie jednak od kolejnych, nowych propozycji, tych zaistniałych i tych przyszłych, oby równie jak tamte śmiałych i odkrywczych, ówczesny okres buntu intelektualnego i artystycznego przeciw zastalym schematom życia kulturalnego i społecznego – w imię wartości tworzących się tylko w społeczeństwie prawdziwej demokracji myśli i czynów – zostanie w pamięci i kranikach współczesnej kultury jako okres o wadze wyjątkowej. Wydarzenia bowiem teatralne, o których była tu mowa, w połączeniu z nową falą młodej literatury i publicystyki, która dała znać o sobie w tym samym czasie, udowodniły tę dosyć w końcu popularną prawdę: że struktura sztuki i kultury polskiej jest w ogromnej części anachroniczna, nieade-

kwatna do własnej współczesności, rości sobie zatem nie uzasadniane moralnie prawa do reprezentowania c a ł o ś c i myśli ideowo-artystycznej naszego czasu. Teatr zawodowy, podzielany ma trzy trendy: filozoficzno-ogólnoludzki, formalno-estetyzujący oraz operetkowy, wypełniał z nawiązką obrzeża zapotrzebowań dzisiejszej widowni; brakło mu nurtu bodaj najważniejszego: głosu o miejscu i czasie, w którym działa. W niejakiem zastępstwie braki te wypełniła właśnie „nieprofesjonalna” część polskiej literatury i sztuki; to właśnie w studenckim teatrze, na spotkaniach poetyckich, wystawach plastycznych odbywało się autentyczne wrzenie intelektualne.

Tu wtrąćmy nawias: inną jest sprawą, na ile konwencja teatru studenckiego, nawet tego najbardziej dalekiego od umownie przyjętego amatorstwa, zdałaby egzamin na scenach zawodowych. Ale też nie na mechanicznym przenoszeniu z miejsca na miejsce polegać by miało przywrócenie proporcji polskiemu życiu teatralnemu. Wystarczy zresztą prześledzić ewolucję niektórych motywów treściowych, a zwłaszcza formalnych, powstałych w teatrze studenckim, jak powoli, ale z widocznymi skutkami asymilowały się w teatrze zawodowym; stanowią już dzisiaj tak dalece własność tego ostatniego, że coraz częściej nie pamięta się o ich rodowodzie. Bo to już nie tylko teatr Hanuszkiewicza, nawet w nastawieniu percepcyjnym „młodzieżowy”. Ale i Swinarski (jakże wiele cech teatru otwartego potkamy w »Dziadach«), także Kantor (którego »Umarła klasa«, z roku 1975, nie obyłyby się bez doświadczeń światowego nowego teatru).

Chodzi jednak o coś więcej niż tylko pożyczki formalne. Teatr studencki walnie przyczynił się do obnażenia rzeczywistych, a pokrywanych techniczną sprawnością niedomogów teatru zawodowego, powtarzającego w różnych wariantach te same stereotypy międzyludzkich konfliktów, w najlepszym wypadku wzorowane na uwspółcześnianym Szekspirze, w najgorszym – na malowankach Brylla i komiksach typu »Dziś do ciebie przyjść nie mogę«, Ale też dokonał tego sobie tylko właściwymi środkami, z pewnością w większości niedostępnymi scenie dorosłej. Trudno przypuszczać, aby możliwe było zniesienie kiedykolwiek barier między oboma rodzajami scen, choć historia teatru dowodzi, że epoki, w których podobne podziały (nie tylko zresztą wewnątrzteatralne) nie istniały, utrwaliły się w dziejach kultury jako epoki szczególnej świetności sztuki.

Może doczekamy czasów, gdy sztuka teatru będzie znów tak żywa i autentyczna, jak niegdyś w starożytnej Grecji bądź czasach komedii dell'arte, zaś uczestnictwo w spektaklu tak widzów, jak aktorów będzie zbiorową manifestacją wspólnoty czucia i myślenia, a nie dostojną celebracją martwych pomników literatury albo nudnym obowiązkiem kultury towarzyskiej.

1973-1975

paradoks o (młodym) aktorze

1.

W banał przeszło już dziś stwierdzenie, że do powstania teatru wystarczy tylko aktor i widz. Jeden warunkuje istnienie drugiego; przykładem, który się często w tym miejscu przypomina, jest teatr jednego aktora, gdzie ta zależność bywa obnażana do granic symbolu.

O współczesnym aktorze zwykło się mówić źle. Nie, nie myślę tu o konkretnych aktorach, o X, Y, Z; jeśli są rzeczywiście aktorami dobrymi, spotkamy ich nazwiska w dziesiątkach recenzji jako dowód na to, że potrzebne są teatry, że szkoły aktorskie spełniają swoje zadanie, że wreszcie wcale nie jest tak fatalnie. Paradoks pierwszy: z polskich recenzji, generalnie wzięwszy, wynika, że mamy znakomitych aktorów; wiadomo tymczasem powszechnie, że z naszym aktorstwem wcale nie jest dobrze, że sytuacja na tym polu jest raczej beznadziejna. Przeciętna umiejętności polskiego aktora „szeregowego” – a tacy – twarzą średnią statystyczną, czyli stan ogólny – kwalifikuje większość z nich do natychmiastowej zmiany zawodu. Można dosyć łatwo wytłumaczyć ów paradoks: winni są recenzenci, którzy dostrzegają jednostki, ale już nie obejmują całości, wolą widzieć małe dobro niż wielkie zło. Uwagi Konstantego Pużyny z artykułu »O wyjałowieniu teatru« (rok 1966) nadal są w ogromnej mierze aktualne. Cytować można by całymi garściami, ale bądźmy miłośnikami.

2.

Nie o takich aktorach chciałbym tu mówić. Interesują mnie nie zawodowcy, ale ta szara, anonimowa masa, której nikt dotąd nie przeanalizował pod kątem socjologicznym, psychologicznym, artystycznym. Masa ruchliwa, zbyt szybko zmieniająca się w szczegółach, choć w strukturze ogólnej właściwie stała. Tylko gdzieniegdzie, przy okazji jakiegoś jubileuszu, pytań ankietowych, zasłużony zawodowy aktor W. wymienia w swoim curriculum vitae przygodę zwaną teatr amatorski, studencki.

Nie jest moim zamiarem wdawanie się tutaj w dalekosiężne syntezy ani pracowite analizy. Chciałbym skrótowo zastanowić się nad statusem aktora amatora, jego „sposobem bycia” w życiu i własnym teatrze. Odnoszę bowiem wrażenie, a potwierdzają mi to kilkunastoletnie już obserwacje, że właśnie tam, wśród tych teatralnych anonimów, meteorów pierwszej wielkości i wyrobników zarabiających na statystyki, znajdują się fenomeny szukające w teatrze czegoś więcej, niż tylko sławy, pieniędzy i osobistych satysfakcji. Nic jak dotąd nie wskazuje, by krytyka zawodowa, szkolnictwo zawodowe, teatr zawodowy w jakikolwiek sposób interesowały się działalnością tamtych ludzi. Nie chodzi mi tu bynajmniej o żadne „opieki” czy też „pomoce”. Mam na myśli sprawę znacznie bardziej drastyczną: z r o z u m i e n i e intencji, jakimi powodują się w swojej pracy młodzi amatorzy. Być może to zrozumienie, dobra wola staną się krokiem wstępnym do poszukania i tam pewnych doświadczeń. Bowiem z wszelkich dotychczasowych konfrontacji wynika dosyć jednoznacznie, że aktor zawodowy nie ma prawie nic – z wyjątkiem uwag dotyczących rzemiosła – do powiedzenia aktorowi amatorowi, podczas gdy ten ostatni mógłby mieć pierwszemu do powiedzenia bardzo wiele. Żebyśmy się dobrze rozumieli: chodzi mi o aktora po jednej i drugiej stronie ś w i a d o m e g o. Czyli takiego, który swój zawód traktuje poważnie i wie, jakie są czy powinny być jego i zawodu wzajemne zobowiązania.

3.

Aktor studencki (tego terminu raczej będziemy używać) wchodzi na swoją scenę z dwu co najmniej głównych powodów.

Pierwszy jest bardziej powszechny i naturalny: to chęć zabawy, swoistego wypoczynku od nauki, ciekawego wykorzystania wolnego czasu. Z pewnością wchodzi tu także w grę szczególnie snobizm środowiskowy, również – czego bynajmniej nie należy lekceważyć – potrzeba „pokazania się”. Aktor taki, posługujący się zestawem pewnych bardziej lub mniej konwencjonalnych, podpatrzonych, najczęściej u aktorów zawodowych, chwytów i sposobów gry scenicznej, więc w dużej mierze niesamodzielny, traktuje teatr jako formę ucieczki od codzienności. Jest typowym dla sceny studenckiej anonimem, jednym z tysięcy pojawiających się na rok, dwa, trzy lata, w okresie studiów, by potem zginąć bezpowrotnie wśród przyszłych widzów; nie tyle zdradzający teatr dla wybranego uprzednio zawodu, ile nigdy do oceny nie przywiązujący specjalnej wagi, traktujący ją jako młodzieńczą przygodę.

Powód drugi wstępowania na studencką scenę jest znacznie rzadszy; zdarza się, iż bywa następstwem opisanego wyżej powodu ludycznego. Mam na myśli świadomość głębszą: wybór działania w sztuce jako wewnętrzny nakaz ideologiczny i moralny; decyzje te często okazywały się wiążące nie tylko w okresie studiów. Aktorów takich, jak wspomniałem, jest znacznie mniej, ale to oni właśnie zasługują na szczególną uwagę, o nich też będzie dalej mowa.

4.

Źródła powstawania młodego teatru bywają różne; niemal zawsze określony jest „przeciwnik”: teatr „stary”, teatr establishmentu społecznego i intelektualnego, teatr wygodny, towarzyski, salonowy, moralnie obojętny. Aktor młodego teatru skrzykiwał się z kolegami mając z początku tylko tę negatywną wiedzę: czego nie chce, co go nie bawi, nie satysfakcjonuje. Dopiero potem przychodziła refleksja pozytywna, od tego też momentu zaczynał się teatr prawdziwy. „Przeciwnik” był zbyt łatwy do rozszyfrowania: symbolizowała go miesięczna gaża, budżet teatralny, etaty, w tym techniczne i usługowe, konieczność wyrabiania planu; zapewnienie widowni, repertuar do rozliczenia, sztywność kanonów inscenizacyjnych (w gruncie rzeczy twórczość reżysera B. w Teatrze Ziemi Knyszyńskiej tylko jakością, ale już nie strukturą pracy artystycznej różni się od twórczości np. Adama Hanuszkiewicza). Aktor zawodowy jako synonim urzędnika sceny, ekranu czy estrady, pomimo oczywistych korzyści materialnych i społeczno-towarzyskich, stanowił wzór, który należało odrzucić. Teatr jako Sposób Bycia, sposób zarabiania, dał asumpt do powstania teatru jako Sposobu Życia. Teatr-urząd uzyskał dopełnienie i zarazem przeciwnika w teatrze-rodzinie.

Są to oczywiście tylko metafory, uproszczenia. Teatr-urząd może spełniać ważne i istotne ideowo-artystyczne role społeczne pod warunkiem oczywiście, że stosunek jego twórców do materii świata i sztuki jest żywy, a nie uproszczony czy zmitologizowany. Podobnie przenosi się bywa teatr-rodzina; w nomenklaturze anglosaskiej termin ten jest rozumiany konkretniej i prościej: chodzi o komunę teatralną, której członkowie, aktorzy i reżyserzy, scenografowie, muzycy i technicy (jeśli takie podziały pracy zawodowej w ogóle tam istnieją), wspólnie mieszkają, wspólnie robią teatr, zaś dochody obracają na mieszkanie i teatr, i tak da capo, zgodnie z ideą samowystarczalności. Przykład amerykańskiego Bread and Puppet i wielu zapewne podobnych komun artystycznych istniejących nie tylko w Stanach dowodzi możliwości ścisłego zastosowania terminu teatr-rodzina. W Polsce takie zjawisko nie istnieje, wyjąwszy pewne incydenty natury raczej towarzysko-przyjacielskiej; na przeszkodzie stoi nie tylko innego typu społeczna kwalifikacja moralna takich poczynań, ale przede wszystkim niewielki wpływ teatru na kształtowanie bazy materialno-handlowej. W sytuacji, gdy możliwa jest albo instytucja, albo nic, oczywistym staje się patronat organizacji, także gwoli zaspokojenia strony materialnej; łącznikiem rodzinno-towarzysko-twórczym pozostaje teatr jako miejsce prób i ewentualnie spektakli.

Ale teatr-rodzina nie jest mniemaną fikcją, produktem wyobraźni piszącego te słowa; o takim rozumieniu swojego teatru wielokrotnie wypowiadał się z początkiem lat siedemdziesią-

tych Krzysztof Jasiński, dyrektor krakowskiego STU, wiele na ten temat mógłby powiedzieć Bogusław Litwiniec, jeden z założycieli i długoletnich szefów wrocławskiego Kalambura, z pewnością miałby coś do dorzucenia Pleonazmus, niegdyś jedyny prawdziwie k o l e k t y w n y zespół teatralny w Polsce.

5.

Aktor teatru studenckiego wyraża zawsze siebie. Jest to oczywiście marzenie, ideał tkwiący w poetyce tego teatru. Istnieje fałszywy teatr studencki: na przykład taki, który inscenizuje tak zwane dorosłe sztuki, przeznaczone na scenę zawodową. Znam dwa przypadki usprawiedliwiające taki repertuar: ćwiczenia kół naukowych w szkołach teatralnych oraz działalność zastępczą, wypełniającą obowiązki za niewydolny bądź sparaliżowany teatr zawodowy; taką rolę spełniał w swoim czasie krakowski Teatr 38, w drugiej połowie lat pięćdziesiątych, kiedy to wystawiał Becketta, Ionesco, Sartrea, Mrożka, Geneta i Ghelderodego. Nauka nie poszła w las; od tego czasu scena zawodowa pilnie śledzi wszelkie awangardy i dramaturgiczne nowinki, rzekomo odbierając teatrowi studenckiemu jakiś tam atut, gdy tymczasem naprawdę każdy z tych teatrów podzielił się zadaniami zgodnie ze swym pierwotnym charakterem.

Wróćmy do aktora. Ma on, wedle założeń poetyki i konwencji, grać siebie samego. Grać zaś siebie samego to znaczy traktować materię teatru jako formę służącą osobistej spowiedzi jednostki wobec innych; tymi innymi mogą być zarówno koledzy z teatru, aktorzy, jak widzowie. Suma indywidualnych spowiedzi aktorów składać się winna na kształt przedstawienia. Znowu, powtarzam, jest to pewien ideał. Najczęściej aktorzy tylko akceptują (bądź nie) narzucaną im formę i treść spektaklu, powstałą wprawdzie w obrębie zespołu, ale będącą wynikiem pracy scenarzysty i reżysera (w najprostszym ujęciu). Zdarza się niezmiernie rzadko, żeby aktor „szeregowy” miał głos współdecydujący w doborze środków intelektualnych i artystycznych przedstawienia. W teatrach, które mają pełną świadomość własnych zadań i możliwości, jest to zjawisko znacznie częstsze; tak działo się przede wszystkim w Pleonazmusie, gdzie aktor był zarazem autorem i inscenizatorem, tak dzieje się w Teatrze 8 Dnia, Teatrze 77, w mniejszym stopniu w STU, taki styl pracy obowiązywał podczas przygotowań »W rytmie słońca« w Kalamburze.

Trzeba tu jednak zwrócić uwagę na ważne zjawisko. Nawet wówczas, gdy aktor zostaje postawiony przed koniecznością akceptacji programu i stylu realizacji powstałych poza jego świadomością i czynnym udziałem, decyzja ta jest prostym następstwem wyboru wcześniejszego – wyboru uczestnictwa w takim właśnie, a nie innym zespole. Aktor przystępujący do pracy w danym teatrze (jeśli nie jest do teatru dopiero powstający) z góry niejako wie, co go czeka; program tej sceny przyjmuje jako swój program ideowy i artystyczny, jemu zaś pozostaje – jeżeli nie decyduje się na czynne włączenie do prac koncepcyjnych – wykonywanie tego programu. Test to tym razem stawka na minimum, ale wciąż jeszcze ona wyznacza średnią udziału studenckiego aktora w jego teatrze. (Zwróćmy uwagę: ten status minimum w teatrze studenckim jest statusem maksimum w teatrze zawodowym; rzadko który aktor sceny zawodowej może sobie pozwolić na dowolny wybór teatru, wybór reżysera, nie mówiąc już o spodziewanym repertuarze. Na tę sytuację składa się jednak znacznie więcej czynników sprawczych, o których nie miejsce tu mówić).

Przyjrzyjmy się bliżej formie ekstremalnej istnienia aktora studenckiego, charakteryzującej się właśnie owym maksimum udziału; za przykład niech posłuży Pleonazmus. Wiązać się to będzie w ścisłym stopniu z odmiennym pojęciem samego aktorstwa określającego działalność Pleonazmusa.

6.

Pleonazmus, choć miał swojego animatora i zarazem reżysera pierwszych przedstawień w osobie Ryszarda Majora, od czasu premiery »Szołści samojednej« (1972) hołdował zasadzie

kreacji zbiorowej. Nie jest to deklaracja retoryczna, teatr ten rzeczywiście przygotowywał i wykonywał spektakle zbiorowo; wszyscy byli zarazem autorami, reżyserami i aktorami. Ale to nie wszystko. Pleonazmus wypracował także odrębną metodę aktorską, odrębny sposób bycia aktora w pracy nad przedstawieniem i w trakcie późniejszej eksploatacji spektaklu. Na czym rzecz polegała? Ryszard Major pisał: „Metoda aktorska, jaką stosujemy w Pleonazmie, oparta jest na improwizacji, spontaniczności, umiejętności dostosowywania się do scenicznego bycia partnerów z jednej strony, a na umiejętności operowania coraz to różnymi konwencjami teatralnymi i zdolności kreowania postaci scenicznej in statu nascendi ze strony drugiej. [...] spośród aktorów działających w spektaklu ‘reżyserują’ – by tak powiedzieć – po trosze wszyscy. A jeśli aż tylu ‘reżyserów’, których działania muszą się w jakiś sposób spotkać, efektem tego może być tylko niespodzianka, zdarzenie wyglądające na przypadek, a przecież ‘wyreżyserowane’, więc nieuchronnie realizujące się. Ten układ, gdzie każdy coś ‘reżyseruje’ i jest poddawany ‘reżyserowaniu’, polega na wytwarzaniu związków i treści oddziałujących na kreatora, na wytwarzaniu się konieczności poddania się logice następstwa rzeczy, niezależnych od ich twórcy. Przy czym fakt ‘wymyślenia się’, ‘reżyserowania’ siebie jako postaci, ‘reżyserowania’ sytuacji dramatycznych oznaczać ma nie tylko czynność czysto teatralną, ale także coś, co wymyka się racjonalnemu spostrzeżeniu, co rozszerza swe znaczenie na wszelką rzeczywistość, staje się prawidłem ogólnym, mechanizmem rządzącym światem”. (Z programu do »Straży pożarnej«).

W dalszej części tekstu wywodzi Major tę metodę od wniosków wyprowadzonych z lektury Gombrowicza i Białoszewskiego, także z podpatrzenia teatru Grotowskiego. Jest to, jak się zdaje, najciekawszy poznawczo i artystycznie wniosek wyciągnięty dotąd z filozofii Gombrowicza przede wszystkim (Białoszewski podpowiedział tylko konwencję literacką, tekstową, z Grotowskiego wzięł Pleonazmus podaj najmniej). Otóż owa Gombrowiczowska każdorazowa „kreacja psychiczna”, pojawiająca się wszędzie tam, gdzie następuje zetknięcie dwóch osobowości, zwana umownie Formą, znana w klasycznej postaci choćby z praktyki teatralnej »Ślubu« czy »Operetki«, w koncepcji Pleonazmusa rozszerzyła się dodatkowo na sposób gry aktorskiej. Gombrowicz projektujący akcje dramatyczne swoich sztuk (także powieści) ciężar przekonywania o istnieniu Formy nakładał na słowa, w drugiej kolejności na sytuacje sceniczne. Pleonazmus wyciągnął z tego wnioski metodologiczne: gra aktorska nie i l u s t r u j e efektu zderzenia Form, nie o p o w i a d a o nim przy pomocy tradycyjnych zadań aktorskich, ale sama s t a j e s i ę F o r m ą. Aktor stosujący tę metodę (a była ona, co wynikało z charakteru pracy „reżyserskiej” Pleonazmusa, zasadą obecną zarówno przy realizowaniu, jak odtwarzaniu gotowego spektaklu) znajduje się w podwójnej niejako roli: „odgrywającego” i „symbolizującego” zdarzenia dramatyczne. Role te nie są możliwe do oddzielenia, bowiem wzajemnie warunkują się i uzupełniają; ciało aktora spełnia zadanie medium i podmiotu akcji jednocześnie. Coś „odgrywa” – ale i samo „się odgrywa”; obraz sceniczny nie tyle jest imitacją (nawet mało „podobną”) sytuacji rzeczywistych, ile sygnałem, symbolem zrealizowanym w „czystym” aktorstwie. „Czyste” zaś aktorstwo polega tu nie na p o k a z y w a n i u, odtwarzaniu realnych zdarzeń, ale s y m b o l i z o w a n i u ich przy pomocy operowania ciałem w sposób właściwy t y l k o d a n e j s y t u a c j i t e a t r a l n e j. W skład tego aktorstwa wchodzi elementy zarówno potocznych zachowań, jak akrobatyki, tańca, gimnastyki, baletu, pantomimy. Nieustająca potencjalność Gombrowiczowskiej Formy, pojawiającej się przy każdorazowym zetknięciu dwóch osobowości, odkształcającej uprzednią „statyczną” osobowość obojga partnerów, w teatralnej realizacji zostaje swoiście zmaterializowana. Aktor zarówno słowem, sytuacją dramatyczną, jak samym swoim istnieniem wpływa na zachowanie aktora-partnera; nie jest to tradycyjna replika, znana z teatru realistycznego, lecz rodzaj natychmiastowej reakcji na akcję, formy nowej na formę-bodziec. W takim aktorstwie nie ma miejsca na sytuacje puste, wyłączenie z gry a l a „prywatność”, stanie na boku. Choć bywają i tu role bardziej eksponowane od innych, w działaniach biorą udział

wszyscy w jednakowym stopniu. Z punktu widzenia scenicznego realizmu, czy, jak kto woli, naśladowania faktów i zachowań rzeczywistych, pozateatralnych, działania aktorskie Pleonazmusa były abstrakcyjne, niekiedy tylko p r z y p o m i n a j ą c e ruch potoczny, „życiowy”.

Metoda ta jednak, oprócz fascynujących czasem objawień estetycznych,niosła dalsze bardzo istotne skutki. W takim s y m b o l i c z n y m teatrze zbędne są wszelkie konkretyzacje dramaturgiczne, nie mówiąc już o problemach związanych na przykład ze Scenografią, muzyką itp., które zanieczyszczają tylko konwencję. Słowo jest tu jedynie pretekstem dla niektórych działań, w dodatku i ono obarczone bywa podobną funkcją jak ruch. Jest słowem-symbolem, słowem-kluczem, otwierającym horyzonty na domysły szersze i dalsze; jest samorodne, nie przyłącza do siebie słów innych, konstytuujących się w zdania, ale z siebie samego wyprowadza nowe znaczenia. Ten sposób traktowania słowa jest wnioskiem wyprowadzonym z doświadczeń poetyckich Białoszewskiego, który dla swojej praktyki l i t e r a c k i e j wziął z Gombrowicza to, co Pleonazmus – równoległe przełożył na język teatru.

Skąd tyle o tej metodzie aktorskiej (konkretne przykłady jej zastosowania będą omówione przy okazji analizy poszczególnych spektakli Pleonazmusa – w dalszej części książki)? Ano z kilku powodów. Po pierwsze, wydaje się ona być najdalszą i najciekawszą propozycją teatralną, jaka narodziła się w Polsce od czasów metody Grotowskiego. Po drugie, pozwoliła na powstanie rzeczywiście autentycznej teatralnej kreacji zbiorowej. Po trzecie, wprowadziła młodego aktora w samo sedno odmienności teatru studenckiego i zawodowego: dała mu w ręce teatr jako j e g o w ł a s n e tworzywo, i to zarówno od strony programowo-koncepcyjnej, jak realizacyjnej. Ten aktor miał poczucie p r z e ż y w a n i a, a nie p r z e b y w a n i a w swoim teatrze, był jego właścicielem i twórcą, a nie przedmiotem manipulacji administracyjno-reżyserskich. Po czwarte wreszcie, powołała do istnienia szczególny teatr symboliczny, który wychodząc z konkretnego sytuacyjnego, z realnych przemyśleń opartych na rzeczywistych doświadczeniach aktorów – potrafił je przenieść w kategorie nowej estetyki artystycznej; treść organicznie wynikała tu z formy.

Powiedzmy jednak na końcu i to, że metoda aktorska Pleonazmusa jest prawie niemożliwa do zastosowania w innym teatrze, zwłaszcza zawodowym; prawdopodobnie w tej postaci zginie wraz z teatrem, który ją wydał. Nie chodzi o inne warunki pracy, inną mentalność ludzi, choć i to miałyby swoje dalekie konsekwencje. Chodzi o to głównie, że związana z nią nieodłącznie symboliczność działań tylko wtedy będzie miała swoje pozaestetyczne znaczenie, jeśli stanie za nią właśnie konkretna wiedza wyniesiona z realnych doświadczeń aktorów, doświadczeń typu egzystencjalnego raczej niż kulturowego. Metody tej nie da się zastosować do Szekspira ani Mrożka, także do składanki publicystycznej. To, co zobaczymy na scenie, musi mieć w nas, widzach, dodatkowy podkład wiedzy o wydarzeniach czy przemyśleniach, na podstawie których teatr zbudował swoją sceniczną wizję-interpretację. To w widzach musi być także ów konkretny, bez którego symbol teatralny utraci sens; dlatego metoda taka mogła powstać tylko w teatrze studenckim, i poza jego granicami prawdopodobnie okaże się pustym „pomysłem reżyserskim”².

7.

To szczególne, nie spotykane gdzie indziej w tak silnym stopniu uzależnienie aktora od widza, znacznie większa i silniejsza potrzeba wzajemności odczuć i rozumień, mają swoje głębokie uzasadnienia i skutki.

Najpopularniejszym zarzutem, szufladkującym i poniekąd usprawiedliwiającym brak bliższych zainteresowań młodym teatrem ze strony sporej części krytyki zawodowej, jest ten o

2 Teza ta ulec jednak musi pewnej weryfikacji. Otóż Ryszard Major pokusił się o częściowe przynajmniej przeniesienie tej metody do teatru zawodowego w ł a s n i e. Najbardziej charakterystycznymi przykładami tej adaptacji były – jak dotąd – dwie realizacje: »Opowieści kanterberyjskie« Chaucera w Teatrze im. J. Kochanowskiego w Opolu (1976) oraz jedyna znana mi próba zrealizowania w teatrze zawodowym scenariusza spektaklu studenckiego, mianowicie »Szłości samej« (Teatr Muzyczny w Słupsku, 1978). Zasadnicza różnica polegała jednak na tym, że w przypadku obu wymienionych inscenizacji było to tylko jednorazowe z a s t o s o w a n i e Pleonazmusowej metody do wykonania g o t o w y c h tekstów scenariuszy; stąd niektórzy recenzenci zabiegali te oceniali jednak jedynie w kategoriach „pomysłów reżyserskich.”

zamknięciu się teatru i studenckiej widowni w ramy nieformalnej grupy. Że jakoby teatr studencki gra tylko dla „swoich”, tylko „swoi” go rozumieją. Jest w tym cząstka prawdy i morze obłudy. Cząstka prawdy pokrywa się z obserwacją, że to, co ma do powiedzenia teatr studencki, już choćby tylko z racji wieku i związanych z nim doświadczeń bywa najlepiej i najłatwiej odbierane wśród rówieśników, aczkolwiek też nie wszystkich. Obłuda ma swoje oblicze bardziej skomplikowane. Na przykład broni się tezą następującą: nikt nie zmusza dorosłych do chodzenia na spektakle dla dzieci i młodzieży – dlaczego studenci proponują dorosłym uczestniczenie w spektaklach dla studentów? Albo inną: wasz teatr jest niezrozumiały dla nas, bo posługujecie się formą czytelną tylko dla tych, którzy znają do niej szyfr. Albo: dlaczego nie gracie Szekspira, Moliera, Zapolskiej, Becketta, Brylla? Albo: nic nie wiemy o waszych przedstawieniach, nie macie reklamy, nie piszą o was w gazetach, nie mówią w radiu, nie pokazują w telewizji.

Przepraszam za tendencyjną ostrość sformułowania tych zarzutów. Wierzą w tamte „argumenty” najczęściej ci, którzy nic nie widzieli; mają rację ci, którzy nie zobaczyli w telewizji, którzy być może trafili na teatr zły (a tego wcale nie mniej wśród studentów niż wśród zawodowców!), których przyzwyczajenia estetyczne zatrzymały się na konwencjonalnej inscenizacji »Wiśniowego sadu«.

Jest jeden jeszcze argument, może nie ostatni, ale ważny, choć prawie nigdy nie podnoszony: nieumiejętność spojrzenia aktorowi twarzą w twarz, niemożność zapomnienia o rampie, kurtynie, podziale na scenę i widownię. Niechęć do u c z e s t n i c t w a w spektaklu, do współrozumienia i współodczuwania; tak dalece staliśmy się bierni, sztywni, usadowieni wygodnie w fotelach. Aktora akceptujemy tylko w r o l i; gdy mówi od siebie, żenuje nas, zawstydzają. Ale taki jest – taki usiłuje być – młody teatr studencki.

Zniósł rampę, podział na scenę i widownię (choć nie był w tym szczególnie odkrywca, miał w wielu wypadkach tradycję o wiele starszą, ale na taką skalę uczynił to po raz pierwszy), postawił aktora naprzeciwko widza, już bez wymyślnego kostiumu, często bez dekoracji. Jakby podkreślał: ten, który do ciebie mówi, jest twoim kolegą, bratem, synem, przyjacielem, przygodnym znajomym. Nie będzie przed tobą niczego udawał, niczego odgrywał. Jeśli będzie musiał to zrobić, najpierw ci da znać, że to tylko chwilowy pokaz, element większego wywodu, właśnie g r a. To, co będzie ci miał do powiedzenia, uznasz rychło za swoją sprawę, jeśli jesteś człowiekiem świadomym miejsca i czasu, w którym żyjesz. Przeważnie będzie to coś o polityce, postawach ludzkich, moralności, odwadze i tchórzostwie. Powinneś to także znać: nie są to przecież sprawy komukolwiek z nas obce.

Oczywiście, najlepszym widzem będzie rówieśnik aktora. Ale też wygodną nieprawdą jest twierdzenie, jakoby nikogo innego to nie obchodziło. Przeciwnie, teatr ten ma ambicje możliwie największe i najszerze: traktować o wspólnocie ludzkich sytuacji, z tym jedynie, że wszelkie uogólnienia wyprowadzane bywają z realnych doświadczeń naszego tu i teraz. Zdarza się często, że zamknięcie się aktora i widza w ramy grupy towarzyskiej jest właśnie pochodną izolacji innych grup społecznych od teatru, izolacji rzadko zawinionej tak przez sam teatr, jak potencjalnego widza. Specjalną rolę odgrywa tu kanał informacyjny, przeważnie szczelnie zamknięty na przepływ wiadomości między obiema stronami. Niewiele jest miejsca na teatr studencki w reklamie kultury masowej; wszak ona to stanowi jeden z głównych obiektów ataków ze strony tego teatru...

8.

Aktor tego teatru jest Anonimem. Powtórzmy: wyszedł na scenę jako zdeklarowany przeciwnik Idola, Gwiazdy, rozpoznawalnych po nazwisku, imieniu, zdrobieniu. Nie obejmuje go – jak tamtego – reklama, która często sprowadza aktora do roli medium towarzysko-społecznego; zdarza się niejednemu tylko tę rolę odgrywać dobrze. Idol jest sługą tłumów i sługą reżyserów; aktor amator, choć jego warsztat, umiejętności zawodowe mogłyby go nie-

raz kwalifikować do grona scenicznych rewelacji, bynajmniej nie sezonowych, pozostaje w cieniu Sprawy, której służy przy pomocy sztuki teatru; wystarczy mu b y ć s o b ą. Niechże będzie tych aktorów trzydziestu, dwudziestu, dziesięciu; dzięki nim to, co w najprostszym sensie nazywa się przeżyciem w teatrze, będzie dla ich widzów uratowane. Będzie to zapewne inny typ przeżyć niż ów dostarczany przez niejednego znakomitego aktora teatrów Narodowych, Współczesnych i Powszechnych. Ale też na szczęście – nie wszyscy pod słowem teatr rozumieją to samo.

1974

APPENDIX

(po kilku latach)

Postawmy taką (sprawdzalną zresztą empirycznie) tezę: dla aktorów teatru zawodowego w Polsce oraz środowiska krytyki tego teatru nie istnieje problem aktorstwa w teatrze otwartym. Nie istnieje dlatego, że po prostu jakoby nie ma tam aktorów. Dla aktora zawodowego, posiadającego dyplom szkoły wyższej, umiejącego (niechby tylko we własnym mniemaniu) zagrać Hamleta i Rewizora, Pannę Julię czy Świętoszka, aktor „niezależny jest amatorem, czyli nikim. Rzemieślnicze umiejętności zastępuje bliżej nie określoną spontanicznością, świadomość scenicznych zachowań – afektacją „przeżywania stanów naturalnych”. Amator, jako nie umiejący wytworzyć koniecznego dystansu do roli, skazany jest na „granie” tylko siebie albo bliskich sobie racji. Zawodowiec sądzi, że amator jest zawężony, ograniczony; nie umiając udawać innych, wcielać się w role, prezentuje w gruncie rzeczy ubóstwo środków. To, że aktor amator może „zagrać” swoje życie, ujawnić je w tysięcznych odmianach, niuansach, nie występuje jako osobny problem, ponieważ w polskim teatrze zawodowym nie istnieje kwestia grania życia, ale grania zadanych ról.

Oczywiście, amatorstwo może być uciążliwym balastem, zwłaszcza wtedy, gdy jednak przychodzi „poudawać”, wcielić się w jakieś postaci, które mogą być – nawet prawem przekory bądź kontrastu zbudowane dramaturgicznie jako opozycje fizyczne i duchowe aktora. Ale nie tylko. Amatorstwo źle pojęte jest oczywiście przeszkodą wtedy, gdy w grę wchodzi f o r m a. Forma konwencjonalnego amatorstwa jest z reguły jedna: stanowi ją nieudolność. Aktor zawodowy uważa, iż nieudolność jest immanentną cechą amatorstwa, amatorstwo bowiem uznaje wyłącznie za splotoną, naśladowczą wersję zawodowstwa. Nie ma więc problemu; jest co najwyżej litość albo pogarda.

Polski aktor zawodowy wie, jak trzeba grać, co trzeba grać, z kim warto grać i o co warto grać. Widownia jest dlań obiektem istotnym tylko o tyle, o ile klaszcze; widownia martwa to widownia zła, niedouczona, prowincjonalna. Polski aktor zawodowy marzy o przeniesieniu do stolicy (jeśli jest na prowincji) albo przynajmniej z mniejszego miasta do większego, bo powoduje nim strach o siebie samego: na prowincji ma do czynienia z odbiorcami prymitywnymi, którzy go nie rozumieją, bo nie rozumieją reguł gry, reguł teatru, reguł życia teatralnego, reguł kariery, reguł krytyki itp. W dużym mieście – wydaje mu się – może liczyć na „wyrobioną” publiczność. Wyrobiona publiczność to taka, która zna tamte reguły. Wie, że krytyk X ma rację, natomiast krytyk Y to idiota. Wie, że życie teatralne to swoista odmiana życia towarzyskiego. Że istnieje tak zwana kultura, z którą od czasu do czasu należy się stykać, bo należy to do dobrego tonu na pewnym poziomie społecznym i intelektualnym. Obie zatem strony – aktor i „wyrobiona” publiczność – są sobie bliskie. Tak zwana publiczność zwyczajna, przypadkowa, byle jaka, pierwsza z brzegu – jest tępyim tłumem niczego nie rozumiejącym. Kółko pozorów kultury sprawnie się więc zamyka: wtajemniczeni wiedzą swoje, każde perskie oko jest natychmiast wychwytywane, aluzje zrozumiane, nowatorstwo docenione, awangarda zaakceptowana. Tu się można rozwijać, bogacić duchowo i artystycznie. A reszta?

Reszta społeczeństwa? Że teatr jest z natury społeczny, powszechny i publiczny? Że teatr, przepraszam, jest od tego większy, ponad poletkami grup towarzyskich, ponad systemami, nowinami i wielkokulturowym wtajemniczeniem?

Nietrudno się zorientować, że nowy teatr lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych starał się odrzucić taki właśnie model myślenia i działania. Chciał funkcjonować poza salonami, zabiegami wokółkrytycznymi, poza kryteriami „kulturalnymi”, choć oczywiście w różny sposób dotykały go i te przypadłości. Chciał wypracować taki język, który byłby czytelny jako z n a k teatru, czyli znak życia. Nieprzypadkowo w dużej mierze odrzucił konwencje języka pisanego i mówionego jako właśnie skazującego na przynależność, więzy, ograniczenia. Ale język warunkuje człowieczeństwo; próbował więc stworzyć superjęzyk, metajęzyk, język-universum ludzkie; doświadczenia w tej materii na przykład Petera Brooka z jego międzynarodową ekipą teatralną wędrującą w połowie lat siedemdziesiątych od Iraku po Afrykę są tu pouczające, choć skądinąd nie bez wątpliwości.

Oto dobry przykład: ekipa Petera Brooka. Tworzyli ją aktorzy zawodowcy na poły z aktorami amatorami. Bo nie o r o d z a j s z k o ł y tam chodziło, nie o rodzaj dyplomu, czyli mniemanej fachowości. Aktor nowego teatru może być w równym stopniu absolwentem ekskluzywnej szkoły aktorskiej, jak najzwyczajniejszym, przypadkowym przechodniem. Łączy ich wspólnie wypracowane o d m i e n n e n a s t a w i e n i e z a w o d o w e, inny stosunek do problemu teatru i problemu aktorskiego uczestnictwa w wytwarzanej sztuce. Aktorowi temu nie są potrzebne zestawy chwytów do odtwarzania ról teatralnych znanych z tradycji literackiej, bo operuje on po prostu w innych parametrach teatru. Jego technika, wypracowywana niejednokrotnie w wielu żmudnych i pracochłonnych ćwiczeniach, służy odmiennym celom niż opanowanie techniki mimetycznej: naśladownictwa naturalnych wzorów „z życia”. Ale jest to technika prowadząca również do z a w o d o w e j sprawności, tyle że w innym zakresie. Teatr Cricot 2 Tadeusza Kantora, którego struktura zawodowo-amatorska jest dość podobna do struktury byleż wędrującej ekipy Brooka, dorzuciłby od siebie kilka niezłych dowodów.

Może powstać wrażenie, że w pewnym momencie zatraciłem poczucie różnicy między teatrem polskim a teatrem w ogóle; nie wiadomo, czy tezy i wnioski należy odnosić do kultury rodzimej, czy sytuacji powszechnej. Otóż prostuję i wyjaśniam: rodzaj aktorstwa teatru niezależnego w Polsce i na świecie jest niemal identyczny, a w każdym razie zbliżony; różnią się natomiast nastawienia w teatrze zawodowym. Polski aktor zawodowy żywi daleko posunięte désintéressement dla aktora amatora, przekonania jego zatrzymały się bowiem na etapie, gdzie amatorstwo, co już wyżej zaznaczyliśmy, utożsamia się z nieudolnością. Nie sądzę niestety, aby informacja, iż aktor amator może być od niego, zawodowca, sprawniejszy i bardziej fachowy, cokolwiek tu zmieniała; w grę wchodzi wszak inny rodzaj ambicji zawodowych, inne pole gry, inne marzenia i nadzieje.

Nastawienie takie, o ile mogłem się zorientować, praktycznie nie istnieje w wielu krajach świata. Aktorstwo zawodowe jest tam inne, po prostu bardziej otwarte, tolerancyjne, doceniające wagę argumentów fachowych. Stąd zastanawiający brak szczególnej różnicy w przygotowaniu technicznym między aktorem teatru profesjonalnego i niezależnego³. Jeśli stopień sprawności jest podobny, a nakierowanie duchowe zbliżone, aktorzy mają szansę znaleźć się w jednym zespole, jednym filmie, jednym przedsięwzięciu. Nikt wtedy amatora nie opatrzy w programie trzema gwiazdkami ani nie zaniży mu gaży; ich szanse są równe wobec z a w o d u i s p r a w y. Jest to, myślę, kwestia nie tylko kultury osobistej, ale kultury w ogóle.

³ Oto kolejny dowód niesprawności terminów: teatr „niezależny” bywa ostatnio najczęściej „profesjonalny” w ścisłym, w znaczeniu nie tyle przynależności zawodowej, ile stopnia przygotowania fachowego. Na użytek tych rozważań przymiotnik „profesjonalny” traktuję jednak bardziej potocznie, wymiennie z takimi określeniami, jak „zawodowy”, „konwencjonalny”, „państwowy” itp.

Zostawmy jednak porównania. Mimo że dotyczą przedstawicieli tej samej dziedziny sztuki, w gruncie rzeczy bliższe są błędowi metodologicznemu niż prawdzie obiektywnej. Przypadki udanej współegzystencji zawodowca i amatora należy jednak zaliczyć do fenomenów. Bo jest to trochę tak, jakby porównywać prozę z poezją. Niby tu i tu literatura. Tu i tu czytelnicy, książki, księgarnie, pisarze itp. A jednak nie da rady zestawić Szymborskiej z Konwiczem czy Harasymowicza z Putramentem. Pójdźmy dalej. Aktor zawodowy mija się z aktorem teatru otwartego, jak mijają się dwie autostrady na wspólnej estakadzie. Jeden gra konieczny repertuar, drugi wytwarza przedstawienia bądź paraprzedstawienia w rytmie naturalnych potrzeb. Jeden gra literaturę dramatyczną, drugi potrafi się wręcz bez literatury obejść. Jeden wchodzi w określone konwencją teatru europejskiego schematy zachowań scenicznych, drugi ma do dyspozycji w zasadzie nieograniczone pole bodźców kulturowych: może się równie dobrze posługiwać konwencją japońską, indyjską, rytuałem Wschodu i Zachodu, lalką albo misterium. Jeden musi przejść konkretne przeszkolenie polegające na dokładnym prześledzeniu mechanizmów odtwórczych (sposób grania ról), drugi może uruchamiać swoje ciało w najrozmaitszych kierunkach, z potraktowaniem go jako elementu li tylko plastycznego włączenie.

Chciałbym być dobrze zrozumiany: nie wartościuję, ale ustawiam reguły gry. Wbrew pozorom i być może oczekiwaniom konflikt między aktorem zawodowym a aktorem teatru otwartego jest w idealnym ujęciu niemożliwy. Po prostu nie ma nań okazji. Ty idziesz górą, ja idę doliną, możemy sobie najwyżej pomachać ręką na powitanie bądź pożegnanie. Jest to oczywiście teza skrajna, ale uprzedziłem: myślę o sytuacji idealnej. Jednak w bardzo wielu przypadkach tak bywa rzeczywiście. Bo w którym miejscu może się spotkać chłop meksykański grający w El Campesino z takim na przykład Mariuszem Dmochowskim (pomijając oczywiście trudności w zorganizowaniu czysto fizycznym takiego spotkania)? No dobrze, znów poszliśmy za daleko. Weźmy przykład z naszego podwórka: co mieliby sobie do powiedzenia w kategoriach zawodowych (myślowe zostawmy na boku jako nonsensowne porównawczo) Mieczysław Voit i na przykład Bolesław Greczyński ze STU? Mogę się domyślać Voit spytałby na wstępie: Kto to jest Greczyński? A Greczyński zaindagowany na temat Voita być może odpowiedziałby: Bardzo dobry aktor, ale mnie to nie interesuje.

Była ponoć kiedyś taka sytuacja towarzyska właśnie w STU, kilka lat temu, gdy pełen najlepszej woli artysta Daniel Olbrychski powiedział Krzysztofowi Jasińskiemu po obejrzeniu bodajże »Sennika polskiego«: W teatrze zawodowym mogę zrobić za chorego kolegę zastępstwo niemal błyskawicznie, bo znam technikę i wiem, czego trzeba użyć. Żeby grać u was, musiałbym się na nowo uczyć aktorstwa. Oczywiście innego aktorstwa.

Panuje na przykład nie tylko w zawodowym środowisku teatralnym w Polsce, ale i środowisku krytycznym taka opinia: teatr studencki służy temu, by odświeżać zatęchłą atmosferę wokół teatru profesjonalnego. Jego rola to awangardyzowanie, kombinowanie, ryzykowanie, próbowanie, szokowanie, przecieranie nowych szlaków. Ale sens uzyskuje tylko wtedy, gdy któreś z tych zdobyczy przejmie na własność teatr zawodowy. Teatr studencki ma być zatem rodzajem sportowego „zajęcia”, przyspieszacza i napędzacza tempa dla Prawdziwego Zawodnika. Ma biec przodem, nakręcać rytm, wytyczać szlak – po to tylko, by Prawdziwy Zawodnik mógł w stosownym momencie wysforować się naprzód i spokojnie wygrać bieg bijąc przy okazji jakiś rekord. Dla niego są owacje tłumów, dla niego karty historii. O „zajęciu” czasem ktoś kiedyś wspomni – przy okazji sumowania osiągnięć Zawodnika.

Zawodowiec ma zatem uszlachetniać amatora. Przydawać mu znaczenia – jeśli zeń uprzednio skorzysta. Jest to oczywiście – ten sposób rozumowania – spadek po latach sześćdziesiątych w Polsce, kiedy to teatr zawodowy rzeczywiście czerpał pełnymi garściami z niedawnych rewelacji scen studenckich. STS dał odwagę mówienia o polityce, Bim-Bom otworzył oczy na możliwości wykorzystania fantazji i metafory jako autonomicznego środka wyrazu teatralnego, Teatr 38 wybił okno na dramaturgię światową dając w drugiej połowie lat

pięćdziesiątych szereg prapremier nowych sztuk francuskich, angielskich i amerykańskich. Wszystko to potem znalazło odbicie właśnie w teatrze zawodowym; „zając” padł na polu chwały, żeby dać Zawodnikom siły i środki do kontynuowania biegu po zwycięstwo i laury.

Odległość między nowym teatrem ostatniego kilkunastolecia a teatrem konwencjonalnym jest jednak zbyt duża, żeby mogły się udać sztuczki z „zajacem”. Po pierwsze, większość znaczących scen niezależnych ani myśli zejść z boiska, ich czołowi twórcy nie tęsknią do pracy w profesji, przynajmniej w jej modelu dotąd obowiązującym. Jeśli już – sprofesjonalizowali się sami, i to w zakresie sobie i przez siebie wytyczonym. Jest to zatem profesjonalizacja z a w o d o w a wprawdzie, ale nie w specjalności dotychczas uważanej za jedyną możliwą. Po drugie, co wspominaliśmy, aktorstwo jest z natury inne. Fakt przejścia do scen zawodowych wielu aktorów byłego STS-u i Teatru 38 (żaden z nich notabene nie zrobił tam kariery) mógł być jeszcze w miarę naturalny: poczucie strukturalnej odrębności gry było tam nie do końca uświadomione, a ponieważ dorosłość oznaczała konieczność profesjonalizacji, zaś profesjonalizacja była jedna i jednoznaczna, przeto granice przejścia były płynniejsze niż dziś. Z kolei możliwość stworzenia odrębnego teatru bez korzystania z dobrodziejstw utrwalonego schematu zawodowego była dla teatru lat siedemdziesiątych podstawową szansą niezawisłości prowadzącej w efekcie do wzajemnego niewchodzenia sobie w paradę. Doskonalenie zawodowe mogło przebiegać w atmosferze spokoju i pewności, że nie „zagroza” konieczność przeproszenia się z niedawnym przeciwnikiem, by pójść do niego w terminy.

I wreszcie sprawa podstawowa. Obejmuje ona zasadę istnienia c a ł e g o nowego teatru w Polsce i na świecie, a dotyczy różnic w traktowaniu samego pojęcia teatru. Tu musimy przywołać jeden jeszcze spór o metodę. Otóż teoria „zająca” ma swoje uzupełnienie: w teorii konieczności zapoznania się z klasycznymi środkami wyrazu, by dopiero móc uprawiać działalność awangardową. Zwolennik takiej teorii mówi: najpierw wiedz, jaka jest tradycja twojego zawodu, byś mógł z nią walczyć. Tancerzu baletu nowoczesnego, naucz się wpierw tańca klasycznego, bo on daje środki wyrazu, podstawy techniki, wyrabia kondycję i rozwija ciało. Awangardowy muzyku szarpiący struny swojego instrumentu, najpierw naucz się grać Chopina i Liszta, byś wiedział, co to harmonia, byś umiał dobyć właściwego dźwięku. Malarzu nowoczesny chlapiący farbami na płótno, czy umiesz narysować drzewo jak żywe? Czy nieobca ci sztuka prawdziwego portretu? Pokaż, że to umiesz, a uwierzmy ci. Aktorze nowego teatru, czy byłbyś zdolny zagrać Hamleta? Czy wiesz, co to jest „I” przedniojęzykowo-zębowe? Czy posiadasz umiejętność dialogowania z partnerem w sztuce wierszowanej tudzież realistycznej?

Teza o konieczności opanowania klasycznych narzędzi wypowiedzi jest dosyć stara i na tyle słuszna, by nie podejmować z nią polemiki w imię pryncypiów, zresztą nie o to chodzi. Rzecz w czym innym. Otóż w r o d z a j u tych narzędzi klasycznych. Bo klasyka klasyce – wbrew mniemaniom – nierówna. Czy klasyka to ź r ó d ł o leżące u podstaw danej dziedziny sztuki? Czy też taki zespół narzędzi i przekonań, który wypracował się w t o k u rozwoju danej dyscypliny i uznany został za kanon? Czy między źródłem a kanonem jest tylko różnica w czasie, czy też bardziej istotne odmienności?

Klasyka w europejskim teatrze to zasady stworzone mniej więcej w XVIII wieku (teatr dworski), pogłębione, poszerzane i utrwalone w XIX (teatr mieszczański), uzupełnione w XX (teatr ludowy w funkcji teatru narodowego – częściowy spadek po wieku XVIII). To dramaturgia mająca swe źródła w teatrze starożytnej Grecji. Konwencje aktorskie wywodzące się wprost z wieku XIX.

Umieć poruszać się w tym kanonie znaczy umieć grać w teatrze profesjonalnym, znać klasyczne zasady funkcjonowania sztuki teatru. Jest to punkt widzenia europocentryczny. Jak łatwo zauważyć, klasyka ta ponadto wyrasta z t o k u rozwoju dyscypliny teatralnej, często mylnie uważanej za ź r ó d ł o teatru. Kanon ów jest tak silny, że współczesny teatr zawodo-

wy traktuje swoją klasykę jako niepodważalną bazę samej istoty teatralności; wszystko, co poza tę bazę wykracza, przestaje być teatrem.

Różnica między teatrem zawodowym a nowym teatrem polega na tym (w najgrubszym ujęciu), że ten ostatni traktuje ów kanon klasyczny jako *j e d e n z w i e l u* kanonów sztuki scenicznej, kanon czysto historyczny, powstały w określonej formacji kulturowej i do niej się odnoszący. I ten właśnie kanon *g o n i e i n t e r e s u j e*. Według pojęć zawodowych oznacza to praktycznie wyrzeczenie się „prawdziwego” teatru. Według pojęć nowej sceny oznacza li tylko zanegowanie uzurpacji kanonu klasycznego do bycia teatrem wyłącznym. Nowy teatr sięga po prostu do innych pokładów teatralności, do innych kanonów, a raczej właśnie do *ź r ó d e ł*. Za źródło klasyczne uznaje w tym wypadku nie tekst dramatyczny wypowiedziany ze sceny, ale rodzaj rytualnego obrzędu, ceremoniału magicznego, w którym literatura odgrywała małą albo wręcz żadną rolę. zdając sobie sprawę ze znacznego upadku współczesnych doktryn religijnych i zaniku poczucia magiczności w najszerszym ujęciu, ze źródła tego wy-preparowuje kilka zasad funkcji rytualnych przenosząc je w kategorii obrzędu typu świeckiego. Ponawia się przede wszystkim to, co jest kontaktem emocjonalnym, poczuciem wspólnego uczestnictwa w *ś w i e c k i m ś w i ę c i e*. Teatr – patrząc od strony publiczności – nie jest podglądaniem, ale swoistym współuczestniczeniem, niekoniecznie zresztą bezpośrednim, fizycznym. O „święcie” jako pewnej zasadzie współuczestnictwa mówił swego czasu Jerzy Grotowski, ale termin ten jest jednak nazbyt wąski; chodzi raczej o działanie na *i n s t y n k t g r y u* widza, instykt zbiorowej zabawy, magii przypadku sytuacyjnego, wreszcie odwołanie się do podstawowych instyktów życia i śmierci.

Z tego też powodu różna może być rola aktora w nowym teatrze. Mieszczą się tu poetyki i estetyki bardzo nieraz odmienne (Grotowski i Kantor, Livng i Grand Magic Circus, El Campesino i STU, Bread and Puppet i Pleonazmus, itp.), przy czym jednoczące jest odwołanie właśnie do źródeł teatralności, a nie do omawianego kanonu klasycznego. Stąd paradoksalnie – mniejsze są różnice na przykład między europejskim Grotowskim a japońskim teatrem Tenjo Sajiki niż między tymże Grotowskim a choćby Hanuszkiewiczem, podobnie jak wyrazistsze są związki Kantora z misteryjnymi spektaklami Bread and Puppet niż tegoż Kantora z jakimkolwiek europejskim, więc i polskim teatrem repertuarowym.

Europocentryczne widzenie i poczucie teatru nie jest oczywiście możliwe do całkowitego odrzucenia, z tego choćby powodu, że nowy teatr, zwłaszcza jeśli żyje i działa w Europie, musi zdawać sobie sprawę z rodzaju wykształcenia i nastawienia duchowego mieszkańców tego kontynentu. Jest to kwestia po prostu parametrów kultury w sensie globalnym, nawet ponadnarodowym. Trzeba umieć naciskać te struny, które będą dźwięczały na widowni – inaczej będzie to działalność jałowa i bezpożyteczna. Dlatego Jasiński robi spektakle w pewien sposób zewnętrznie podobne do znanego teatru europejskiego, tak samo, w innym oczywiście zakresie, Kantor czy Pip Simmons (szef Pip Simmons Theatre Group). Wszyscy oni odwołują się do zasobu wiadomości i wrażliwości współczesnego Europejczyka, cała różnica polega jednak na tym, że zasób znaków używanych do tych komunikatów jest bardziej uniwersalny, powszechniejszy, czytelny także w innych kulturach. Zasada rytuału czy zachowań symbolicznych jest w Japonii, Indiach, na wyspie Bali czy wśród Słowian podobnie zrozumiała; „klasycyzm” środków wyrazu artystycznego jest już z kolei dosyć różny. „W ten sposób bliższe są sobie kultury plebejskie niż wywodzące się z nich kultury wysokie; tam dominującym i poniekąd wspólnym elementem jest pewne przeżycie rytualne, uczestnictwo w zbiorowym wtajemniczeniu mitycznym, tu rozpoczyna się walka zracjonalizowanych stereotypów, wyspecjalizowanych sygnałów znakowych, nieprzenikalnych na zewnątrz współporozumień płynących ze zdobytej wiedzy i wyrafinowanego intelektu.

Kultura europejska zawierała oczywiście i te „niskie” doświadczenia. Z tym że to nie one właśnie stanęły u podstaw kanonu klasycznego, choć historia sztuki skłonna by je była zaliczyć także do swoistego klasycyzmu. Myślę tu na przykład o tradycji teatru plebejskiego i

ludowego schyłku wieków średnich, o jasełkowych misteriach kościelnych (dziś funkcjonujących jako rodzaj cepelii teatralnej), także a może przede wszystkim – o komedii dell'arte. Formy te niewątpliwie należały do kultury niskiej, plebejskiej właśnie, ale jeśli stwierdzimy, że doświadczenia kultury niskiej zaważyły w istotny sposób na światopoglądzie i nastawieniu nowego teatru, nie odbiegniemy daleko od prawdy. Oczywiście nastąpiło szczególne przemieszanie materii: trudno na przykład powiedzieć, że teatr Grotowskiego czy Kantora jest teatrem plebejskim, ale jest nim na pewno El Campesino czy Bread and Puppet; wydaje się jednak, że zaważyły tu różnice kultur już narodowych, mentalności społecznych itp. Ale bezpośrednio przeżycia, o jaką walczy na przykład Kantor w swojej »Umarłej klasie«, czy bezpośrednio udziału w „święcie”, co jest (bywa) zasadą działalności Grotowskiego (znów nie wartościuję, a wyliczam), jest z pewnością bliższa nastawieniu kultury plebejskiej niż mieszczańskiej, z której wywodzi się teatr konwencjonalny, repertuarowy.

Mówiąc o teatrach mówimy oczywiście cały czas także o aktorach. Inne jest bowiem z samej natury rzeczy aktorstwo typu rytualno-kreacyjnego, dominujące (choć nie wyłącznie) w nowym teatrze, od aktorstwa mimetycznego, charakterystycznego dla teatru tradycyjnego. Stąd brak możliwości porównań – tu wróćmy do dawnego przykładu z prozą i poezją. Dlatego nie sposób powiedzieć, czy aktor Teatru STU jest „lepszy” niż aktor Teatru Współczesnego czy Polskiego, podobnie jak nie da się przeprowadzić skutecznych analogii między aktorem portugalskiej Comuny a aktorem z Broadwayu grającym tak zwany repertuar współczesny. Najłatwiej powiedzieć, że każda z tych dziedzin sztuki posiada swoje gwiazdy i swoje ogony, co zresztą będzie stwierdzeniem odpowiadającym prawdzie. „Gwiazda” nowego teatru znaczy wprawdzie coś zupełnie innego niż „gwiazda” teatru konwencjonalnego, ale nie dzielimy już dalej włosa na czworo.

Dlatego – wróćmy znów na własny teren – absurdalny i płynący ze zwyczajnych nieporozumień wydaje się polski spór o aktora: który lepszy, potrzebniejszy, który robi „prawdziwy” teatr, a który jest tylko amatorem albo wręcz nieaktorem. Wchodzą tu w grę ambicje zawodowe i emocjonalne zaślepienie; problemy sztuki, kultury, człowieczeństwa itp. schodzą na plan dalszy albo i bardzo daleki. To może najsmutniejszy wniosek z całej sytuacji, bo w ten sposób kultura przemienia się z bogactwa idei w boisko do gry sprzecznych interesów. Lekceważenie zaś przeciwnika może dać niekiedy skutki gorsze dla... lekceważącego, co się niejednokrotnie okazywało nie tylko w sporcie.

1978

poezja w teatrze

Teatr studencki niemal od początku swego istnienia skazany był na samowystarczalność. Nie tylko tę administracyjną, techniczną. Przede wszystkim repertuarową: nie chciał powielać doświadczeń sceny zawodowej; stąd model luźnego scenariusza, tak dla teatru studenckiego charakterystyczny, model przejmowany zresztą później przez teatry zawodowe o ambicjach awangardowości. Stąd konieczność tekstów autorskich, powstałych w obrębie samego teatru. Miały one wyrażać osobowość twórców, miały być refleksją młodych ludzi nad sobą i światem, a nie tylko odbiciem, bardziej czy mniej skonwencjonalizowanym, pewnych praw i prawd ogólnych, uniwersalnych. A jeśli już teatr studencki brał się do owych uniwersaliów, czynił to też drogą niejako okrężną: przez montowanie fragmentów tekstów istniejących, dopisywanie własnych, przykrawanie wszystkiego do miar niewielkiej, dosyć prymitywnej scenki. Tu tkwi też źródło obecności w tym teatrze – poezji.

Ta bowiem wyrażała przede wszystkim pewien świat bardzo osobisty, intymny, nawet wówczas, gdy mówiła o sprawach wielkich, ogólnonarodowych, społecznych, politycznych. W tej intymności kryła wszakże ambicje uniwersalności; często uzurpując sobie prawo wygłaszania i formułowania tak zwanych prawd odwiecznych: istoty życia, uczucia dawała ów szeroki oddech, pozwalała wyjść wyobraźnię z ciasnej salki studenckiego teatru na przestrzenie niezmierzone, nie do końca sprawdzone, czasem i nie przeczyte. Będąc głosem prywatnym, autorskim, nadawała się jak żaden inny tekst do mówienia go wprost da widza, który siedział naprzeciwko aktora, na wyciągnięcie ręki.

Miała poezja także inne swoje sceny. Choćby istniejące do dziś – estrady recytatorskie, konkursy „pięknego mówienia”. Amatorskie teatrzyki przyzakładowe, przyszkolne, przyklubowe. Jej obecność i tam także świadczy o głodzie słowa, słowa prawdziwego, otwartego, odpowiedzialnego. Scena poetycka, scena poezji, iskrzy się barwami, znaczeniami, ruchem słów. Poezja jak żaden inny rodzaj literacki podatna jest na teatralne obróbki, przypasowania, kształtowania. Można z niej, jak z dobrej gliny, ulepić niemal wszystko, daje pole do opisu tym, którym wystarcza melodia zdań, tym, którzy chcą wyrazić piękno człowieka, także tym, którzy widzą w człowieku i świecie gorycz, bunt, nienawiść i rozpacz. Może właśnie dzięki temu, dzięki swej wielobarwności, wieloznaczności i swoistej metafizyce poezja pozostanie w amatorskim teatrze jako coś szczególnie dlań charakterystycznego, nieodzownego.

Poezja w teatrze to nie tylko obecność na scenie mówionego słowa. To przede wszystkim nowa jakość i teatralna, i poetycka. Nowa forma teatru niepowtarzalnego, takiego właśnie, jakim nie jest teatr skodyfikowany, ilustracyjny, „wystawiający sztuki”. Czym jest teatr poezji w odróżnieniu od teatru poetyckiego? Posłużmy się sformułowaniami Mariana Grześczaka, poety i dramaturga, autora cennej książki »Trzeci wiersz – przypadki teatru poezji«: „Liryka jest dramaturgią w stanie ustawicznego stawania się. Obecny w niej ruch może być uzewnętrzony za pomocą języka dramaturgii scenicznej. Ruch słowa, ruch obrazu poetyckiego, ruch metafor – przykładowo tu wymienione elementy poezji – potrafią podporządkować sobie teatr, ponieważ są dramaturgiczne. Z kolei teatr potrafi sobie przyporządkować niedramaturgiczne elementy liryki, np. opis, sferę refleksyjną lub pojęciową wiersza.

Moment, w którym teatr zderza się z poezją i poezja z teatrem, wyznacza miejsce dla nowych poszukiwań artystycznych. Jest to – jak dotąd strefa pośrednia, którą ośmieliłbym się określić jako poezjo-teatr. Z czasem wykształci się zapewne nowy, suwerenny gatunek – teatr poezji.

[...] Odróżniam teatr poezji od teatru poetyckiego. Teatr poezji jest wizualną formą wiersza; teatr poetycki – wizualną reprodukcją pewnych nastrojów i znaków uważanych za po-

etyckie, przy czym nie jest ważne, czy wyrażane są w mowie wiązanej, zwięzłej, czy też w prozie lub publicystyce. W teatrze poezji słowo poezja i słowo teatr znajdują się w stanie równowartości”.

Przeszło dwudziestoletnie już dzieje teatru studenckiego dają ciekawy, niekiedy fascynujący materiał do analiz obecności poezji na scenie. Podział bowiem na „teatr poezji” i „teatr poetycki”, zakładający niejako wyższość pierwszego nad drugim (pierwszy jest o b r a z e m, drugi i l u s t r a c j ą), często okazywał się mylny bądź nierozpoznawalny. Oba rodzaje mieszały się ze sobą, jeden zastępował drugi – często w obrębie tego samego przedstawienia. Bo przecież teatr poezji może być teatrem poetyckim – i odwrotnie. Liryka może być tylko instrumentem służącym do wyrażania pewnych treści i emocji – ale może być równocześnie artystycznie przetworzonym obrazem słowa na scenie. Tak było na przykład w »Spadaniu« i »Senniku polskim« w krakowskim Teatrze STU: poszczególne wiersze były tam wkomponowane, winkrustowane w całość niepoetyckiego scenariusza, ale jednocześnie ich sceniczne istnienie nie zawierało się tylko w łatwej ilustracyjności. Współbrzące często ze specjalnie w tym celu skomponowaną muzyką, rozłożone na sceniczny ruch aktorski, dawały nowe jakości teatralne właśnie.

W pierwszych programach teatru studenckiego poezja była obecna tylko jako instrument do wyrażania pewnych treści, emocji, nastrojów. Był to zresztą gatunek liryczny dosyć specyficzny: satyra, przeważnie nie tyle poetycka, ile upoetyzowana. Używano jej do składanek politycznych i obyczajowych, miała zadanie – wspólnie z innymi gatunkami literackimi, prozą czy publicystyką – intelektualnego jątrzenia widza, prowokowania go do wewnętrznego „odkrycia się”, samoujawnienia emocjonalnego. Wtedy, w połowie lat pięćdziesiątych, jątrzenie owo spełniało rolę społecznie zasadniczą: wytrącało z drętwoty otaczających słów i gestów, odkrywało inne strony języka domu, ulicy i literatury. Poezja stanowiła szczególne antidotum na szarość i schematyczność przemówień, deklaracji, gazetowych wstępniaków. Jej satyryczność, wesołość, dowcip miały służyć rozbijaniu tamtych kanonów. Nieprzypadkowo najgłośniejszy teatr studencki tamtych lat, warszawski STS, był sceną satyryczną. Teksty składanek przeważnie wychodziły spod piór samych wykonawców; jeśli sięgano po „obcą” lirykę, bywał to zazwyczaj Gałczyński, Tuwim, Majakowski. Debiutowało pokolenie autorów, takich jak: W. Dąbrowski, J. Abramow, A. Jarecki, A. Osiecka, J. Stanisławski, później W. Młynarski, M. Z. Bordowicz, J. Górzański, J. Kofta, J. Pietrzak, do dziś czynni autorzy kabaretowi i satyryczni. Jedynie Dąbrowski, Bordowicz i Górzański poszli także w stronę „czystej” liryki, zdobywając raczej na tym polu nazwiska.

Lata sześćdziesiąte są bodaj najpłodniejsze w teatry poezji. To znaczy takie, które swą działalność opierają w głównej mierze na twórczości lirycznej, poszukując jednocześnie nowych form jej scenicznego wyrażenia. Namietność polityczno-społeczno-obyczajowa była już historią, przeszłością, nadchodziły powoli czasy „naszej małej stabilizacji”, teatr studencki, jakby omamiony teraźniejszością coraz mniej – pozornie – konfliktową, zaczął zagłębiać się w analizy formalne, estetyczne. Poezja stawała się nie tyle pretekstem do wyrażania treści natury ideologicznej, ile potem do opisu wyobraźni scenicznej jej kreatorów. Stąd mnożące się teatry à la estrada poetycka, stąd „wieczory poezji”, ale też pantomimy, biorące za kanwę tematyczną wiersze, ale też – sceny plastyczne, przekładające lirykę na język wizualny, obrazowy. Swoistym szczytem, granicą w tym ostatnim przypadku były doświadczenia świetnego gdańskiego teatru Galeria, którego twórca Jerzy Krechowicz, scenograf, malarz i grafik, potrafił zriależać niepowtarzalny ekwiwalent plastyczny dla skonstruowania wizji scenicznej nie tyle z „lityry”, co z ducha poetyckiej. I choć tworzywem fabularnym była raczej proza (np. »Kolonja karna« Kafki), później wręcz tylko znak-pomysł, charakter Galerii zbliżony był najbardziej do plastycznego w kształcie, ale poetyckiego w wyrazie obrazu świata marzeń, obsesji, zagrożeń.

Teatry poszukują nowych form. Są jak najdalej od modelu recytacyjnego, statycznego. Następne lata pogłębiają, poszerzają krąg doświadczeń. Oto wspomniana Galeria dochodzi od słowa na scenie do jego całkowitej nieobecności, przy czym – odwrotnie – zwiększa się siła i jakość poezji „wewnętrznej”, podskórnej, emanującej teraz bez pośrednictwa dźwięków mowy ze znaków plastyczne-muzycznych. Oto wrocławski Kalambur przechodzi od prób kabaletowych, „błazenad” (jak to sami twórcy określają), inscenizacji jednoaktówek i „żywych obrazów” poetyckich – do potężnych widowisk: »Kurt« Grześczaka, »Cieniom« Wirpszy, wreszcie »Futurystykon« według polskich i obcych futurystów. Zwłaszcza ten ostatni program, z końca lat sześćdziesiątych, pokazał nośność liryki na scenie w szeregu pomysłów z pogranicza teatru faktu, publicystyki, plastyki i światła. Zastosowanie kilku poetyk, w istocie sprzecznych, tu jednak współbrzmiających, dało efekt znakomity: wielobarwna, odkrywczą formalnie, prowokująca politycznie i społecznie poezja futurystów zagrała na scenie bezbłędnie, komponując się w widowisko autentycznie nowatorskie pod względem artystycznym. Autorzy inscenizacji podchwycili pastiszowo pomysły samych futurystów („kontestacyjne” spotkania autorskie, takiż sposób bycia i działania), wkraczając niejednokrotnie na widownię ze sceniczną akcją, prowokując do wzięcia udziału w spektaklu przez czynne uczestnictwo w niektórych scenach (ulotki, manifesty, hasła).

»Futurystykon« kończył w istocie serię inscenizacji poezji w studenckim teatrze lat sześćdziesiątych. Był – po przedstawieniach Galerii, lubelskiego Gongu-2, łódzkiego Pstrąga, krakowskiego Teatru 38 – swego rodzaju finałem pewnego sposobu myślenia teatralnego, ideowego i artystycznego. Zawarł w sobie sumę doświadczeń, na które składały się dziesiątki spektakli powstałych w całej Polsce w ciągu tamtego dziesięciolecia. Bowiem »W rytmie słońca« według Urszuli Kozioł, przedstawienie uważane do dziś za czołowe osiągnięcie inscenizacji poezji na studenckiej scenie, przedstawienie z roku 1970, już o t w i e r a nowy okres w dziejach tego typu teatru. Włącza się w nurt teatru politycznego, pokoleniowego lat siedemdziesiątych; jest także pierwszą próbą odmiennego niż dotychczas s p o s o b u i c e l u sięgania przez studencki teatr po teksty liryczne.

Pierwsze piętnastolecie teatru studenckiego było okresem poszukiwań inscenizacyjnych, artystycznych, stworzono wiele odkrywczych form przekładu liryki na język teatru. Charakterystyczny jednak był tu w y b ó r określonej poezji. Oto przeglądniejszy zestaw nazwisk autorów preferowanych przez studenckich twórców w owych latach, dostrzeżemy bez trudu dziwne zjawisko. Przy całej pieczołowitości w wyborze własnej drogi twórczej, przy gwałtownym odżegnywaniu się od sceny zawodowej, przy upartych poszukiwaniach swoistego, niepowtarzalnego języka teatralnego – sięgano po teksty autorów już uznanych, sprawdzonych. Słowo własne, autorskie, spotkać można było jedynie w składankach polityczno-satyrycznych; tu po prostu trzeba było sięgnąć i napisać, bo gotowych tekstów mówiących o sytuacji terażniejszej zwyczajnie nie było.

Sięganie po poezję „obcą” – po słowo gdzieś kiedyś napisane, w innych warunkach politycznych, społecznych, obyczajowych – nie było dziwne w latach sześćdziesiątych. Literatura ówczesnych równolatków-poetów była z reguły chłodna, mało dramatyczna. Bardziej dziwi ta szczególnie nieczułość u twórców-reżyserów z lat pięćdziesiątych. Nie spotkamy tam właściwie na żadnej scenie na przykład poezji Grochowiaka, Herberta, Harasymowicza, Nowaka, starszej nieco Szymborskiej. Sporadycznie wystawiano Bursę, ale tylko dramaciki, jednoaktówki, właściwie u tego poety drugorzędne. Białoszewski sam stworzył teatr; po jego lirykę sceniczną sięgnął dopiero po kilkunastu latach krakowski Pleonazmus. Na dobrą sprawę jedynym poetą rówieśnikiem, piszącym dla teatru kolegów, był Marian Grześczak, w pewnym sensie także Witold Dąbrowski, który – bardziej związany z STS-em – nastawiał się wówczas głównie na twórczość satyryczno-piosenkarską.

Wydaje się, że nie była to tylko kwestia czasu debiutu (większość wymienionych poetów opublikowała książki po 1956 r., gdy tymczasem większość interesujących teatrów powstała w latach 1954-1955); przecież niektóre wiersze znane były jeszcze przed drukiem. Rozstrzygała tu chyba kwestia poetyki: młodzi lirycy proponowali – z niewielkimi wyjątkami – model wiersza „poważnego”, brutalnego, agresywnego, świadomie nieładnego (Grochowiak), podczas gdy teatr, pozornie temu bliski, w istocie wybierał formy kabaretowe, nakluwające powagę i pryncypialność szpilką dowcipu, zjadliwego i ostrego, ale zawsze wieloznacznego, nastawionego także na efekt czysto ludyczny. Dlatego też najczęściej bodaj inscenizowanym poetą tego kręgu był Harasymowicz, lansujący pierwotnie lirykę o dużym stopniu humoru słownego, opartą na paradoksach, wyobraźni, lirykę barwną i surreálną, bliską konwencji plastycznej scen gdańskich (Bim-Bom, Co-To, To-Tu, Cyrk Rodziny Afanasjef).

Pod względem repertuarowym były więc teatry studenckie tamtych lat bardziej ilustracyjne niż kreacyjne. Przetwarzały wprawdzie materiał liryczny na formy indywidualne, w innym teatrze nieprzydatne, ale jednak była to wciąż operacja wielostopniowa, gdzie do zbudowania nowej całości trzeba się było posłużyć gotowym, przerobionym następnie surowcem. Dlatego tak ciekawe były propozycje teatru otwartego lat siedemdziesiątych; wydaje się wprawdzie na pierwszy rzut oka, że właśnie kwestie poezji, poetyckości, zostały zaprzeczone na korzyść „nagiej” wymowy faktów publicystycznych – ale przecież tam określiła się najjaśniej poetyka odmiennego potraktowania liryki na scenie. Porzucana bowiem została w istocie tylko liryka „obca”, d a w n a , często ta służąca za materiał teatrom lat poprzednich – na rzecz liryki n o w e j , „własnej”, powstałej równoległe z teatrem, czasem wręcz na zamówienie teatru.

Po raz pierwszy twórcy teatru studenckiego tak zdecydowanie odwołali się do poezji swoich rówieśników. Właśnie jakby na przekór starszym kolegom, którzy do wyrażania własnych myśli o sobie i świecie posługiwali się Gałczyńskim, Tuwimem, Prevertem, Różewiczem, Nerudą, Błokiem, Majakowskim, Villonem, Jesieninem, Baczyńskim, Lorką, poezją radziecką i murzyńską, starofrancuską i starogrecką. Pierwszym sygnałem na „nie” było »Spadanie« w STU. Pierwszym sygnałem na „tak” było »W rytmie słońca« w Kalamburze.

»Spadanie« otwarcie zaatakowało miałość, względność, nieistotność poetyckich (literackich) słów, gestów. Rewolucyjne deklaracje Arrabala, erotyczne horyzonty twórczości Saganke zastały postawione w jednym rzędzie z pustosłowiem niegdysiejszych przemówień politycznych, haseł wymyślanych przy zielonych stolikach. Cóż jest dziś – mówili twórcy spektaklu – „piękno” poezji, coż wartość słów, skoro te wzywały do boju i do mordu, do miłości i do nienawiści. Cóż ze słów zakłamanych, słów na usługach, słów sprzedajnych: czym uroda frazy wobec głodu Biafry, wobec Wietnamu. Czym głos „straconego pokolenia” Ameryki lat pięćdziesiątych wobec decyzji wojny na Dalekim Wschodzie. Gesty literatów, gesty Sartre’a na ulicach we francuskim maju 68, gesty intelektualistów amerykańskich w pochodach na Biały Dom – to tylko właśnie gesty. Słowem nie da się uratować niczego. Słowo można najwyżej skompromitować.

Inna sprawa, że w »Spadaniu« owej kompromitacji dokonano za pomocą... słów, także teatru, zresztą również tam ośmieszonego. Ale twórcy »Spadania« proponowali nie tyle działania kontestacyjne w o g ó l e, ile dotyczące pewnych postaw i pewnych zachowań. Stawiali podziały: na „sprzedanych” i „uczciwych”. Na krzykaczy i moralistów. Na pozerów i szczerych. Dlatego odrzucając Arrabala – posłużyli się Różewiczem. Dlatego naprzeciwko przemówienia sejmowego – postawili Leszka A. Moczulskiego. Był to bowiem zabieg immanentnie tkwiący w poetyce STU: budowanie scen na zasadzie kontrapunktu, przeciwstawianie jednym jakościom – innym, kompromitacjom – opowiedzeń „za”. Nieprzypadkowo po stronie „za” pojawił się wiersz Moczulskiego, rówieśnika pokoleniowego. W »Senniku polskim«, następnym przedstawieniu STU, z roku 1971, wiersz-song Moczulskiego będzie jedną z kluczowych ideologicznie i artystycznie scen spektaklu, zaś »Exodus«, z roku 1974, w całości złoży się z pieśni tegoż autora. W »Senniku« wykorzystane zostaną ponadto wiersze Jacka

Bierezina, Adama Zagajewskiego, będące swego rodzaju zwieńczeniem przewodu myślowego zaprezentowanego w historycznoliterackiej diachronii: od Mickiewicza i Słowackiego przez Wyspiańskiego do Gombrowicza, Dygata i Mrożka. Poezja najmłodszego pokolenia zostanie tym sposobem świadomie włączona do łańcucha racji „pozytywnych”, stanie się rzecznikiem i współpartnerem nowego teatru.

Równoległe ze »Spadaniem« powstawał spektakl »W rytmie słońca«, Urszula Kozioł, poetka wrocławska, autorka tekstów, rówieśniczka twórcy przedstawienia Bogusława Litwińca, proponowała model myślenia zbliżony do najmłodszej awangardy literackiej. Nie było w tytułowym poemacie odnośników bezpośrednich do sytuacji zarówno pokolenia, jak całego kraju. Przyświecał poetce cel bodaj szerszy, bardziej uniwersalny: czym jest człowiek w świecie zachwianych wartości, półprawd, półkłamstw, małej, codziennej harówki wplecionej w wielkie słowa. Pokazany dramaturgicznie od narodzin do symbolicznej śmierci, przeprowadzony został przez piekło i niebo cywilizacji, przez dobro i zło, rozczarowania, gorycze, wzloty i upadki. Ów niemalże współczesny moralitet otrzymał w teatrze formę doskonale adekwatną: na poły recytowanej, na poły śpiewanej „mszy ludzkiej”, drogi krzyżowej i musicalu jednocześnie. Forma ta dawała poczucie scenicznej obecności zarówno tradycji, jak i najbliższej współczesności; poetyckie i teatralne uniwersalia rozbrzmiewały tam głosem całkowicie teraźniejszym, zaś odwołania do „tu i teraz” – nabierały mocy problemów ponadczasowych. Trafność wyboru i tekstu, i wyzwolonej przezeń koncepcji scenicznej sprawdziła się najlepiej podczas prezentacji zagranicznych: język nie stanowił tam żadnej przeszkody, treści i przesłania odbierane bywały jasno i prosto.

Lata 1971-1972 były jak dotąd najobfitsze w teatralne prezentacje poezji. Liryka rówieśników okazała się materiałem znakomitym, idealnie adekwatnym, już nie trzeba było odwoływać się do składankowych konstrukcji, żeby z myśli kiedyś powstałych wyłuskiwać tezy nadające się do teraźniejszych skojarzeń. Tak powstał głośny spektakl poznańskiego Teatru 8 Dnia – »Jednym tchem« gdzie materię scenariusza wypełniły bez reszty wiersze Stanisława Barańczaka. Kilka prostych rekwizytów, kilku przejętych sprawą aktorów, dla których to, co pisał rówieśnik i kolega, było ich własnym wyznaniem wiary, parę mocnych, łatwo czytelnych chwytów inscenizacyjnych rodem z teatru faktu i teatru okrucieństwa, wszystko żeby nie zamącić słowa, ale – przeciwnie – wydobyć jego najgłębsze dźwięki i sensory... i oto publiczność została zaskoczona prawdą o sobie samej, prawdą o świecie, w którym przyszło jej żyć. Poezja stała się nagle instrumentem niesłychanie żywym, nośnym, i to właśnie pod względem czysto publicystycznym; a przecież była to literatura trudna myślowo i formalnie, choć w całości wyrazu jakże realna i jasna. Symptomatyczne: reżyser, Lech Raczak, zawierzył pocie i wyszukane stylistycznie frazy wierszy przełożył na teatralny język maksymalnie właśnie prosty; zabieg ów okazał się jedynie słuszny. Później bowiem, w następnym spektaklu, »Wizji lokalnej«, gdzie fragmenty poezji, prozy i filozoficznej eseistyki ubrane zostały w teatralne tworzywo wyszukane i niemalże „barokowe”, czytelność gdzieś się zawieruszyła i na placu boju pozostały osobno literatura i osobno teatr.

Do jakiego stopnia sztuka tworzona przez młode pokolenie okazywała się w ideach i formach jednorodna, przekonał spektakl tegoż Raczaka »Integracje«, wykonany jednorazowo podczas V Festiwalu Kultury Studentów we Wrocławiu w 1972 roku. Niezbyt niestety udany od strony kompozycyjnej (zabrakło też dramaturgicznej, jednoczącej płaszczyzny wypowiedzi), udowodniał jednak naocznie zbieżność poezji, muzyki, plastyki i teatru; wszystkie elementy składowe były dziełem równolatków.

Oczywiście konfrontacje takie były możliwe u startu twórczego pokolenia; później, jak zwykle, ludzi zaczynają odróżniać idee, drogi strictly artystyczne... Owo jednoczące doświadczenie było jednak bardzo potrzebne: uświadamiało młodym ludziom nie incydentalność, ale intelektualną powszechność ich sądów o sobie i świecie. Dawało jakże potrzebny punkt odbicia dla dalszych poszukiwań, bardziej już własnych, mających jednak wspólne źródło, ide-

owo-artystyczną kolebkę, gdzie zawsze można było odnaleźć owe pierwsze, najświeższe doświadczenia, przemyślenia, rozpoznania.

Wróćmy do poezji. Nie zawsze kończyło się na odkrywaniu kolejnych dróg jej scenicznej prezentacji. Niektóre teatry, niegdyś związane ściślej z poezją, na skutek „ciśnienia historii”, także zmiany poetyki, odchodziły od niej bezpośrednio, choć w sensie ogólnometaforycznym pozostawała ona tam obecna zawsze. Tak było na przykład z łódzkim Teatrem 77, podobnie – choć w innym sensie – z krakowskim Pleonazmusem.

Oto w grudniu 1970, więc w czasie polskiego debiutu »Spadania« i »W rytmie słońca«, Teatr 77 prezentuje kolejną sceniczną wersję poematu Bloka »Dwunastu«; rzecz nazywa się »Rosjo, żono moja«. Czysty to teatr poezji, choć wyczuwa się, że twórcom chodzi o coś więcej niż tylko zobrazowanie tamtej liryki. Dochodzą do głosu kwestie ludzkich postaw w świecie, stosunek do problemu rewolucji. Forma tego spektaklu jest już całkiem z ducha nowego teatru: prosta, obywatelska, bez sztafazu wielu rekwizytów, jedynie światło gra tam odrębną, ważną rolę. Ale w rok później Teatr 77 wystawia głośne »Koło czy tryptyk«, gdzie nie ma już poezji. Odwrotnie: jest prosta, „życiowa” proza współczesności; spektakl składa się z fragmentów przemówień, z cytatów gazetowych, haseł, wreszcie improwizacji aktorów. Ale i tu, jakby na przekór, jakby broniąc swoich barykad, przecież wkracza wiersz: »Koło czy tryptyk« kończy się natrętnie powtarzaną frazą Norwidowego pytania o „popiół i diament”.

Poezja, ale już tylko ta podskórnie obecna, nie wprost słowna, trafia się jeszcze w następnym spektaklu Teatru 77, w »Pasji«, zwłaszcza w części pierwszej, metaforyczno-pantomimicznej. W »Retrospektywie« z roku 1973 nie tylko nie ma poezji, ale nie ma już teatru. Owszem, ten ostatni istnieje, ale tylko po to, żeby wtórnie posłużyć czemu innemu – sformułowaniu wypowiedzi grupy ludzi na temat dla nich (dla nas) zasadniczy: gdzie kończy się pozytywna, a zaczyna negatywna rola tradycji. „Spektaklem” właściwym ma tu być dyskusja między teatrem a widzami, dyskusja spontaniczna, jawna, bez „reżyserii” i „inscenizacji”.

Dziesięć lat wcześniej, w koncepcji gdańskiej Galerii, zakwestionowane zostało w teatrze s ł o w o. Teraz łódzkie „siódemki” proponują zakwestionowanie t e a t r u. Czy rzeczywiście sztuka sceny nie ma już dziś nic do powiedzenia?

Przeczy temu w sposób otwarty działalność Pleonazmusa. Pierwszy ważny spektakl – »Teatr Pana Białoszewskiego« – nawiązujący twórczo do „prywatnego” teatru poety z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, wyznaczył kierunek poszukiwań słowno-teatralnych Ryszarda Majora i jego grupy. Całkowitym określeniem poetyki była jednak »Szłość samojedna« (1972), gdzie „cudze” słowo zastąpione zostało kreacją własną zespołu, poszukującą znaczeń nie w poszerzaniu, a w pogłębianiu pola słownego. Ta nowa, szczególna forma poezji (jakże to bowiem inaczej nazwać?) otrzymała teatralną wizualizację dotąd nie spotykaną: każdorazowa zmiana sensu słowa uzyskiwała ekwiwalent w zmianie grupowego układu ciał aktorów; dźwięk „odbijał się” niejako w formie teatralnej, był dla niej bodźcem, kierował jej poczynaniami. Po raz któryś w formule Pleonazmusa sprawdzała się stara prawda o niewyczerpanej sile prostoty; na scenie obecne było tylko słowo – uproszczone do semantycznych wariacji na zadany temat – i ciało aktora, równie uproszczone do zestawu zachowań maksymalnie wyrazistych, z pogranicza pantomimy i baletowej gimnastyki. Podobnie się stało w następnym spektaklu, »Straż pożarna by nie zmoęła jedna, druga, trzecia...«, gdzie całość, acz bogatsza i w słownictwo, i zachowania aktorskie, utrzymała jednak ową podstawową czytelność „wprost”, mimo pozorów piętrowego kunsztu i specyficznego wyrafinowania. Już tylko jako uzupełnienie dodać trzeba, że oba przedstawienia nie miały nic wspólnego z „czystą sztuką”, przeciwnie, treści zawarte w nich stanowiły odpowiednik i przedłużenie – linii programowej wyznaczonej wcześniej przez STU, Teatr 77, Teatr 8 Dnia, Teatr Kalambur.

Teatr studencki początku lat siedemdziesiątych podejmował jeszcze parokrotnie próby inscenizacji współczesnej sobie poezji. Na motywach wierszy Jarosława Markiewicza powstał

w łódzkim Studio Prób UŁ spektakl »Podtrzymując radosne pozory trwania pochodu«; miał on jednak niewiele przedstawień, podobnie jak inscenizacje poezji Krzysztofa Mrozowskiego czy Witolda Sułkowskiego. Swoistą poezję mówiono-śpiewaną spotkamy w obu programach warszawskiego kabaretu Salon Niezależnych. Nawiązująca nie tyle do satyry kabaretowej lat pięćdziesiątych, ile współczesnej sobie, ironicznej i gorzkiej liryki „literackiej”, stanowiła świadectwo głębszej niż kiedykolwiek wspólnoty ludzi poezji i teatru.

Ów proces integracyjny nie jest zapewne zakończony. Wzajemne odnalezienie się równych ludzi pióra (bo nie tylko poetów, ale i krytyków, publicystów), sceny, muzyki i sztuk plastycznych będzie niewątpliwie miało swoje konsekwencje głębsze i dalsze. Pierwszy, najważniejszy krok został zrobiony, i to w pełni świadomie, z przekonaniem co do jego wagi nie tylko u progu życiowej działalności, ale i na przyszłość. Bardziej dociekliwym polecić należy prześledzenie twórczego rozwoju kilku najważniejszych dla studenckiego ruchu teatrów, co w niniejszym szkicu zostało uczynione jedynie po części. Okaze się wówczas, że ta konsekwencja nie była przypadkowa i że ferment literacko-teatralny początku lat siedemdziesiątych wytyczył powstanie młodej kultury bardziej spójnej, bardziej samookreślanej niż kiedykolwiek. Co – miejmy nadzieję będzie wartością jedynie wyjściową do dalszych poczynąń, a nie pretekstem do samozadowolenia i kolekcjonowania laurów.

1974

II. Festiwale

Festiwale teatrów studenckich są zjawiskiem odrębnym w dziejach młodego teatru. Przede wszystkim mają dla tego ruchu niepomierne większe znaczenie niż analogicznie festiwale „profesjonalne” – dla teatrów zawodowych. Tu odbywają się najpoważniejsze konfrontacje, zderzenia postaw ideowych i artystycznych, tu można dokonać rozrachunków z przeszłością i ocenić terażniejszość, tu jest miejsce spotkań, dialogów, ogólnej i szczegółowej wymiany myśli między twórcami tego teatru; tu wreszcie można rozpocząć – ale i skończyć wielką karierę. Festiwale bywają wyjątkowym świętem dla młodych zespołów; na nie właśnie w wielu wypadkach przygotowuje się „oficjalne” premiery, na nich można właściwie rozpoznać aktualną sytuację w całym ruchu kulturalnym. Można by zaryzykować twierdzenie, że bez festiwali ruch teatrów studenckich byłby prawie niewidoczny, na pół sparaliżowany; są to bowiem szczególne okazje publicznego „pokazania się”, wystawienia na ciosy opinii, skonfrontowania własnych propozycji z osiągnięciami kolegów. I wreszcie: mało kto wiedziałby o istnieniu wielu teatrów (o ogólnych tendencjach, kierunkach poszukiwań itp.), bo festiwale są jedyną bodaj okazją wskrzeszającą w krytykach i recenzentach iskrę zapału, pozwalającą na potowarzyszenie imprezie kilka dni i sporządzenie odnośnego elaboratu prasowego (komunikatu radiowego, czasem telewizyjnego). Bo o „normalnych” premierach poszczególnych teatrów studenckich zazwyczaj się nie pisuje; tyle wszak jest trudów z opisywaniem premier zawodowych...

Pozostają więc festiwale – jedyne skupiska problemowe, centra zapalne ruchu idei i artystycznych koncepcji, ośrodki wymiany myśli i informacji.

Dlatego w tej książce musiał się znaleźć rozdział o festiwalach. Nie są one niezmiennie tak merytoryczne, jak terytorialnie. Pierwsza połowa lat siedemdziesiątych notuje – jako najważniejsze – następujące imprezy: Łódzkie Spotkania Teatralne (festiwal podstawowy, sumujący doświadczenia poprzedzającego roku w dziedzinie całej młodej twórczości teatralnej; tu wybierany bywał Najciekawszy Spektakl Roku); Lubelskie Wiosny Teatralne od 1975 nie istniejące; organizowane najpierw w formie konkursów na debiut dramaturgiczny, potem spotkań najmłodszych teatrów, wreszcie – u końca działalności – warsztatów teatralnych); Starty (odbywające się w różnych miastach Polski – np. Olsztynie, Toruniu, Białymstoku, Opolu, Zielonej Górze – konkursowe, dla teatrów debiutujących); wreszcie największy i najwszechstronniejszy: Międzynarodowy Festiwal Festiwali Teatrów Studenckich, przemianowany potem na Międzynarodowy Studencki Festiwal Teatru Otwartego, odbywający się (począwszy od 1969) co dwa lata we Wrocławiu, skupiający najciekawsze przedstawienia młodego teatru światowego; w dotychczasowej formule zamknięty w roku 1975.

Warto w tym miejscu zrobić pewną dygresję dotyczącą charakterystycznej przemiany, jaka dokonała się w ogólnej strukturze festiwali. Otóż niezmienna przez całe lata sześćdziesiąte i pierwsze siedemdziesiąte konwencja imprez konkursowych począwszy mniej więcej od 1973 zaczęła wyraźnie ewoluować w stronę performatywną.

Kilka było po temu powodów. Po pierwsze, likwidacji uległa formuła konkursowa liczących się festiwali światowych (Nancy, Zagrzeb, Palermo), czego nie najbliższymi przyczynami były już to niemożność jednorazowego zestawienia rzeczywiście najciekawszych osiągnięć (trudności komunikacyjne, finansowe itp.), już to rosnące rozstrzelanie indywidualnych poetyk zespołów (jak np. porównać cyrkową hiszpańską pantomimę z japońskim misterium stylizowanym na kabuki?). Bezpośrednim skutkiem tych decyzji było choćby wspomniane już przemianowanie w 1973 Międzynarodowego Festiwalu Festiwali Teatrów Studenckich we Wrocławiu na Międzynarodowy Studencki Festiwal Teatru Otwartego, gdzie spotykali się już nie laureaci światowych imprez (na tym polu zresztą już nie konkurujący ze sobą), ale po pro-

stu najciekawsze, zdaniem organizatorów i przedstawiciele Rady Artystycznej d/s Teatru Studenckiego, przedstawienia młodego teatru kilku kontynentów.

Powód drugi był już bardziej wewnętrzny i innej nieco natury. Otóż po paru latach wyścigów konkursowych okazało się, że na starcie coraz częściej spotykają się te same zespoły, o podobnej w dodatku proveniencji myślowo-artystycznej, stanowiące rzeczywistą czołówkę krajową. Dotyczyło to przede wszystkim Łódzkich Spotkań Teatralnych, gdzie tradycyjnie – poczynawszy od roku 1964 i z wyjątkiem 1969 – przyznawało się tytuł Najciekawszego Spektaklu Roku. Swoisty eklektyzm myślowy i estetyczny teatru studenckiego lat sześćdziesiątych umożliwiał rozdział nagród między teatry bardzo różne, nie tyle partnerujące sobie w rozwiązywaniu jakiejś wspólnej idei, ile współgzystujące obok siebie na zasadach bardziej mechanicznych, przypadkowych; każdy klocek z innej układanki. Najlepszym tego świadectwem były nagrody: w 1964 dla plastycznej »Termitery« gdańskiej Galerii, w 1965 dla dramatycznych »Szewców« Witkacego w Kalamburze, w 1966 dla pantomimy »Dokąd« w Geście, w 1967 dla metaforycznej »Elżbiety Bam« i rewolucyjnej agitki »Za!« w Gongu-2, w 1968 dla tegoż Gongu-2 za poetycką adaptację »Testamentu« Villona...

Poczynawszy od roku 1970 sytuacja zaczęła się jednak powoli, ale nieuchronnie zmieniać. Odkąd eklektyzm ustąpił miejsca dosyć jednolitemu programowi ideowemu, rozwiązywanemu w dodatku znacznie (bardziej zbliżonymi środkami scenicznymi, konkurs jako „artystyczna” wersja sportowego wyścigu zaczął być i niewygodny, i nawet podejrzanym moralnie. Gdy czołowe teatry tych lat zdobyły już (nie bez walk wśród jurorów) wszystkie możliwe nagrody Spotkań – okazało się, że można już tylko powtarzać laury albo trochę na siłę przydzielać je zespołom młodszym, startującym dopiero, więc siłą rzeczy mniej sprawnym i myślowo słabiej wykrystalizowanym. A wreszcie: jak tu się ścigać, gdy w przedstawieniach mowa o moralnej odpowiedzialności, o ideowym zaangażowaniu, o Człowieku przez duże c, o trudnych konfliktach osobistych i zbiorowych, o cenie życia i cenie bólu, i tak dalej, i tak dalej, żeby nie mnożyć frazesów.

I oto w 1974 roku po raz ostatni odbył się w Łodzi pokaz konkursowy (nagroda główna dla »Exodusu« STU). W 1976 i 1977 impreza przybrała całkiem inny charakter. Nie tylko zresztą dzięki likwidacji zawodów. Powołajmy się na słowa Edwarda Chudzińskiego, od lat jednego z najwytrwalszych przeciwników systemu konkursowego, współtwórcę nowej formuły festiwalu: „Zrezygnowano [...] w tym roku [1976] z przeglądu konkursowego i dopuszczono do teatralnej konfrontacji zespoły spoza środowiska studenckiego, zarówno amatorskie, jak i profesjonalne. Nowa formuła łódzkich Spotkań zrodziła się w wyniku długich dyskusji, w trakcie których zwyciężył pogląd, że teatr studencki nie powinien się izolować od pokrewnych mu ideowo i artystycznie zjawisk we współczesnej kulturze. W szerokim rozumieniu mogłoby to oznaczać, że przy okazji przeglądu teatralnego odbywać się powinny recitale wybitnych piosenek (np. Demarczyk lub Wojnowskiej), koncerty wybijających się muzyków i zespołów (od muzyki poważnej przez jazz do popu), projekcje najciekawszych filmów młodych reżyserów (np. Kiesłowskiego, Robakowskiego, Królikiewicza itp.), prezentacje zapisanych na taśmie magnetowidu głośnych spektakli studenckich i zawodowych, czy wreszcie spotkania z wybitnymi twórcami (niekoniecznie teatralnymi) oraz teoretykami i badaczami kultury.

Część tych postulatów udało się zrealizować już w tym roku”. (E. Ch., »Być albo świadomość«, „Student” nr 11/76).

Otwartość tej nowej formuły festiwalowej okazała się skuteczna i wręcz zbawienna. Rozewany został „kojciec” środowiskowych konfrontacji, zamkniętego podwórka spotkań tych samych bądź prawie tych samych uczestników. Możliwość zderzenia poglądów twórców studenckich z innymi, pozostającymi dotąd poza zasięgiem bezpośredniej konfrontacji koncepcjami teatru (amatorskimi i zawodowymi) także z wybranymi „reprezentacjami” innych dziedzin kultury i sztuki, pozwoliła na dokonanie szerszych i głębszych obrachunków już w obrę-

bie wartości ponadśrodowiskowych i ponadgatunkowych. Oczywiście, trzeba podkreślić tezę o konfrontacji p o k r e w n y c h i d e o w o i a r t y s t y c z n i e zjawisk w polskim teatrze i kulturze w ogóle, co wydaje się nie tylko usprawiedliwiać ideę nowej koncepcji festiwalu, ale i budować integracyjne nadzieje w oparciu o konsekwentny i spójny wewnętrznie program przynajmniej pewnej części kultury. Czas pokaże, czy realia uniosą powagę projektu.

Po tej obszernej, ale koniecznej dygresji powróćmy do głównego tematu.

„Festiwalowy” rozdział książki, którego anonsem jest niniejsza nota, zawiera informacje tylko o wewnętrznych imprezach polskiego teatru, zgodnie z tematem całej publikacji. Wprawdzie na Międzynarodowym Studenckim Festiwalu Teatru Otwartego również gościły najlepsze rodzime zespoły, były one jednak prezentowane uprzednio na pozostałych festiwalach i zostały uwzględnione przy okazji omówień tamtych imprez.

Ta swego rodzaju kronika najważniejszych festiwali 1970-1975 jest – w odróżnieniu od pozostałych materiałów w tej książce – w y b o r e m z szerszego zapisu, który powstawał na gorąco, po każdej konfrontacji młodoteatralnej, w formie sprawozdań prasowych zamieszczanych w krakowskim „Studenckie” regularnie przez pięć lat. Zrezygnowałem z początkowego zamiaru opublikowania w całości, bez zmian, tamtych tekstów, bowiem lektura ich w pierwotnej postaci wydała się mnie samemu teraz, po latach – na tyle męcząca, że wolałem oszczędzić jej Czytelnikowi, któremu, jeśli nie był uczestnikiem tamtych wydarzeń, dodatkowo kłopot sprawiłoby zaznajamianie się, niechby tylko migawkowe, z wieloma zespołami i przedstawieniami zaprzatającymi dziś pamięć co najwyżej ich twórców. Notatki o nich znaleźć będzie można w ukazujących się co jakiś czas »Kronikach Ruchu Kulturalnego SZSP«. Pozostawiłem zatem tylko taki zrąb informacyjny, którego celem jest oddanie wrażenia postępującego czasu i zmieniającego się charakteru publicznego życia młodego teatru w Polsce.

Rozdział ów kończy się sprawozdaniem z ostatniego chronologicznie (licząc czas książkowy) festiwalu – Startu opolskiego. Oczywiście co roku imprez takich przybywa, zmienia się oblicze teatru, pojawiają się nowe twarze, nowe zespoły, nowe problemy. Tak się jakoś złożyło, że opolski Start, wieńczący festiwalowy blok w niniejszej książce, pozostawił po sobie dobre wrażenie i przywrócił – częściowo przynajmniej – wiarę w teatr studencki, zachwianą mocno około lat 1973-1974. Chciałbym mieć nadzieję, że to nieco przypadkowe podsumowanie okaże się symboliczne i prorocze także na przyszłość.

VII łódzkie spotkania teatralne (1970)

Siódme Spotkania anno 1970 dały niespodziewanie dużo ciekawego materiału do przemyśleń o aktualnym stanie studenckiego teatru w Polsce. Więcej: stworzyły możliwość oceny świadomości – politycznej, społecznej, artystycznej – młodego pokolenia w ogóle; sądzę bowiem, że pod większością najważniejszych spektakli festiwalu mogłaby się podpisać bez zbytnich oporów młodzież wszystkich środowisk i ugrupowań społecznych.

Charakterystyczne stało się zwłaszcza przesunięcie akcentów, także tych ściśle artystycznych, z koncepcji teatru „w ogóle” w kierunku teatru „pokoleniowego”. Dobitniejszy wyraz uzyskały problemy nurtujące nie tylko współczesnego człowieka jako takiego, ale dotyczące m ł o d e g o P o l a k a w konkretnej rzeczywistości przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Kilka spektakli zdecydowanie podejmujących zagadnienia miejsca tegoż młodego człowieka w życiu politycznym i kulturalnym współczesności, demaskujących postawy bierne i outsiderskie, odkrywających mechanizmy światowych ruchów młodzieżowych końca lat sześćdziesiątych – pozwala uznać tę przynajmniej część dokonań teatralnych za ważny wkład w dyskusję o modelu psychicznym wstępujących pokoleń.

Nim jednak przejdziemy do krótkiej charakterystyki takich właśnie przedstawień, kilka słów o spektaklach będących jeszcze bardziej spadkiem po latach poprzedzających, łącznikach między „dawnymi a młodszymi laty”.

Charakter ich da się wyłożyć dwójako: były to albo zespoły podejmujące tak zwaną problematykę ogólnoludzką, filozoficzno-moralną, z akcentami na jednostkowy i zbiorowy dramat współczesnego człowieka, albo takie, które dramat ów wyraźnie sytuowały geograficznie i czasowo, konkretyzowały problem w określonych granicach; symptomatyczne, że zazwyczaj w granicach innych państw świata. W obu przypadkach wyraźnie można było odczytać tęsknoty do ujawniania trudnej prawdy bieżącego życia, już bez upiększeń, estetyzmów i jałowych eksperymentów; ciężar tradycji lat sześćdziesiątych kazał jeszcze wszystko odnosić do „świata w ogóle”, a w najlepszym wypadku, co wspominaliśmy, do krajów na przykład wschodniej lub zachodniej Europy.

Przypadek pierwszy to przede wszystkim znakomity spektakl Kalambura – »W rytmie słońca«, oraz znacznie już słabsze: »Podróźni« w STG, »Niejaki Piórko« w Teatrze 38 czy »Zastała wydana wielka kolacja« Pstrąga. Przypadek drugi to dobre przedstawienie wrocławskiego Gestu – »Hyde Park« także w jakiejś mierze »Rosjo, żono moja« w łódzkim Teatrze 77.

Materia teatralna, którą posługiwali się twórcy wymienionych wyżej przedstawień, obracała się w kręgu szeroko pojętej metafory, swoistej ekspresji ciała w grze aktorów (dotyczy to nie tylko pantomimy, np. Gestu), techniki kolażowej (klockowa budowa luźnych scen) w warstwie narracyjnej. Plastyka obrazu, kolor, silnie eksponowane światło i muzyka – wszystko to świadczyło o ciągłości zespołów do uzyskania pełnej teatralizacji widowisk.

Odmiennego rodzaju propozycją był występ teatrów: 8 Dnia z Poznania, krakowskiego STU oraz po części wymienionego już wyżej łódzkiego Teatru 77. W tym wypadku kierunek poszukiwań artystycznych ograniczył się do formuły na poły zgrzebnego, na poły stylizowanego teatru faktu. Praktyczny brak dekoracji, tylko najpotrzebniejsze rekwizyty, swobodne przechodzenie z jednej sceny w drugą dzięki przyjętej konwencji bądź kontrpunktu inscenizacyjnego (przeciwstawianie obrazów), bądź półprywatnego działania aktorskiego, dały w sumie duże możliwości bardziej b e z p o ś r e d n i e g o przekazywania konkretnej problematyki. I tak: Teatr 77 przedstawił program według listów, dzienników, wspomnień i wierszy A. Błoka pod tytułem »Rosjo, żona moja«, typową zatem już w koncepcji scenariuszowej

składankę polityczno-biograficzną. Było tu sporo interesujących momentów, tam zwłaszcza, gdzie spoza papieru wyłaniała się pełnowymiarowa postać poety wplątanego w konflikty towarzyszące narodzinom nowego ustroju państwowego; o problematycznym mimo wszystko powodzeniu spektaklu zadecydowały jednak niedostatki samego scenariusza (przeładowanie wątkami, niezbyt precyzyjne ich wiązanie, w efekcie spory chaos konstrukcyjny i myślowy) oraz nie zawsze czyste chwytły realizacyjne, na przykład dokuczliwe i nadużywane świecenie widzom latarkami w oczy.

Znacznie lepiej poradził sobie ze składanką opartą również na motywach rewolucyjnych (»Wprowadzenie do...«) Teatr 8 Dnia. Problematyka z jednej strony szersza, z drugiej bardzo konkretna w poszczególnych epizodach (na przykład, jak obchodzono w Polsce tak zwaną rocznicę leninowską), da się ująć, w ogromnym oczywiście uproszczeniu, następująco: wielowiekowa walka o „lepsze jutro” doprowadziła do rewolucji, która faktycznie się dokonała; minęło od tego czasu sporo lat, nadal nie wszystko jest jeszcze idealne, więc gdzie tkwił błąd (a może historyczna konieczność)? Brzmi to trochę niesłychanie, bo zapowiada rozwiązanie, a przynajmniej ujawnienie spraw, z którymi boryka się nie tylko teatr studencki; ale nie ludźmy się. Rzecz dotyczyła ważnych bardzo kwestii, w sumie jednak na tyle ogólnych, że pozostaną na pewno w sferze wniosków typowych dla widza, który wychodząc z teatru lubi przypominać zwłaszcza to wszystko, co wymaga praktycznych wniosków z teoretycznych lekcji. Sprawność aktorów szła w parze z ostrymi, nieraz brutalnymi propozycjami realizacyjnymi (krzyk, założona brzydota wizualna sceny), co było niewątpliwie adekwatne do charakteru przedstawienia.

Trzeci spektakl tego nurtu – »Spadanie« w STU – wymaga osobnego, szczegółowego omówienia. Stał się legendą już w chwili premiery; nagrody, uznanie i aplauz, jakie zdobył w krótkim czasie, pozwalają mówić o nim jako o prawdziwym przełomie w studenckim myśleniu teatralnym.

Ogólnie rzecz biorąc, ofensywa teatru faktu, czy inaczej – teatru „bezpośredniego”, powiodła się całkowicie. Te właśnie dokonania były najciekawsze, one to głównie unosiły festiwalowe hasło studenckiego teatru w dobrym znaczeniu współczesnego i zaangażowanego. Zespoły pozostałe, posługujące się cudzym materiałem literackim jako *p o d s t a w a*, nie *p r e t e k s t e m* do własnych przemyśleń, automatycznie niejako poddały się w konkurencji z realizacjami bardziej samowystarczalnymi, kreatywnymi (charakterystyczna porażka najgłośniejszego bodaj twórcy młodego teatru lat sześćdziesiątych, Andrzeja Rozhina, w spektaklu »Laor« według Andrzeja Czczyca, zrealizowanym w lubelskim Gongu-2). Nie jest wprawdzie regułą taki układ wartości – na przykład spektakl »W rytmie słońca« nonsensem byłoby klasyfikować po „przeciwnej” stronie niż choćby »Spadanie« – ale symptomatyczne wydaje się to przesunięcie akcentów. Czyżby nadchodziły czasy prawdziwej autonomiczności, myślowej i twórczej niezależności młodego teatru w Polsce? Wszystko wskazuje, że także i tu dokonało się coś w rodzaju przełomu.

grudzień 1970

VIII łódzkie spotkania teatralne (1971)

Plakat VIII Spotkań przedstawiał twarz głośno krzyżącego faceta; motyw ten powtórzono zresztą na wszystkich możliwych programach i znaczkach festiwalowych. Symbolizować miał zapewne samopoczucie studenckich twórców teatralnych areno 1971.

Rzecz wydaje się oczywista i nie wymagająca takiego wstępu. Oto kultura i sztuka uzyskały możliwość otwartej wypowiedzi – a jeżeli tak, dotyczy to również młodych, którzy nie bez kozery poczuwają się do jej współtworzenia. Ponieważ zaś są młodzi i nie zdążyli zedrzeć głosu w epokach poprzednich, mają prawo krzyżać o tym wszystkim, co ich boli, co porusza, co chcieliby zmienić. Pod jednym wszakże warunkiem: że się w i e, czego się chce, i że się wie, k i e d y i o c z y m krzyżać. A to już całkiem inna sprawa.

Pamiętam dobrze ten grudniowy wieczór niedzielny w Łodzi, kiedy to niemal równocześnie zaistniały dwa fakty, różnej wagi i przeznaczenia, ale w pewien sposób bliskie sobie: oto w ten właśnie wieczór Edward Gierek wygłosił pierwsze swoje przemówienie w nowej funkcji partyjnej i dokładnie w tym samym czasie główną nagrodę VII Spotkań Teatralnych otrzymało »Spadanie« STU. Dziś, równo rok po tamtych wydarzeniach, po wielu komentarzach i opisach »Spadania«, nie ma potrzeby udowadniania tej zadziwiającej, ale w jakiś sposób symptomatycznej zbieżności faktów. Okazało się, że można liczyć na młodych, że mają oni coś autentycznie istotnego i nowego do powiedzenia. Jednomyślność jury i całej festiwalowej publiczności, przyznających »Spadaniu« miano Spektaklu Roku, była wyrazem duchowej i intelektualnej jedności ludzi mających poczucie wkroczenia w odmienne niż dotąd porządki.

Sukces »Spadania« także pół roku później, bo na III Międzynarodowym Festiwalu Festiwalu Teatrów Studenckich we Wrocławiu, potwierdził trafność tej propozycji ideowo-artystycznej. Ale wówczas rewelacją wrocławskiego przeglądu stał się spektakl Teatru 8 Dnia z Poznania – »Jednym tchem«. Stanowił on – obok »Spadania« – najbardziej autentyczny wyraz świadomości pokolenia, które dwukrotnie zostało już w swoim krótkim życiu doświadczone przez historię. Powiedział właściwie wszystko, co można było wtedy powiedzieć o rozumieniu i odczuwaniu meandrów współczesnej historii przez najmłodsze polskie pokolenie.

I oto minął rok. Spotkaliśmy się w tych samych salach teatralnych, w tym samym klubie, w którym triumfowało »Spadanie«. Ale czy z tą samą świadomością, którą mieliśmy ubiegłego grudnia? Pytanie, bez postawienia którego nie da się, jak sądzę, ocenić sprawiedliwie i uczciwie tego, cośmy przez te festiwalowe dni zobaczyli i usłyszeli.

Bo przecież nie sposób było pominąć tego właśnie: że minęło dwanaście miesięcy, że jesteśmy dojrzałsi nie tylko o wiedzę na temat względności rzekomo ustalonych porządków, ale także o świadomość zaistniałych przemian. Czy umieliśmy te przemiany dojrzeć przede wszystkim w sobie? Czy stać nas na wysiłek zbudowania „nowego świata”, niechby tylko świata nowych myśli?

Po drodze mieliśmy VI Zjazd. Krzysztof Jasiński, szef STU, powiedział w jednej z dyskusji w trakcie tegorocznych Spotkań, że gdyby można było teraz zainscenizować naprawdę autentyczne przedstawienie oparte na wydarzeniach z historii współczesnej, należałoby zrobić spektakl właśnie o VI Zjeździe. To oczywiście metafora, ale dobrze oddająca sposób rozumowania. Trzeba zapytać teraz, jak wyglądało odczytanie dzisiejszej sytuacji kraju i ludzi przez uczestników VIII Spotkań.

Już po drugim dniu festiwalu, kiedy to przegląd najistotniejszych propozycji został zakończony, była jasność w jednym przynajmniej. Otóż zarysowały się dwie tendencje, obrazujące

dwojakiego rodzaju świadomość młodego pokolenia; pierwsza, reprezentowana przez Teatr 8 Dnia («Jednym tchem») i Teatr 77 z Łodzi («Koło czy tryptyk»), oraz druga, której samotnym obrońcą był krakowski STU z najnowszym programem – «Sennikiem polskim». Dziwne może to przeciwstawienie, zważywszy że tak jeszcze niedawno podział ten nie istniałby w ogóle. Nie od rzeczy jednak tak dużo miejsca poświęcam czasowi, w którym oglądaliśmy te propozycje teatralne.

Ideologia tendencji pierwszej wydaje się jasna. Wyznacza ją zresztą konsekwentnie droga zaproponowana choćby przez Teatr 77. Jego trzyczęściowy spektakl, autorstwa Ryszarda Bi-gosińskiego i Zdzisława Hejduka, był publicystyczną relacją ledwo (celowo) ucharakteryzowaną na teatr – z osobistego stosunku młodych ludzi do niedawnych wydarzeń. Część I w formie wiece, II – „narodowego pikniku” i III – gorzkiego wyznania braterstwa w rytm Norwidowskich strof o popiele i diamentach, zadawały pytania o szanse zakończenia wirówki nonsensu, chocholego tańca wartości. Bywało źle, więc trzeba z owym złem walczyć, w imię oczywiście lepszego jutra. Postawa zatem w najogólniejszym zarysie romantyczna.

Nurt drugi reprezentował «Sennik polski» STU. Nie ma tu sensu opis techniczny spektaklu; stwierdzić wystarczy naczelny zamysł autorów scenariusza i reżysera. Otóż rzecz dotyczyła naszego, polskiego – jednostkowego i zbiorowego – stosunku do rzeczywistości bieżącej, do historii, do rozumienia samych siebie i innych ludzi. Przy pomocy polskiej literatury skonstruowano sceniczny kolaż, w którym dokonano analizy przyczyn aktualnego stanu zachowania i myślenia narodu.

Po rozpoznania źródłowe trzeba było sięgnąć do romantyzmu, kiedy to począł się kształtować społeczny status istnienia spod znaku „konspiracji”. Tam też tkwił załazek specyficznego rozumienia funkcji literatury i sztuki: mianowicie przypisywanie obu tym dziedzinom kultury roli, jaką w normalnym, samodzielnym państwie powinny spełnia instytucje administracyjne, informacyjne czy wręcz propagandowe. Rola ta okazała się przydatna nie tylko w okresie zaborów, ale i na przykład w czasach jawnych wojen; przykład literacko-artystycznej działalności konspiracyjnej w okresie II wojny wydaje się szczególnie charakterystyczny. Oczywiście była to jedna z płaszczyzn problemowych spektaklu mającego ambicje szerszego określenia „polskiej duszy”, której zahartowany w anormalnych warunkach historycznej egzystencji charakter często prowadził naród w zupełnie inną stronę niż ta, jaką wskazywał racjonalizm i trzeźwe, zgodne z realnym stanem faktów rozpoznanie sytuacji. Podkreśliłem tu jednak tę jedną właśnie, bo stała się ona nagle najważniejszą płaszczyzną sporu ze sposobem myślenia zaprezentowanym choćby przez «Koło czy tryptyk».

W przedstawieniu łódzkim posługiwano się czystą publicystyką odnoszącą się wyłącznie do kwestii związanych z jednym, konkretnym w y d a r z e n i e m; w krakowskim sięgnięto po pełnowartościowy materiał literacki (Słowacki, Mickiewicz, Wyspiański, Kadet-Bandrowski, Konwicki, Gombrowicz, Mrożek) odsłaniający w szerokiej perspektywie problemowej parę ważnych elementów mentalności narodowej.

Jeśli tam próbowano ujawnienia tych wszystkich meandrów życia politycznego, które doprowadziły do grudnia – tu sięgnięto po a n a l i z y historyczne i współczesne mechanizmów życia społecznego. Stąd też, jeśli wziąć wagę argumentów czysto już pragmatycznie, «Sennik» zdystansował «Koło»; ono z a m k n ę ł o pewien rozdział historii, tamten zaś, od doraźnych interwencji już wolny (pamiętajmy o «Spadaniu«!), zmienił płaszczyznę dyskusji na wciąż aktualną. Paradoksalnie: używając do tego materiału w ogromnej mierze wyłącznie historycznego...

Spór między dwoma tymi postawami przeniósł się za kulisy teatralne: «Koło czy tryptyk» otrzymało od jury główną nagrodę festiwalu, zaś «Sennik polski» – nagrodę publiczności.

Były jeszcze inne spektakle na VIII Spotkaniach, jak choćby interesujący debiut dramaturgiczny Zdzisława Hejduka pt. «Spisek» (Teatr 77), gdzie, o dziwo, więcej było z intencji zawartych w «Senniku» niż w spektaklu autorskim – właśnie «Kole czy tryptyku». Nową pre-

mię dał wrocławski Gest («Karuzela»), podobnie scena pantomimy Teatru 77 («Tratwa Meduzy»). Wszystkie te spektakle, a także pozostałe, znane już wcześniej (krakowskiego Pleonazmusa: «Teatr Pana Białoszewskiego», Gongu-2: «Każdy», oraz Pantomimy Szczecińskiej: «Syn marnotrawny»), mniej walczyły, a bardziej zwracały się ku filozofii, estetyce, poezji. Nie one jednak wywołały kontrowersje, nie one stały się najżywiej dyskutowanymi zjawiskami festiwalu.

grudzień 1971

7 lubelska wiosna teatralna (1972)

Studencki sezon teatralny 1970/1971 pozwolił sądzić, że „nowa fala” intelektualna i artystyczna, wtedy właśnie objawiona, będzie nie tylko dbała o własne samostanowienie, ale za-inspiruje t w ó r c z o przyszłe, może jeszcze ciekawsze i atrakcyjniejsze propozycje teatralne.

7 Wiosna upłynęła pod znakiem silnej fali uderzeniowej teatrów „spóźnionych” na pokoleniowym starcie. Ale fala ta nie przyniosła ze sobą spodziewanych objawień. Na kilkanaście teatrów, i to nie tylko debiutujących, bo w większości przyjechały do Lublina zespoły zasłużone i niegdyś głośne (np. Pstrąg, Teatr 38), naprawdę tylko jeden – krakowski Pleonazmus – potrafił stworzyć dzieło autentycznie przekonujące. Reszta – z większymi lub mniejszymi efektami – prezentowała myślowy chaos i formalną wtórność, bezład koncepcyjny i naiwność.

Wypada powiedzieć kilka słów o nagrodzonych spektaklach. »Spojrzenia« Tadeusza Rózewicza w Gongu-2, choć są na pewno najlepszym przedstawieniem z powtórnie zwyżkującej linii ostatnich realizacji Andrzeja Rozhina, wydały mi się jednak nazbyt rozgadane, przedobrzone (jeśli słowo takie cokolwiek mówi) tak scenariuszowo, jak teatralnie. Po wielu omówieniach poezji autora »Niepokoju« i realizacjach jego dramatów niewiele się już tu da powiedzieć odkrywczego; inscenizacja zaś »Spojrzeń« na motywach wierszy, poematów i przede wszystkim sztuki »Na czworakach«, brawurowa w ekspresji i barokowa w formie, niebezpiecznie często zatracala Jarockim i Jasińskim.

Absolutnie najciekawszym przedstawieniem tegorocznej Wiosny była »Szłość samojedna« Pleonazmusa. „Lingwistyczna”, tragikomiczna etiuda o wielowarstwowej, polifonicznej budowie sławnej i ruchowej (choć były to tylko wariacje j e d n e g o słowa i j e d n e j konwencji aktorskiej) zdołała przekazać niemałą porcję życiowych informacji o dążeniu, nadejściu, wreszcie odrzuceniu pewnej Idei, niekiedy utożsamianej z symboliczną postacią Wodza Narodu.

Nie sposób jednak nie zauważyć faktu następującego: oto, po okresie realizacji rzeczywiście godnych miana nowego teatru, nastąpił czas wyścigu w jałowym niestety biegu prymitywnej kontestacji. Spóźnione teatry „dobiegacze” znów naginają średnią statystyczną do poziomu zwykłej krzykliwości. Za krzykiem nie idzie jednak żadna sensowna i konstruktywna myśl; zespoły spalają się w wielokrotnym przecieraniu tych samych, dawno oznaczonych szlaków, jakby nie zauważając bezproduktywności tego wysiłku, a wreszcie – śmieszności, Droga ta nie jest wszak, jak by się mogło zdawać, zarezerwowana dla pionierów tylko; nie jednak nie daje sprężanie się do wykonania zadania, które już zostało wcześniej z dobrym skutkiem zrealizowane. Trzeba iść dalej, gdzie szlak jeszcze wąski i nie oznakowany; na to jednak nie stać rewelatorów prawd oczywistych.

Odbija się nadal brak tradycji uczciwego, rzetelnego i perspektywicznego myślenia o rzeczywistych, a nie tylko naskórkowych mechanizmach poruszających bryłę świata i światka. Przyzwyczajeni do etapowego biegu historii, gdzie niemal wszystko załatwiała się naraz i od ręki, nie stworzyliśmy kluczy do konsekwentnego odczytywania głębszych komplikacji tak zwanej naszej rzeczywistości. Po doświadczeniach ostatnich kilkunastu miesięcy powyższa konstatacja staje się coraz bardziej groźna. Miejmy tylko nadzieję, że nie wszyscy dali się i dadzą – wpędzić w ślepe uliczki pozornych buntów i wygodnych (już!) pokrzykiwań.

maj 1971

IX łódzkie spotkania teatralne (1972)

Niewątpliwie kilka jeszcze następnych podsumowań studenckiego roku teatralnego za punkt odniesienia będzie obierało pamiętny grudzień 1970 – nagrodę w Łodzi dla »Spadania«. Potem kolejny grudzień – i pierwsze rozbieżności w ocenach, pierwsze dyskusje nad treścią i formą zaprezentowanych przedstawień. Kierunek główny rysował się jednak nadal ostro i wyraziście.

Potem, po Łodzi 71, przyszła 7 Lubelska Wiosna Teatralna, która stała się symptomatycznym obrazem narastającego chaosu, niejakiej koniunkturalności (niechby nawet nie zamierzanej) i prób wyjścia z impasu. Bo oto okazało się, że kontestowanie naprawdę już nie bardzo ma sens, co udowodniło wprost i nie wprost wiele zaproszonych teatrów, prezentując pseudowidowiska a la »Spadanie« bądź »Koło czy tryptyk«, a myśleć poza kategoriami bezpośredniej reakcji na wydarzenia historyczne jakoś nie umiano. Bezradność kilku, w tym nie raz zasłużonych, teatrów studenckich stała się symptomem niepokojąco powszechnym. Zafascynowane poetyką, intelektualną agresywnością i – chyba – sukcesem STU, Teatru 77 i 8 Dnia, trochę na oślep, trochę z wyrachowaniem, a bodaj i niekiedy dobrą wolą pociągnęły gromadnie za przewodnikami stada, tyle że wpadały przez otwarte drzwi – na ziemię jałową. Obawa przed zostaniem w tyle, zniknięciem z pola twórczych obrachunków przytłoczyła jakiegokolwiek zaczątki myśli i sądów własnych. Nie rozglądano się wokół, po realnym świecie, a jedynie za przetartym szlakiem i tyłami awangardy: czy aby odległość od niej nie jest zbyt wielka.

Po drodze do Łodzi 72 był jeszcze V Festiwal Kultury Studentów we Wrocławiu, który właściwie niczego nowego nie wniósł do ruchu teatralnego, nie takie jednakowoż miało być jego zadanie. Rozdroże w myśleniu i działaniu rysowało się jednak coraz wyraźniej, choć w innym zmierzało kierunku i z innych dokonywało się powodów, niż osądziła to większość sprawozdawców. Niewielu przy tym zauważyło fakt znamieny: Festiwal był przeglądem dokonań d a w n y c h, a nigdzie czas nie biegnie tak prędko, jak w teatrze studenckim, co dowodzi nie tyle jego ulotności, ile specyficznego sposobu reakcji na rzeczywistość. Oceniono go raczej za galówki (zmorę nie tylko kultury studenckiej) i atmosferę chaosu organizacyjnego; mało kto dostrzegał wciąż przecież obecny nurt żywej myśli, przede wszystkim w dyskusjach nieoficjalnych, myśli niedawno rozbudzonej i nie wykazującej tendencji zanikających.

Nie od rzeczy przywołuję tę garść wspomnień i refleksji poniekąd już historycznych. Bo wiem już dwa lata temu co więksi pesymiści – a może tylko dalej i szerzej widzący – dawali do zrozumienia, że lata 1972-1973 będą tu przełomowe: wtedy właśnie miało się okazać, czy studencka myśl twórcza skazana zostanie na powolny uwiąd, czy też – odrodzona – towarzyszyć będzie zmiennej rzeczywistości jako jej obraz możliwie czysty i niezafałszowany. Na IX Łódzkie Spotkania oczekiwano zatem z niepokojem, ale i nie bez wiary.

Na wstępie stwierdzić należy, że potwierdziły się oba przeczucia. Ilościowo zwyciężyło stronnictwo pesymistów: znaczna większość teatrów zaprezentowała bezradność myślową, niemożność w pewnym sensie już chroniczną odnalezienia się w czasie teraźniejszym. Te zaś propozycje, które usiłowały ów czas przekroczyć w kierunku praw i prawd ogólniejszych, okazywały się zwykle banalne i intelektualnie, i artystycznie.

Dwa spektakle – mowa o »Szłości samej« i nowej premierze łódzkiego Teatru 77, »Pasji« ratowały to, co krzepiło stronnictwo optymistów. Oba bardzo różne, w czym zresztą ich zaleta.

O »Szłości« była już mowa z okazji opisu 7 Wiosny Lubelskiej; powiedzmy parę słów o »Pasji«: Przedstawienie w jakimś sensie kontynuowało »Koło czy tryptyk«, ale wydało mi się głębsze, bardziej konsekwentne od tamtego. Zobaczyliśmy w biblijnej metaforze ów najtrudniejszy zakręt historii, kiedy to żyje jeszcze myśl słuszna i racjonalna, ale bezwolna, bo nie umiejąca pchnąć ludzi do czynu; kiedy wystarczy, by pojawił się jakiś Judasz-prowodyr, intonujący zbiorową pieśń, za której słowami kryje się tylko werbalny dogmat – a wszelkie spowiedzi, obietnice i dobra wola, biorą za jednym zamachem w łeb. A dalej – już tylko marsz dla marszu, byle gdzie, byle głośniejsz, łatwiej i prościej; któż nam co zarzuci, przecież jesteśmy „dobrzy”, „prawidłowi”, bronimy odwiecznych ideałów.

Drażni mnie co prawda i budzi sprzeciw ta forma teatralna, której hołduje Teatr 77. Jest właściwie antyteatralna; czasem za sztukę usiłuje – z różnym skutkiem – podać to, co jest tylko i wyłącznie publicystyką, nagą myślą. To mnie najbardziej wyprowadza z równowagi, ta niefrasobliwa niekonsekwencja w szermowaniu pojęciami sztuki, która w końcu ma też jakieś prawa. Ale w momencie, kiedy to napisałem, już chciałbym sam z sobą polemizować: bo przecież nie to jest istotne. Spektakl broni się mimo to, broni właśnie tym, co wyraża. I dlatego nadal broni się młoda myśl, młoda twórczość.

Już coraz węższe jest grono stojące na tej barykadzie. Ale przecież nie pokazali nowych spektakli ani Jasiński, ani Raczak, ani Litwiniec. Jeszcze jedno doświadczenie więcej: czas powoli zapominać o pokoleniu teatralnym jako całości; trzeba już mówić o nazwiskach, konkretnych teatrach. Woda na młyn pesymistów czy optymistów? Pytanie pozostawiam w zawieszaniu; chyba jeszcze nie pora na jednoznaczne wnioski.

grudzień 1972

8 lubelska wiosna teatralna (1973)

Po Wiośnie anno 1972, gdzie werdykt jury raczej sponstponował, niż nagrodził zebrane zespoły, koncepcja imprezy uległa zasadniczej zmianie. W 1973 nie było już konkursu, a jedynie przegląd, co wprawdzie wyglądało na unik ze strony organizatorów, ale za to pozwoliło już bez sportowej zadyszki przyjrzeć się produkcji młodoteatralnej. Główny boss Wiosny, Andrzej Rozhin, miał pomysł: spędzić do Lublina na tydzień po siedmiu aktorów z kilku wytypowanych uprzednio teatrów studenckich, urządzić im artystyczne kursokonferencje, czyli Twórcze Warsztaty Teatralne – niech się doksztalcają pod okiem fachowców. Tymczasem dla tych, którzy na warsztaty wstępu nie mieli, czyli dla publiczności tudzież innych zebranych w Lublinie artystów „towarzyszących”, urządzono normalne spektakle, w których udział brali przeważnie warsztatowcy, już poza godzinami pracy.

Tym sposobem impreza została podzielona jakby na dwie części: kształcącą i wykonawczą, przy czym na tę ostatnią składały się nie tylko pokazy normalnych przedstawień, ale i częściowo efekty prac warsztatowych.

Dosyć trudno pisać coś o samych warsztatach, bo o ich przydatności bądź zbędności mogliby przede wszystkim mówić ci, którzy mieli z nich bezpośrednio korzystać. Głosy uczestników były dosyć mieszane. Nie każdy w końcu mógł trafić na najbardziej dla siebie odpowiedni warsztat (choć pozostawiony był osobisty wybór), nie każdy mógł się zgadzać z konkretnymi koncepcjami prowadzących. Nauczeni doświadczeniem będą mieli szansę ponowić próby w następnym roku. Przyjrzyjmy się zatem bliżej owej drugiej części Wiosny: samym zaprezentowanym spektaklom.

Z czołówki polskiej był na dobrą sprawę tylko Kalambur i tradycyjnie – miejscowy Gang-2.

Odmłodzony mocno Kalambur pokazał składankę śpiewno-publicystyczną, skomponowaną i wyreżyserowaną przez A. Krupskiego i P. Załuskiego »Kto ma zapaliki«. Teatralna forma tego dziełka była, uczciwszy uszy, raczej żadna, nie tyle konstruująca akcję, co ją najwyżej zewnętrznie ilustrująca, zbyt mocno też przypominała niektóre pomysły ze »Spadania« i »W rytmie słońca«; ale i też nie o nią bodaj głównie chodziło. Najbardziej interesujący był pomysł przeprowadzenia historycznych obrachunków sumienia z lektur stanowiących nasz narodowy kodeks obyczajowy i literacki. Co jest w języku prawdą, a co fałszem? Gdzie rozpoczyna się proces skrzywiania intencji, jak narasta frazeologia zabijająca żywą treść? Spektakl co jakiś czas punktowany był ogólnym całopaleniem: idei, słów, gestów – tych zużytych, zwietrzałych. Wydaje mi się prywatnie, że autorzy spóźnili się z tym przedstawieniem bodaj ze dwa lata: część załatwili za nich koledzy z innych teatrów, część młodzi poeci lingwiści. Ale i tak nie sposób odmówić Kalamburowi uznania, że przecież porwał się na te tematy, i to w czasach, gdy teatr studencki znów zaczynał bujać w oparach awangardowości i czystej sztuki.

Nie chciałbym być źle zrozumiany: awangardowość i czysta sztuka są pojęciami abstrakcyjnymi, ożywającymi wtedy tylko, gdy stoją za nimi konkretne j a k o ś c i. Prawdziwa awangarda może stanowić dla sztuki wartość cenną; awangarda udająca, czy choćby jedynie powtarzająca inną awangardę (nawet nieświadomie) – jest nie do przyjęcia. Teatr studencki ma szczególne inklinacje do awangardowości, ale w tych biegach do nowego zbyt często mogą zwieść pozorne odkrycia; winien jest temu głównie brak zwykłej wiedzy o przedmiocie. Zaś recepta na „bycie w awangardzie” jest w gruncie rzeczy podchwytliwie prosta, aż dziw, że tak jeszcze wielu daje się złapać na ten haczyk. Oto trzeba wziąć temat możliwie szeroki, najlepiej tak zwany ogólnoludzki, bo tylko wielkie prawdy nadają się do twórczej eksploata-

cji. Wybór wiąże się także z nieodłączną dla każdej „prawdziwej awangardy” koniecznością odrzucenia wzorów przeszłości: pamięć młodych twórców sięga zazwyczaj 2-3 lata wstecz – odrzucić więc trzeba teatr publicystyczny, aktualizujący, wszelkie polityki i obrachunki, negacje i kontestacje. Pozostaje więc w sferze myśli – mitologia jako źródło prawd pierwszych i podstawowych, zaś w sferze formy – czysta sztuka, nie zanieczyszczona aktualną ilustracyjnością, swoistym brutalizmem i zgrzebną prostotą. Od czego rozpoczęła się nowożytna kultura europejska? Gdzie mamy jej pierwsze wzniosłości i upadki, tragedie i kodeksy? Ano w »Biblii«. Już to w Genesis, bo to nasze początki w ogóle, już to w Pasji i Ukrzyżowaniu, bo to nasze pierwsze grzechy i winy. A co było zawsze symbolem czystej sztuki teatralnej? Ano pantomima. I przepis gotowy. Można z niego czerpać pełnymi garściami, a panteon awangardy już czeka na swoje pomniki. Tyle że spotkać tam może twórców dosyć przykre rozczarowanie: wdrapawszy się z większym czy mniejszym trudem na panteoniczne wyżyny, można tam zastać już kogoś innego; a jest rzeczą szczególnie zabawną widok gromadki awangardzistów stłoczonych na jednym, niewielkim cokole... Wtedy można jeszcze w odruchu strusim zamknąć oczy: będzie się mogło wydawać, że dokoła nikogo nie ma.

Żarty żartami; niebo młodej kultury zaciąga się jednak coraz wyraźniej. Polityczno-pokoleniowy teatr początku lat siedemdziesiątych rozplywa się coraz wyraźniej w myślowo-formalnym wszystkoizmie i ogólnikach. Przykłady: Studio 73 ze Szczecina, Studio Wizji i Ruchu, częstochowski ST Szkodagadać, Studio Pantomimy również ze Szczecina.

maj 1973

X łódzkie spotkania teatralne (1973)

Oglądam się wstecz. Lata 1970, 1971, jeszcze 1972... niewiele to wprawdzie, ale dla teatru cała historia, bezpowrotna przeszłość, dosłowny „czas miniony”. Który tu właśnie, w teatrze, biegnie szybciej niż w jakiegokolwiek innej sztuce, trwalszej, bardziej uchwytej.

Czy rzeczywiście zamyka się już jakaś epoka, czy pora na podsumowania, wnioski? Wydaje się bowiem, że wchodzimy w okres nieco inny. Na pewno skończyło się p o w s z e c h n e, najprostsze porozumienie między teatrem a widownią – jako skutek zaniku wspólnego języka scenicznego, rozpoznawalnego, przyswojonego tak przez teatr, jak widownię. Zaczęło tych języków przybywać; publiczność coraz częściej wychodziła ze spektakli zawiedziona: gdzież te rewelacje, objawienia? Gdzież ów teatr sumień, zbiorowych emocji, buntu?

Teatr przecież musiał sam rozeznaczyć swoje miejsce w nowym czasie. Rozpoczęły się próby poszukiwań – już na własną rękę. Każdy z twórców musiał odnaleźć swoją drogę, bo pytania, jakie stawiała rzeczywistość, zmuszały do odpowiedzi bardziej osobistych. Wybory stawały się coraz częściej sprawą jakości rozumienia mechanizmów społecznych, przekładanych na język sztuki możliwie adekwatny. Stawka na indywidualność takich rozpoznań – nieuchronnych przecież – stawała się z chwili na chwilę trudniejsza, wyższa. Odpadali ci, którzy umieli oceniać tylko do tyłu. Na placu boju pozostała garstka starej gwardii, do której dołączyli – jakże nieliczni – kontynuatorzy niedawnych tradycji. Tradycji w myśleniu i robocie teatralnej. Nie zawsze była to kontynuacja prosta. Taki choćby Pleonazmus – jakże się różni w formie od Teatru 77 czy 8 Dnia, a jednak to ta sama linia problemowa, te same kłopoty wewnętrzne twórców.

Coraz trudniej pisać o teatrze studenckim. Nie dlatego, żeby nie było o czym. Przeciwnie, właśnie w czasach przejściowych jak nigdy pojawia się potrzeba mówienia i pisania o tym, z czym naprawdę borykają się autorzy scenariuszy, inscenizatorzy. Bo rodzi się konieczność oceniania przede wszystkim odporności na mody, na powielanie gotowych wzorów, na łatwość krzyku. Ocenia się głos własny, choćby to nawet był głos niepewności, waham, wątpliwości. Przyznam się, że dla mnie na X Spotkaniach takim zdumiewającym głosem była propozycja łódzkiego Teatru 77. Teatru, który nie chciał być programowo – teatrem. Który robił, co mógł, żeby się z tej etykiety wyzwoić; cóż, popełnił u samego początku błąd, że wziął udział właśnie w spotkaniach t e a t r a l n y c h. Który proponował swoim widzom, słuchaczom – przejście od formy p o k a z y w a n i a do formy d y s k u s j i. Spektakl, czyli to, co teatralne, służyć tu miał tylko jako wstępny głos w rozmowie, głos od teatru; reszta miała należeć w równej mierze do członków zespołu, jak widowni. Tematem zaś głównym była polska tradycja: czy mamy się poddać narodowej mitologii z jej skamielinami konwencji, czy Gombrowiczowskim sposobem uwolnić się od tego balastu, stając się tym bardziej Polakiem-Europejczykiem, im dokładniej zderzymy z siebie skorupy narodowych kompleksów? Pytanie w tej formie oczywiście banalne, jak banalne bywają wszelkie pytania retoryczne; jako naród, zbiorowość, nie możemy wszak na jedno bojowe hasło odrzucić tysiąca lat przyzwyczajęń, które urobiły nas takimi, jakimi i dziś jesteśmy. Teatr daje jednak pole walki, sam opowiadając się – słusznie – za niemożliwością wyborów jednoznacznych.

Najważniejsza część widowiska, ostatnia, ta dyskusyjna, nie do opisanie oczywiście, nasuwa dwie refleksje. Pierwszą – że nie umiemy rozmawiać o sobie. Że powszechna świadomość (także podświadomość) wyrażana bywa tysiącem języków, przypomina wieżę Babel, gdzie jeszcze w sprawach oczywistych potrafimy się dogadać, ale już wyżej, gdzie przychodzi do budowania piętér myślenia mniej jednoznacznych, mylimy się i płaczemy, bełkoczemy i mamy sobie za złe, że bełkoczemy, więc bełkoczemy bardziej jeszcze, czyniąc sobie zarzuty

z głupstw i jednocząc się w nonsense, obrażając za słowa i wymyślając niemożliwe czyny... I refleksję drugą – że proponuje się nam oto wyjście poza utarte, sztywno określone bariery form *ż y c i a w s z t u c e*. Tym ludziom teatr był widać potrzebny tylko jako szczególny instrument do wyrażania samych siebie; gdy doszli do wniosku, że przestał im służyć – szukają form innych. Zresztą Teatr 77 nieomal od samego początku istnienia w *t e a t r a l i a c h* swoich był najślabszy, ale i nie o to tam głównie chodziło.

Ostatnim quasi-spektaklem, zatytułowanym »Retrospektywa«, 77 usiłuje wejść w żywą świadomość publiczności, odrzucając maski pokazu na rzecz bardziej potocznego, niemal prywatnego kontaktu; można oczywiście dyskutować, czy taka postawa przyniesie jakieś konkretne – obustronnie – skutki, nie sposób jednak odmówić zespołowi Hejduka i Bigosińskiego twórczego wigoru, co tylko dobrze o nim świadczy.

Innym typem uporu poszukiwawczego wykazuje się Lech Raczak, szef poznańskiego Teatru 8 Dnia. Autor głośnego dwa lata temu spektaklu »Jednym tchem« walczy teraz z sobą i czasem terażniejszym o podobną nośność i jakość wypowiedzi. Najnowsze jego przedstawienie, »Wizję lokalną«, oglądałem w ciągu półroczna trzykrotnie i niemal za każdym razem był to inny spektakl. Pierwsze wersje były niespójne tekstowo i teatralnie, bałagan panował w myśli i działaniach. Wersja trzecia to przedstawienie właściwie skończone. Nic dodać, nic ująć...: ale całość jednak nadal trafia w próżnię. Niby wiadomo, że chodzi o sumienie, o moralność, o gwałt na ciele i duszy – ale nie podejmuję się tego bliżej sprecyzować. Zamiast programów winien Raczak przed spektaklem rozdawać scenariusz; niechby się widz w spokoju zastanowił, podjął wewnętrzną decyzję, i później posłuchał głosu inscenizatora: zgodziło się, czy nie. Ale mimo wszystko imponuje mi szef 8 Dnia. Wciąż szuka, próbuje, nie daje za wygraną.

Główną nagrodę tegorocznych Spotkań dostał krakowski Pleonazmus za spektakl »Straż pożarna by nie zmoęła jedna, druga, trzecia...«.

Na tle poszukiwań łódzkiego Teatru 77 i poznańskiego Teatru 8 Dnia Pleonazmus legitymuje się największą jasnością w temacie i formie. W sposób prosty, w konwencji znanej już choćby z poprzedniej »Szłości samejedynej«, pokazuje rozwiewanie się pewnych mitów pokoleniowo-narodowych, w któreśmy zdążyli się ubrać przez ostatnie lata. Święty ogień buntu przygasł, a my, zamiast szukać normalnego światła dnia, w którym wszelkie proporcje zjawisk będą zachowane, błakamy się w poszukiwaniu straconych ideałów, przybierając raz maski podpalaczy, raz kostiumy strażaków.

I to by było właściwie wszystko, co dobrego da się powiedzieć o konkursowych przedstawieniach Spotkań. Bo reszta – to albo pomyłki repertuarowe, albo stricte teatralne.

A jednak: był na Łódzkich Spotkaniach 1973 spektakl, któremu przyznałbym bez wahania główną nagrodę i tytuł Spektaklu Roku. Przy całej swej niezmienniej sympatii do Pleonazmusa – postawiłbym na Salon Niezależnych. Wiadomo było co najmniej od roku, że Kleyff, Tarkowski i Weiss z konwencjonalnym kabaretem nie mają już wiele wspólnego. Spektakl, jaki pokazali w Łodzi – »Żyj na huśtawce, żyj« – był niewątpliwie najdojrzalszym owocem pokoleniowej świadomości roku 1973. Kabaretowo sarkastyczny, śmieszny, ironiczny, a przecież tak w sumie spięty wewnątrz, przejmujący w swej otwartej bezpośredniości, daleki od grymasu obrazy czy niechęci do świata, był spowiedzią tak szczerą, na jaką może się zdobyć właśnie sztuka umownie zwana studencką. Cóż, żeby było naprawdę śmiesznie, żadna instytucja studencka nie raczyła zgłosić Salonu do konkursu...

grudzień 1973

start 74 – Białystok

Rewolucja jako stabilizacja... określenie zapewne nieco mylące, bo wewnętrznie sprzeczne. Nie sposób jednak lapidarniej ująć aktualnego status quo najnowszego nurtu w studenckim teatrze. Rewolucja, którą zapoczątkowała młoda scena cztery lata temu, jest już dla najmłodszych, debiutantów anno 1974, rekwizytem, pojęciem pustym, historią. Czy to zjawisko tylko naturalne?

Sytuacja jest znana. Niegdyś, po epoce świetnych wzlotów teatru studenckiego z połowy lat pięćdziesiątych, przyszło dziesięciolecie wtórnych poetyckich składanek, scen piosenkarских i zabaw w kolorowe światło-dźwięki. Wszystko, co zdobyto w ogniu walk ideowych: prostotę, siłę słowa i jasność gestu, rozłożono później na efekty. Baloniki STS-u i Bim-Bomu, uzasadnione wtedy, bo stanowiące antidotum na zdrewniałość myśli i czynów, rozdepto rychło do wymiarów karykatury. To, co kiedyś proponowało porządki życia inne, bogatsze, bardziej otwarte, niedługo potem opanowało nowy świat jako czysta konwencja (naturalny, niestety, produkt końcowy każdego etapu także artystycznej rewolucji). Estetyka gorzkiej zabawy, ironicznej groteski przybrała karnawałowe maski sztuki towarzyskiej. Forma oderwała się od treści i zapanowała jako wartość samoistna. Dopóki nie przyszła treść nowa, ta z życia. Dzięki której powstało »Spadanie«, »Koło czy tryptyk«, »Jednym tchem«.

Nie chcę w ten sposób łatwo rozliczać się z teatrem lat sześćdziesiątych, który przecież zanotował także spore sukcesy, głównie artystyczne. Chcę tylko przypomnieć s y t u a c j ę: początek, świetność i upadek pewnej idei teatralnej, rozmienionej na drobne, sprzedawanej jarmarczną metodą grosz po groszu, idei do końca nie przemyślanej ani nie zrozumianej, bo istota studenckiej sceny (już wtedy można było wyciągnąć wnioski na przyszłość) wskazywała przecież kierunki inne – przekraczania, nie powielania; burzenia i budowania, a nie dawania ornamentów. Rzekłby świadom rzeczy obserwator: taki teatr, jakie życie, jego temperatura, jakość, charakter, warunki. Ale to było pierwszy raz. Tymczasem proces – jakby nie było tamtych doświadczeń – zaczyna się od nowa. Forma tego specyficznego schorzenia jest nieco inna, więc może łudzić, że to jednak nie to samo.

Wtedy, po latach 1968 i 1970, po doświadczeniach młodzieży niemal na całym świecie, potrzeba autentyczności zdominowała wszystkie inne potrzeby, jakich wymaga się od sztuki, w tym także sztuki teatru. Nikt już nie chciał, nie oczekiwał pięknych form, gry światła, nie-nagannej dykcji, lotnej wyobraźni. Rzeczywistość, ta rzeczywistość ulicy, miasta i domu, domagała się komentarza prawdziwego jak ona sama: surowego, bezwzględного. I taki dostała; prawda sceny stawała się prawdą widowni, aktorzy formułowali to, co wrzała, może nie do końca uświadomione, w widzach. Wtedy jakże uzasadnione były słowa: „człowiek”, „życie”, „prawda”, „walka”, „przyjaźń” bardziej niż kiedykolwiek. Ten, który na scenę wchodził boso, w dżinsach, w kolorowej koszuli, z długimi włosami, który nie musiał nosić za sobą sztafażu rekwizytów, szminek i kostiumów, bo wystarczał gest, zarys, symbol gestu – był sygnałem prawdy. Wyzwaniem dla „kulturalnego”, dobrze wychowanego uczestnika salonowych misterii odbywanych w państwowych instytucjach teatralnych.

Piszę o tym, jak łatwo zauważyć, w czasie przeszłym, piszę z nieodłączną przy takich okazjach nutą żalu. Że to się już skończyło. Albo nie: że to się t a k kończy. T a k, to znaczy sposobem najgorszym z możliwych, najbanalniejszym, a przez to okrutnym: przez doprowadzenie do absurdu, do formalizacji, do scenicznego kostiumu, więc do gry, kłamstwa, pozorów. A proces ów dokonał się za sprawą następców, tych, którzy weszli w życie teatralne w okolicach lat 1973-1974. Którzy, co Zrozumiałe, nie mogli uczestniczyć w rodzeniu się podstawowych dla tego teatru idei. Przez otwarte drzwi wkroczyła triumfalnie generacja rewolucjonistów ustabilizowanych.

Dla nich to, co tak jeszcze niedawno było dla ich starszych kolegów sposobem na życie, stało się sposobem na sztukę. Wchodzą na scenę bosi, byle jak ubrani, nie zapalają koloro-

wych światła, jeśli muzyka, to też ich własna, dobrze skomponowana z resztą spektaklu, mówią słowa o prawdzie, kłamstwie, człowieku, życiu, szansie, narodzinach, bólu. Są prości i bezpośredni, niekiedy naiwnie szczerzy zwłaszcza wtedy, gdy są naprawdę bezradni. Ale to przeważnie, powtarzam: przeważnie – gesty. Oni wiedzą, podświadomie, bez złej woli, że taki teatr dziś chwyta, o taki biliśmy się, są zdalni, pojętni, mają dobrą pamięć. Uczą się tej swojej zgrzebności scenicznej bynajmniej nie z przekory, tym bardziej z cynizmu – ale po prostu z podglądania. Podpatrzyli ten sposób bycia na festiwalach, przeglądach, na dogrywanych jeszcze tu i ówdzie przedstawieniach „modelowych”, przeczytali o nim w recenzjach chwalcących „nawą falę”. N a u c z y l i się robić ten teatr. Czy weń wierzą? Oczywiście, bo w innym przypadku zapisaliby się pewnie do kółek śpiewaczych albo zespołu tańca ludowego. Ale mam wrażenie, że nie wiedzą, iż powtarzają tylko cudze gesty. Gesty, które dla ich starszych kolegów były koniecznością, bo dzięki nim wywalczyli swoją niezależność i przekonania, które były jedyną możliwą odpowiedzią na atak rzeczywistości tamtej, sprzed paru lat. Dla najmłodszych należą one już jedynie do teatralnej rekwizytorni. Zamiast odróżniać identyfikują, ujednocniają. „Nowa fala” roku 1970 weszła w życie jako o p o z y c j a wobec teatru zastanego, co odnosiło się również w jakiejś mierze do uprzedniej działalności niektórych „nowofalowych” zespołów, była propozycją odmiennego ujęcia spraw świata, choć i wewnątrz niej od razu zarysowały się różnice stylistyczne: »Spadanie« było przecież bardzo różne na przykład od »W rytmie słońca«, a »Sennik polski« – od »Koła czy tryptyku«. Nowe teatry lat 1973-1974 są do siebie ludzako podobne. W tym, co mówią, i w tym, jak mówią. Na podobne schorzenie zaczyna cierpieć debiutująca poezja. Piszę o tym tak dużo dlatego, że obchodzi mnie nie tylko los moich rówieśników, tych, którzy przeżyli swoją największą – jak dotąd – przygodę życiową i teatralną cztery, sześć lat temu. Obchodzi mnie również to, co mają do powiedzenia moi młodszy koledzy, bo świat, w jakim żyjemy i w jakim żyć będziemy, jest naszą wspólną sprawą. Różnica tych kilku lat, widoczna dziś, kiedyś się zamaże, zniknie. I chciałbym, żeby ów teraźniejszy i przyszły świat stał się dla nas źródłem wzajemnych inspiracji; a nie polem nieporozumień.

Tymczasem te inspiracje młodzi debiutanci pojmują czysto mechanicznie: jako naśladownictwo, utożsamienie. Och, bynajmniej nie chcę bronić osiągnięć „nowej fali” przed falą jeszcze nowszą. Ale jedna zasada wydaje się niepodważalna: głos sztuki autentycznej musi być głosem w ł a s n y m. Stąd też na Starcie 74 największym szacunkiem darzyłem te zespoły, które mówiły mi prawdę o s o b i e. Nawet wtedy, gdy ta prawda była nieefektowna, wstydliva, żenująca, taka na przykład, że jesteśmy bezradni, że nie wiemy, co ze sobą zrobić, choć wiemy, co nam się nie podoba.

Jak ómy kręcące się wokół lampy, ci młodzi ludzie poszukują światła, ale już jakby wiedząc, że przekroczenie granicy grozi zagładą czy choćby tylko narażeniem. Więc krążą nadal, niezdolni do większego, głębszego gestu, do krzyku, do wyzwania. Cięży na nich „dobre wychowanie”, cięży bezwładność krzepnącej stabilizacji. A przecież, co widać pełni są niepokoju; ale jest to niepokój mało twórczy, sam siebie niszczący. Niepokój jeszcze nie umiejący poza sobą poszukać kłębka faktów, których jest zakończeniem. Co zaś do formy: była tylko powtórzeniem, spłyceciem, zbanalizowaniem tego, co faktycznie odświeżyło teatr studencki przed kilku laty.

Może za ostro formuję opinie. Może krzywdzę tych, którzy na to, nie tylko w swoim mniemaniu; nie zasłużyli. Ale wolę przesadzić, niż nie dopowiedzieć. Bo któż lepiej obroni teatr studencki niż jego twórcy? Tylko że do takiej obrony, która jakże często okazywała się skutecznym atakiem na wartości pozorne, trzeba jasnej samowiedzy i godziny odwagi. Czego szczerze życzę – także we własnym interesie, co tu ukrywać – moim młodszym kolegom, pamiętając przy okazji także i te czasy, gdy zespoły, o których tak głośno było w ostatnich latach, też raczkowały w półcudzych ubrankach, mówiąc dosyć sztucznym basem.

marzec 1974

start 75 – opole

Wydawało się po poprzednim Starcie w Białymstoku, że już gorzej być nie może. Smutna to była impreza, rozświetlana nielicznymi jaśniejszymi punktami: a to pokazał się jakiś dobry muzyk, sprawny aktor, myślący reżyser... Całość przecież jałowa; niby coś się działo, powstało kilkanaście teatrów, kilkanaście spektakli, ale jakby tylko mocą rozpędu, przyzwyczajenia – że jest konkurs, że uczelniom trzeba studenckich teatrów, że gdzieś jest sala, może pieniądze, może paru autentycznych entuzjastów.

Wydawało się więc, że ciągłość studenckiego teatru w jego najwartościowszych realizacjach została przerwana. Że ci młodszy, to znaczy młodszy ad Jasińskiego, Raczaka, Hejduka, Litwińca, zablakali się w ślepe uliczki naśladownictwa albo w zwykłą bezradność. Bezradność była właśnie niepisany hasłem Startu 74. Mamy po dwadzieścia lat, jesteśmy na pierwszym, drugim, trzecim raku studiów, założyliśmy grupę teatralną. Zrobiliśmy spektakl, ktoś z członków Rady Artystycznej d/s Teatru Studenckiego zakwalifikował go do konkursu. Ale czy wiemy naprawdę, czego chcemy od teatru? Od siebie? Od życia? Czy teatr ma być dla nas, czy my dla teatru? Czy w sztuce realizujemy swoje marzenia, problemy, niepokoje – czy odbijamy jakąś inną rzeczywistość, przez kogoś napisaną, przeżytą, utrwaloną?

Długi czas po tamtym Starcie miałem wrażenie, że przecież coś tam do końca nie zostało powiedziane, w każdym razie przez nas, ówczesnych jurorów, którzyśmy tak surowo ocenili propozycje młodszych, czasem tylko o rok, o dwa lata, kolegów. Czy mieliśmy prawo, w trochę innych warunkach doświadczeni, z innych źródeł czerpiący inspiracje dla myśli i twórczości, negować ich działalność także i dlatego, że nie poszli t w ó r c z y m śladem »Spadania«, »Sennika polskiego«, »Jednym tchem«, »W rytmie słońca«? Czyśmy wtedy właśnie nie zarobili naprawdę na miano „starych wujów” teatru studenckiego, kombatantów ruchu sprzed kilku lat? Może oni, ci młodszy, nie mieli ochoty na taką właśnie sztafetę kulturową? Może teatr studencki to dla nich całkiem co innego, wcale nie refleksja nad własnym intymnym i publicznym życiem, może im naprawdę wystarczają etiudy pantomimiczne na tematy uniwersalne czy awangardyzujące inscenizacje klasyków, jakieś Joyce’y i Lagerkvisty, »Słowa o Jakubach Szlach«, bynajmniej zresztą tym znakomitym dziełom nie ubliżając?

Po Starcie 75 myślę, że jednak mieliśmy wtedy rację, starzy wujowie, którzyśmy starali się, może niedoskonale, prowokacyjnie, ale z pełną powagą, namawiać młodszych kolegów do głębszych, odważniejszych zamyśleń nad sobą i swoim czasem, nad sensem robienia takiego właśnie teatru, jaki nie zostanie z tysiąca powodów zaproszony na ogólnopolski przegląd dorobku polskiej sceny, tego „teatrzyku” bez gwiazd i kwiatów po premierze, bez smokingów i snobistycznej publiczności. Myślę o tych naszych ówczesnych racjach nie tylko dlatego, że na opolskim Starcie przedstawienia z takiego właśnie myślenia zrodzone zyskały główne laury, były rzeczywistymi filarami konkursu, co do czego nie tylko jury, ale i publiczność nie miała wątpliwości. Myślę też i dlatego, że to sami twórcy do takich wniosków doszli. Że w przeważającej większości wypadków były to ich własne myśli, wnioski, przez nikogo nie podpowiedziane, nie nakazane. I okazało się, że ta droga prowadzi najdalej. Start 75 zszedł na nią jeszcze przynajmniej trzema spektaklami: opolskiego Stylu, krakowskiego Infernu i Warszawskiej Grupy Teatralnej, która – będąc laureatem poprzedniego Startu – wedle regulaminu do Opola przyjechała jako teatr towarzyszący, ale za to z premierą o niebo lepszą od debiutanckich »Scen z życia rodziny«.

Start był zatem naprawdę udany. Bo nie tylko nawiązała się intelektualna i artystyczna sztafeta, której pałeczka gdzieś w dwóch ostatnich latach się zapodziała. Chyba skończył się również okres bezwładu, jałowych poszukiwań, bezradności. Następcy Jasińskiego i Hejduka – następcy, nie zastępcy już są, już działają, proponują. Na własny rachunek, własną odpowiedzialność. Wiedzą, czego chcą – od siebie, od teatru, od innych ludzi.

Maj 1975

III. od spadania do delirium tremens

Po zapoznaniu się z paroma ogólnymi problemami młodego teatru, wreszcie po odbyciu wędrowki przez festiwale, przeglądy i konfrontacje, prześledziwszy wzloty i upadki publicznego życia studenckiej sceny – pora uściślić to, co było dotychczas potraktowane tylko przykładowo, niemal hasłowo. Myślę oczywiście o samych spektaklach, konkretnych widowiskach; one to w końcu były najważniejsze dla całego ruchu, wyznaczały jego kierunki, ustalały kryteria wartości.

Zdaję sobie sprawę, że dla wielu wyznawców metody prowadzenia dowodu od określonego początku do równie określonego końca lektura tego rozdziału może być nieco denerwująca. Proponuję bowiem ponowny powrót do tego miejsca, od którego rozpoczął się rozdział festiwalowy, i przejście raz jeszcze tej samej drogi. Tyle tylko, że tropem niektórych przedstawień biorących między innymi udział w opisanych uprzednio imprezach.

Staralem się zachować układ chronologiczny, taki sam, jak w części poprzedniej. Uczyniłem jednak dwa odstępstwa ad reguły. Pierwsze to otwarcie rozdziału opisem »Spadania« – a nie »W rytmie słońca«, jak można by się spodziewać porównawszy daty premier. Myślę jednak, że tę zamianę da się częściowo przynajmniej usprawiedliwić. To jednak »Spadanie« było materialnym i symbolicznym początkiem „nowego” teatru lat siedemdziesiątych, co starałem się parokrotnie uzasadnić w poprzednich częściach książki. Mam nadzieję, że nie weźmie mi za złe dokonania tego zabiegu twórcy znakomitego widowiska Kalamburowego, jeden z najbardziej oddanych sprawie teatru otwartego ludzi, Bogusław Litwiniec.

I odstępstwo drugie: miał trzy opisane premiery Teatru 77 umiejscowić w przynależnym im czasie – ująłem je w jeden zbiorczy szkic. Bezpośrednia lektura usprawiedliwi, sądzę, także i ten pomysł. Nie zdradzam tutaj przyczyn owego konceptu, by nawet w tak niewyszukany sposób przyczynić mu odrobiny atrakcyjności.

A zatem – jest znów rok 1970...

w czasie spadania

Sztuka Agathy Christie, »Pułapka na myszy«, już dwudziesty rok (a piszę te słowa w 1971) co wieczór straszy widzów odwiedzających jeden z londyńskich teatrów. »Łysa śpiewaczka« Ionesco obchodzi już bodaj szesnastolecie swojego scenicznego istnienia na deskach paryskiego teatrzyku przy rue Huchette. Zmieniają się aktorzy, zmienia publiczność, tylko te same wciąż słowa i gesty płyną ze sceny; co wieczór w Londynie ktoś ginie tajemniczo, w Paryżu zaś państwo Smith i państwo Martin udowadniają konsekwentnie absurd naszego ziemskiego bytowania.

Jean-Paul Sartre zaprzestał już buntów, nie wychodzi na ulicę i nie przemawia do francuskich studentów; ostatnią sztukę teatralną napisał sporo lat temu, teraz obwieścił światu, że ukończył 2500-stronicową monografię o Gustawie Flaubercie, rozpoczętą przed piętnastu laty, a przeznaczoną, jak sam twierdzi, „raczej dla wąskiego kręgu czytelników”.

Dawne wielkie dramaty i widowiska polityczne, od Gorkiego przez Piscatora, Meyerholda po Brechta, nadawały zjawiskom zachodzącym w świecie ramę uogólnienia, wtlaczały je w metaforę, w której prędzej czy później zastygały jako słowa i gesty konwencjonalne; w teatrze ciało aktora oblekało je w szatę dźwięków i ruchów, powtarzanych jak codzienny pacierz, obojętniejący w głęboko wyżłobionych ścieżkach pamięci. Sława: „człowiek”, „rewolucja”, „godność”, „odpowiedzialność”, „przeznaczenie” – brzmiały tam dumnie. Niejeden widz opuszczał salę teatru w przekonaniu, że świat jest wprawdzie nie najlepiej urządzony, ale ktoś przecież myśli o środkach zaradczych.

W »Spadaniu« nie ma już wielkich słów. Nie ma uogólnień i metafor. Nie ma „losu ludzkiego” i nie ma „bohatera”. Świat współczesny zdewaluował wszystko, co kiedyś było stałe i nienaruszone, do czego można się było odwołać i potwierdzić tym jakąś nadrzędną rację. Słowa i gesty mogą dziś znaczyć coś, ale mogą nie znaczyć nic. Jeden ruch dłoni amerykańskiego pilota uwolnił nad Hiroszimą pojemnik z bombą A; wyciągnięta ręka głodującego dziecka biafrańskiego trafia w próżnię. „To są nazwy puste i jednoznaczne: | człowiek i zwierzę | miłość i nienawiść | wróg i przyjaciel” – napisze Tadeusz Różewicz w wierszu »Ocalony«. Kilkanaście lat potem, w poemacie »Spadanie«, ujmie to inaczej: „człowiek współczesny | spada we wszystkich kierunkach | równocześnie | w dół w górę na boki”. Zostaliśmy pozbawieni punktów stałych, odnośników niewzruszonych, prawd niezachwianych.

„Upadek jest możliwy jeszcze tylko w literaturze”. Tylko literatura ocala jeszcze nasze marzenie o ładzie, choćby nawet za temat obrała sobie najkrwawszą z historii. Ta autentycznie wielka – jest przede wszystkim moralistyczna, przez to krzepiąca; życie zaś narzuca swe prawa nie dbając o porządek etyczny. Jakże ubogo i śmiesznie brzmi Słowo, które nie bierze już odpowiedzialności za Czyn; brać nie może, bo zbyt gorzkie były doświadczenia współczesności, gdy okazywało się nieraz, że czyn słowu przeczy, i choć miewał tylko rację siły, przecież była to racja decydująca.

Część pierwsza »Spadania« to demaskacja literatury. Na scenie, wyznaczonej tylko kręgiem widzów, w gumowym pontonie miota się człowiek. Ma do powiedzenia coś bardzo ważnego, ale przeszkadza mu w tym grupa innych ludzi, rojących się wokół pontonu, obrzydliwych, glistowatych, charczących i plujących, z nudną konsekwencją usiłujących ściągnąć mówcę z piedestału. Kupa przewala się robaczywie; z płataniny rąk i nóg wylania się czasem Głosiciel Prawdy, potargany, zmęczony, ale uparty. Najpierw mówi, potem już bełkocze monolog Satina z »Na dnie« Gorkiego. Za chwilę w pontonie znajdzie się inny aktor. Rozebrany do białych kałesonów, tłusty, zarośnięty, będzie odgrywał Aigistosa z »Much« Sartre'a. Wokół niego krążą teraz Orestes i Elektra, on z kijem imitującym miecz, ona schylona, ziejąca nienawiścią, podjudzająca brata. Aigistos ginie z rąk rodzeństwa, jeszcze na „łożu śmierci” głosząc godność umierania; zdycha obrzydliwie, co mu Orestes wypomina, zdycha dopiero wtedy, gdy, jak Roland ze średniowiecznego eposu, wypowie do końca swoje prawdy. Potem zobaczymy i usłyszymy przypowieść chińską o głupim, któremu wiara pomogła góry przemieść. Utopijny Bóg, lekką ręką utożsamiony z masami ludowymi Chin, wygrywa z mądrością niedowiarków; wyzwoli naród spod jarzma imperializmu i kapitalizmu, byle weń uwierzyć i niezłomie go kochać. W pewnym momencie elektrycy teatralni wyłączają światło reflektorów i z mroku, rozświetlanego tylko kagankiem przechodzącym z rąk do rąk, rozbrzmiewa pieśń o okrutnej Ameryce, do słów Allena Ginsberga, poety zbuntowanego. Na dwóch przeciwległych ścianach widowni projektorzy wyświetlają zdjęcie z Wietnamu, Biafry, Bliskiego Wschodu. Żołnierze, ofiary, karabiny, umęczona twarz jeńca, pożar wsi, prośzalny gest głodującego dziecka. Na scenie wywiad z Fernando Arrabalem, bożyszczem współczesnej tragedii politycznej. Bożyszczce, małpio skacząc, paranoicznym głosem wyrzaskuje swoje życiowe i twórcze credo: wszystko ma w dupie, przenośnie i dosłownie, ów niefrasobliwy wyznawca genitaliów, chorobliwie zazdroszczący Beckettowi i Ionesco sławy na Parnasie Sztuki. Stąd już niedaleko do Saganki i jej, jak pisze Różewicz, „wypracowania o spółkowaniu”, czyli bestselleru sprzed kilkunastu lat – »Witaj smutku«. Na scenie sześć obnażonych do pasa dziewcząt i w takimże stanie czterech chłopaków, stojąc w kole, unosi na wyciągniętych rękach ponton z tkwiącym weń aktorem; żalosne posągi-kariatydy, obracająca się wkoło szopka rodem ze strażackiego »Hair«; taki jest nasz seks, takie są jego prawdziwe horyzonty. „Mons pubis |z tego szczytu| roztaczają się rozległe | rosnące | widnokregi” – ironicznie dopowiada Różewicz.

„Spadając nie możemy | przybrać formy | postawy hieratycznej”. Spadając żyjemy, spadając umieramy, wychowujemy dzieci, spadając wierzymy w literaturę, która przestała już określać świat. Pierwsza część spektaklu, zakończona songiem o życiu w „spadaniu”, odkrywa fałszywe karty słów i gestów kiedyś zapisanych, demaskuje puste deklaracje artystów i pisarzy; bojowników oglądających śmierć z reporterskiej kabiny.

Propozycja części drugiej »Spadania« jest bardziej zaskakująca. Nie tylko ze względu na treści stricte już polityczne, bez cudzysłowu – od których zdążyliśmy się odzwyczaić w teatrze i literaturze oraz innych dziedzinach sztuki polskiej ostatnich kilkunastu lat. Znakomite wydaje się zwłaszcza założenie wstępne niejako, formalne: teatr z m i e n n y, twórczo żywy. Widziałem w trzymiesięcznym odstepie czasu dwie różne drugie części tego przedstawienia. W założeniu ogólnym czysta publicystyka teatralna (dawniej nazwano by to „agitką”), ma »Spadanie« ambicje nieustannego „bycia na posterunku”, towarzyszenia wszystkiemu, co w życiu politycznym i społecznym narodu istotne, wymagające twórczego udziału. W wersji pierwszej, jeszcze przedgrudniowej, była to „sprawa pokoleniowa”. Pamiętam reakcję publiczności studenckiej zgromadzonej na konkursowym przedstawieniu »Spadania« w Łodzi w 1970 roku na VII Spotkaniach Teatralnych. Najpierw zaskoczenie, potem brawa co kilka kwestii, na koniec burzliwa owacja; oto słyszało się ze sceny nareszcie coś, co było ostrą, zjadliwą, ale autentyczną krytyką spraw pokolenia Polski Ludowej, usłyszano głos młodzieży,

której ideały różniły się, i to dość zasadniczo, od pokoleniowych etykietek urabianych przez statystyków, ankietologów i socjologów „użytkowych”.

Wróciły drażliwe sprawy sprzed paru lat, poruszane na publicznym forum nareszcie przez samych zainteresowanych. Przypomniał się „złoty okres” studenckiego teatru drugiej połowy lat pięćdziesiątych. Ale przecież nie przez sentyment ku dawnym dobrym czasom, nagle jurorom przypomnianym, dostało »Spadanie« główną nagrodę festiwalu.

Premiera »Spadania« nr 2 odbyła się w marcu 1971 roku. Sprawa pokolenia stała się sprawą polską. To już nie był głos kontestującej młodzieży, ale Polaków chcących czynnie uczestniczyć w narodowym procesie przewartościowywania problemów zasadniczych. Ci sami młodzi ludzie, którzy parę chwil przedtem odmawiali wielu postaciom życia publicznego moralnego prawa uczestniczenia w bolesnych sprawach świata, teraz przykładają probierz wartości do siebie i swoich rodaków. Padają ze sceny słowa z Bryllowego »Kurdesza« (jedynie zachowane z wersji pierwszej), z artykułów prasowych i przemówień politycznych. Rzecz cała, za bazę strukturalną obrawszy sobie przemiany świadomości Polaków w ostatnim okresie życia narodu, penetruje problemy naczelne: prawdy, uczciwości, szczerości w stosunkach międzyludzkich. Odkrywa groźne zwichnięcie etyki „rewolucyjnej”, objawiające się w szermowaniu sloganami i demagogicznymi hasłami. Sceny są klarowne i jednoznaczne: oto „chór Polaków” zorganizowaną grupką przebiega od mówcy do mówcy, szpikowany pseudoinformacją i niby-wyjaśnieniami; oto ci sami Polacy w kieracie cnót wątpliwych, „snów o szpadzie”, prawd niepotrzebnie roztrwanianych; przeganiani w koło przez Chocholego reżysera („teatr w teatrze”), kręcącego prawdziwy reportaż o prawdziwym zagubieniu.

Finał nie jest już jednoznaczny. Wiemy, dokąd doszliśmy. Pytamy, dokąd dojdziemy. Znamy kierunek. Znamy własne błędy – i o nie jesteśmy już mądrzejsi. opiewając ostatni Różewiczowski song o „cudach w naszej budzie”, aktorzy zbierają ze sceny rekwizyty: drzewce sztandarów, czerwone i czarne chusty. Wcześniej jeden z nich otworzył zatyczki pontonu; gumowa powłoka czekać teraz będzie na „świeże powietrze”. I wychodzą. Wrócą znów za parę dni, na następny spektakl, przypominać widzom, że sprawa polska jest sprawą nas wszystkich. I jeszcze: że każdy nowy krok będzie uważnie przez nich obserwowany, że prędzej czy później ujrzymy jego odbicie w nowej wersji »Spadania«.

maj 1971

Teatr STU.

»Spadanie«.

Scenariusz, na motywach poematu Różewicza pod tymże tytułem, dodając teksty Baudelaire’a, Brylla, Ginsberga, Gorkiego, Lenina, Moczulskiego, Sartre’a oraz fragmenty innych wierszy Różewicza, tudzież teksty wywiadów, przemówień politycznych i artykułów prasowych – opracowali Edward Chudziński, Krzysztof Jasiński i Krzysztof Miklaszewski.

Inscenizacja i reżyseria – Krzysztof Jasiński.

Muzyka – Krzysztof Sz wajgier.

Premiera – wrzesień 1870, Rotterdam.

Tytuły scen poszczególnych części: I – »Na dnie«, »Gesty«, »Spleen«, »Confessiones Ameryka«, »Wiara góry przenosi«, »Najemnicy«, »Mans pubis«, »Idol«, »Interview«, »Rewolucja«; II – »Równowaga«, »Toast«, »Alternatywa«.

piekloraj

Wydawało się i widzom, i krytykom, i jurorom VII Łódzkich Spotkań Teatralnych po obejrzeniu »Spadania« STU, że kwestia nagrody głównej, miana Spektaklu Roku, już jest przesądzona. Do chwili, gdy wrocławski Kalambur pokazał »W rytmie słońca«, Od razu było wiadomo, że może to być jedyny konkurent; oba spektakle daleko wykroczyły poza schemat festiwalowy. Litwiniec nie wygrał jednak wtedy z Jasińskim. Publiczność, a w jej liczbie jurorzy, poddani nastrojowi chwili, co było całkiem naturalne, olśnieni k o n k r e t e m padającym z desek, na których grano »Spadanie«, oddali głosy na STU.

»W rytmie słońca« zbyt jeszcze było obciążone dawną konwencją sceniczną. Skupiło w sobie wszystkie najlepsze, najwartościowsze przemyślenia i dokonania artystyczne teatru lat sześćdziesiątych; postawiło na czystość scenicznego przekazu, wirtuozerię formalną, metaforę intelektualno-emocjonalną. I jeszcze: tekst, którym się posłużono, poemat Urszuli Koziół, również był zwieńczeniem poetyki rychło potem odnowionej przez najmłodszych, udolniejszej, bardziej konkretnej, przedmiotowej. To, co u Koziół pobrzmiwało jeszcze wszystkoizmem, odnośnikami ogólnokulturowymi, ogólnocywilizacyjnymi, w poezji młodszych kolegów stało się żywą realnością, odwołaniem do bieżącego „tu i teraz”. Dobitniej różnice te podkreślił spektakl »Jednym tchem« w poznańskim Teatrze 8 Dnia; to właśnie między propozycją Urszuli Koziół a wierszami z »Jednym tchem« odbyło się przejście Rubikonu przez młody teatr. Pisałem po zakończeniu tamtych Spotkań, że spektakl Litwińca wydał mi się nazbyt „doskonały”, nazbyt wirtuozowski, że kto wie, czy ta niesłychana, tak rzadko spotykana w tego typu teatrze sprawność wykonawcza nie gubi wartości pozateatralnych, tych myśli całkiem gorących, współczesnych, których mieliśmy się prawo doszukiwać, domyślać. Oczywiście, z punktu widzenia teatru jako sztuki „zarzut” taki (podkreślam cudzy-słów) jest nonsensowny, krzywdzący. Ale oceny na żywo są zawsze częściowo dyktowane chwilą, czasem, w którym powstają: wtedy, w roku 1970, mieliśmy dosyć wirtuozeryjnej doskonałości, piękna formalnego, którym nas raczono przez ostatnie lata. Organizm buntował się niejako samorzutnie, nie czas było podziwiać róże, gdy obok płonąła rzeczywistość; wtedy właśnie teatr prosty jak uderzenie nożem, jak krzyk, był najbardziej potrzebny. »W rytmie słońca« było znakomitym w i d o w i s k i e m właśnie, pod każdym względem ciekawszym intelektualnie i artystycznie od prawie każdego spektaklu zawodowego, ale właśnie owa skomplikowana teatralność zaważyła na przegranej ze »Spadaniem«. Litwiniec miał pod tym względem szczególnego pecha: gdybyż pokazał swoje dzieło rok wcześniej albo trzy lata później – gdy gorączka konkretności i żywej myśli „wprost” nieco ochłodziła, każąc spoglądać na realny świat nie tylko okiem rewolucjonisty „od zaraz”...

A przecież mogło się i to zdarzyć. Dwa lata Kalambur poszukiwał materiału literackiego do swoich przemyśleń scenicznych, dwa lata zwieńczone tym właśnie odkryciem: poematem Urszuli Koziół opublikowanym w 1968 roku. Błysk olśnienia – scenariusz powstaje w kilka dni, doszlifowuje się jeszcze na próbach. Trzy tygodnie – i spektakl gotów. Jest czerwiec 1970. Na właściwą premierę czekali jeszcze pół roku. Któż mógł przewidzieć, co się stanie?

W spektaklu Litwińca nie ma konwencjonalnej akcji, „postaci dramatu”, porządków fabularno-tematycznych. W ich miejsce – gra pojęć abstrakcyjnych, uobecnionych w ludziach, metafory problemów ułożonych w logiczny ciąg następstw. Jest dwóch bohaterów: Człowiek i Zbiorowość. Miejsce akcji: Ziemia; czas akcji: współczesność. Między Człowiekiem a Zbiorowością. Innymi, rozegra się główny dramat, jak zresztą zwykle bywa wówczas, gdy mały realizm teraźniejszej codzienności zamienia się na Wielką Metaforę Losu. Przyjrzyjmy się konsekwencjom tego spięcia, starcia.

Rodzi się Człowiek. Człowiek przyszłości. Pewnie z próbówki, bo jakżeby inaczej. Wstaje. Ogromny, sztywny, sklecony z rur, drutów, blach, szmat. Człowiek-Kukła. Jakież ma szanse w świecie biologii? Którędy dosięgnie go rytm życia, rytm słońca? Nie, człowiek przyszłości jest nie do wyobrażenia. Rozbijmy kukłę. Niech narodzi się ktoś z krwi i kości, dziś, tutaj. Kobieta-Ziemia zostaje zaprzęgnięta do pracy, odwiecznej, powtarzalnej. Wreszcie go mamy: jaki jest, w neutralnym kombinezonie (treścią go świat wypełni), ranny w rękę – symbol bólu. Staje przed wyborem: Raj czy Piekło? Co go czeka, jakie ma drogi wyjścia?

Oto i Raj. Kółeczko, dzieci w krótkich sukienkach, w majteczkach, grzeczne, posłuszne, radosna muzyczka. Baw się z nami w koło. Ale w kole cichutko, w kole można nadepnąć na nogę, uszczypnąć, powiedzieć złe słówko, byle w kole. Bądźmy jednej myśli, jednego głosu, jednego czynu, pokrywajmy wszystko słodkimi słówkami obłudy. „Żadnych z kółeczka osobnych wylamań”. Porządek naszym celem, spokój, spokój, cóż, że obok świat krzyczy. My mamy swój mały raik małej stabilizacji. Kończy się obrazek Raju.

Cóż proponuje Piekło? Maszyny, tłoki, rytm, wszystko w ruchu, produkcja rzeczy, rzecz produkuje rzecz, rośnie śmietnik cywilizacji, niepotrzebne rodzi niepotrzebne, nie ma już miejsca na serce, na słowo, na człowieka. „Kamienieją trawy”, biologia umiera, Wielki Mechanizm rozpedzony działa bez końca, człowieka pożera jego własne dzieło.

Dość. Odrzućmy złudliwy Raj, szalone Piekło. „Pora powrócić do nie wiem”. Niech wolność znaczy wolność, uczciwość – uczciwość, człowiek – człowiek. Niech świat powróci do zdrowego rozsądku, do pierwszych słów, pierwszych znaczeń, gestów. Niech zjednoczy nas ogień – symbol oczyszczenia. Wszystko na śmietnik, w płomienie. Trzeba zacząć od nowa. Jak, z czym?

Wkraczają Trzej Królowie. Król Wosku trzyma w ręku hipokryzję, Król Masła – konsumpcję, Król Stali – granat przemocy. Człowiek urodzony po raz wtóry musi być świadom życia, jego prawd i praw. Świat jest zły, nie można dać się mu opanować. Na atak – odpowiedzieć atakiem. Na zło – umiejętnością przetrwania, wygraniami własnej szansy. Przystosować się – znaczy zwyciężyć. Naprzeciwko Królom i ich filozofii stają Biali. Chcą być czysti, uczciwi, prawdomówni. Odmawiają Królom. Ich hasło: „weź kwiat do ręki – stawiaj bierny opór”. Znamy ten śpiew – rozbroić zło uległą dobrocią, na chytrą i zakłamaną odpowiedzieć jasną twarzą, słowem miłości, odrzucić broń, zapominać krzywd, przebaczać bez słów.

Głosy Królów i Białych zlewają się w jedno. Gdzie prawda, gdzie fałsz? Którą obrać drogę? Wszystko jest możliwe, kryteria się rozbiegły, można się bawić w wojnę, można w zabawie zabić, tyle spraw jest pozornych, nic nie jest na pewno, do końca, na serio, woda nie głęboka – głębokawa, powietrze czystawe, oddech swobodnawy. Trzeba poszukać porządku, odnaleźć słowa jasne i proste. Ale ten znak „odnowy” robią Królowie. Znakiem jest rozkaz. W oszalały świat można wprowadzić tylko porządek siły. W takt, do marszu, równać krok. Na Ikarów, na marzycieli, na Człowieka i na Ludzkość – spada sieć, spada mrok.

Ale cykl zła i dobra, wzlotu i upadku jest niezmienny. Nikt przecież nie może wyręczyć, zastąpić człowieka w takich sprawach, jak miłość, ból, pamięć, narodziny. Ludzie muszą więc powstać raz jeszcze. Spoza lin, sieci dobiegnie głos wolności, odrodzenia. Słychać dźwięk dzwonu – na działanie, na powstanie. Od dzwonu zwiesza się lina, która służy rozkołysaniu tego dźwięku; lina – jak ratunek. W ciemności, oświetlonej ledwo tłym blaskiem liny, wydrą się ku światłu-pomocy Ikarzy spod sieci. Ciągną sznur dzwonu. Głos ogromnieje, potężnieje, głos kolejnej nadziei.

Opis powyższy w części jedynie oddaje atmosferę t e a t r u. Nie utrwała scenografii, aktorstwa, kostiumów, muzyki... A te elementy grają tu rolę nie mniej ważną niż tekst, znaczenia słów. Powołajmy się na słowa reżysera: „Patrzmy na teatr poezji przez jego twórczą aktywność wobec przyrody wiersza. [...] Rozumiemy przez to, że teatr doświadczony treści wiersza musi oderwać się od niej, pogłębić ją o własne doświadczenia i nadać własne rygory

[...] Nie mamy tu do czynienia z procesem kalkowania wrażliwości lirycznej, lecz z samodzielny jej przeżyciem przez teatr i ujawnieniem tego przeżycia własnymi środkami wyrazu. [...] Teatr poezji jest więc w pewnym sensie buntem teatru przeciw poezji pisanej, chociaż czerpie z niej swoje wzruszenie. Im silniejszy jest atak poezji na wyobraźnię teatru, tym aktywniejsza jego postawa musi ten atak przewyciężyć”. (Wprowadzenie do scenariusza). Wydaje się, że teatr Litwińca przetrzymał skutecznie „atak” poezji Urszuli Koziół; mało – wydobyl ze słów treści bogatsze, głębsze, bardziej nośne. Wiersz poematu, acz zróżnicowany wewnętrznie, raz stylizowany, raz brzmiący czystą metaforą, raz bliski potoczności, w spektaklu uzyskał poszerzenie skali działania przez wprowadzenie kilku poetyk stricte teatralnych, z zasady przeciwstawnych, ale tu doskonale się uzupełniających. Przedstawienie bywa już to rapsodem (kwestie Poetki), już to maskaradą (sceny z Królami), już to musicalem (wszystkie songi ułożone na wzór „estradowy”), już to teatrem konstruktywistycznym, formalnym, wedle najlepszych wskazań biomechaniki Meyerholda (scena Piekła zwłaszcza). Ludowość jarmarczna przeplata się z poetyckim monologiem; zasadą główną jest kontrastowanie nastrojów – od serio do buffo.

Ma poza tym »W rytmie słońca« lejtymotywny i inscenizacyjny podstawowy: właśnie ów tytułowy rytm. Bo i rytm przyrody, nakazujący zjawiska przemiennej cyklu biologii i kosmosu traktować jako rytm światła i mroku, nocy i dnia, dobra i zła, racji i żywiołu, młodości i starości. I rytm ludzkiej myśli, czynów i słów, odradzających się i zamierających w zgodzie z porządkiem tamtego świata; tak rytm pór roku zbiega się z rytmem serca. I jeśli całość spektaklu, gorzka, ironiczna, krytyczna wobec zastanego świata, jest przecież w jakiś sposób optymistyczna, zawdzięcza to świadomej obecności rytmu – że po mroku następuje jasność, po ciszy głos szansy. Tym właśnie głosem kończy się przedstawienie.

styczeń 1971, czerwiec 1979

Teatr Kalambur.

»W rytmie słońca«.

Scenariusz według poematu Urszuli Koziół –

Bogusław Litwiniec, tegoż inscenizacja

i reżyseria.

Muzyka – Zbigniew Piotrowski.

Scenografia – Piotr Wieczorek.

Premiera – czerwiec 1970.

jednym tchem

Jest to spektakl, który mógł powstać tylko w tym czasie: w połowie 1971 roku, w kilka miesięcy po wydarzeniach będących dla Polski wstrząsem nie tylko ze względu na zaistniałe fakty. Także – może przede wszystkim – ze względu na konieczność przewartościowań w samych strukturach myślenia i odczuwania. Bo w przedstawieniu naprawdę nie ma nic o grudniu; w każdym razie dosłownie i wprost. Jest za to o tym, co w sferze społecznej praktyki musiało doń doprowadzić. Jest to w dodatku manifestacja a r t y s t y c z n a, bo złożyła się nań teatralizacja poezji; to jednak, co w owej manifestacji istotne – wypływa z najbardziej ludzkiego, codziennego, potocznego doświadczenia tak aktorów, jak widzów.

Wychowani na grotesce i purnonsense, Mrożku, Witkacym i Ionesco, oglądzeni towarzysko do tego stopnia, że śmiejemy się z Dulskiej i debatujemy nad techniką aktorską po premierach Becketta, zostajemy już na wstępie uderzeni czymś, od czego dawno się odzwyczailiśmy: lustrzanym odbiciem naszych prawd wewnętrznych. Piszę te słowa jak rzadko bez obawy posądzenia o trywialność i banał. Bo »Jednym tchem« działa jak uderzenie, szok, wywołuje uczucia, o których nawet nie myśleliśmy, że jeszcze są w nas. Widziałem dwa spektakle »Jednym tchem« i w obu wypadkach byłem świadkiem reakcji identycznej: nikt nie oceniał problemu pod kątem t e a t r u i w dodatku nie miał tego twórcom za złe. Podczas III Międzynarodowego Festiwalu Teatrów Studenckich we Wrocławiu, po finale przedstawienia, gorzkim i jakże ironicznym (nie ma „normalnego” końca akcji: aktorzy wychodzą po prostu za drzwi i już nie wracają na scenę), klaskali tylko cudzoziemcy... Zbyt to wszystko było dla Polaków bolesne i bliskie.

Jest to ten rodzaj teatru, który powstaje i ginie w czasie dosłowniej i bezwzględniej niż inne propozycje artystyczne. I będzie sprawnie funkcjonował tylko tak długo, jak długo jeszcze będziemy zdumieni, zaszokowani i nawet – co dotyczy zwłaszcza tych, którzy już inaczej nie potrafią myśleć – przerażeni tym, że można mówić wprost i wprost pokazywać wszelkie problemy naszego życia społecznego, politycznego i intelektualnego. Więcej; że właśnie odkrywanie podwójności mechanizmu egzystencji i kultury będzie treścią i formą spektaklu. »Jednym tchem« proponuje bowiem widzom grę w powrót do oczywistości: w życiu i w sztuce.

Materię słowno-problemową przedstawienia stanowią wiersze młodego poznańskiego poety Stanisława Barańczaka. To od tytułu jego drugiego zbioru poetyckiego, noszącego jakże znamienne datę druku – grudzień 1970 (czysty zresztą przypadek, wiersze powstały przecież wcześniej), wzięto tytuł spektaklu. Liryka ta w teatrze nabrała mocy dodatkowej. Wszystko, co było ukryte pod powłoką słów i zdań lub między nimi – wtargnęło na scenę jako głos pierwszoplanowy. Z pozoru dosyć trudna w odbiorze czytelniczym, wyszukana stylistycznie, „lingwizująca” poezja autora »Jednym tchem« w przekazie teatralnym okazała się niesłychanie jasna i prosta.

Sam Barańczak we wstępie do swej książeczki tak określa istotę poezji: „...powinna być nieufnością. Krytycyzmem. Demaskacją. Powinna być tym wszystkim aż do chwili, gdy z tej Ziemi zniknie ostatecznie kłamstwo, ostateczna demagogia i ostatni akt przemocy”. Program zatem spod znaku walki o jakość naszego świata, próba wyrwania nas z bezruchu myślowego przede wszystkim. A nas – to znaczy mnie i ciebie, bracie i ojczyźnie, przyjacielu i przechodniui; nas – to znaczy także nasze pokolenie, startujące w nowy świat z bagażem przeszłości. „Między rudą a rdzą, w połowie czasu”, nas „u końca wojny dwudziestoletniej”...

Na scenie: kilka drewnianych podestów, trzy reflektory, w tle transparenty z powypisywanymi hasłami w rodzaju „Palisz, płacisz – życie tracisz”. Podesty przesuwane będą przez aktorów ubranych w białe szpitalne kitle (lekarze świata? symbol czystości?), ustawiane do róż-

nych scen w zależności od ich znaczenia: do kolejnych przemówień, deklaracji, manifestacji. Na podestach tych i pomiędzy nimi będzie Człowiek po wielokroć zabijany – w sobie, przez siebie i innych. Będzie także stawiany wciąż na piedestały, skąd każą mu wygłaszać orędzia do ludu – i skąd będzie strącany jako prorok złej wiary. Tu będzie pompowany (niemal dosłownie: przy pomocy gumowych rurek, służących zarówno do nadymania powietrzem, jak – później – do bicia, wiązania...) wzniosłością narodową, dumą polską, zadowoleniem ze stanu świętego spokoju na tym najlepszym ze światów. Tu będzie potem dziurawiona ta powłoka, wypuszczane „złe powietrze”. Droga człowieczego doświadczenia od ślepej naiwności do gorzkiego smaku prawdy jest krótka i gwałtowna: zamknie się w godzinie przedstawienia.

Jest to teatr okrutny, jeśli można nazwać okrucieństwem udowadnianie widzom przynajmniej części spośród wielu sensów rzeczywistości, w której przyszło żyć, myśleć i działać. Teatr niewątpliwie terapeutyczny, w którym katharsis przeżywają zarówno widzowie, jak sami aktorzy. Środki do tego wiodące – środki artystyczne – są tu na drugim planie, wyłączając oczywiście tekst. Wszystko, działania aktorskie, sposób mówienia wierszy, podporządkowane jest nadrzędnej zasadzie, idei całościowej: nie tyle j a k, ile c o.

Właściwie gdyby rozpatrywać »Jednym tchem« z pozycji teoretyka teatru, łapać by się przyszło za głowę co parę minut. Lech Raczak, inscenizator przedstawienia, stosował bowiem środki sceniczne, jakich dziś panicznie boją się reżyserzy nie tylko zawodowi. Środki właśnie jak najbardziej proste, oczywiste, nawet niesmaczne, brutalne, wstydlive. Już choćby te kitle szpitalne, jakże nachalnie aluzyjne. Już te rurki gumowe – jak z koszmarnego snu kogoś chorego na żołądek. Transparenty ze sloganami. Wiadro pełne autentycznej czerwonej farby, w której umywają twarze i ręce symboliczni Piłaci złej sprawy. Kaptury papierowe z wymalowaną twarzą plakatowego robotnika. I te aktorskie gesty, chaotyczne i dosłowne, te dwusze-regi, marsze i pieśni... toż nawet »Spadanie« w STU, wcześniejsze i bardziej publicystyczne, także w warstwie tekstowej, było przy tym klasycznie uporządkowane!

Ale też nie o czystość teatralnej roboty tu chodziło. Właśnie przede wszystkim nie o nią. Bo i ona kiedyś mimowiednie przyczyniła się do sprawy, o jakiej przez godzinę mówili i śpiewali aktorzy z Teatru 8 Dnia. Do maskowania, upiększania, koloryzowania. Teraz scena była miejscem, na którym tak jak kiedyś, w niedawnej przeszłości, graliśmy wszyscy swoje pokraczne role, gdzie znów wszyscy raz jeszcze przeżywaliśmy swoje upadki i zwątpienia, gorycze i klęski. „U końca wojny dwudziestodwuletniej, w dzień zwycięstwa nad sobą, w dzień przegranej z sobą, gdy się wszystko wyjaśniło pochodniami pochodów, kagankiem kagańca, gdy zapomniałeś nazwisk i adresów, oświecony lampą z biurka prosto w oczy, jak krótkim tchem psa spuszczonego ze smyczy, w ten dzień ostatecznego zawieszenia broni nad głową”.

październik 1971

Teatr 8 Dnia.

»Jednym tchem« według wierszy Stanisława

Barańczaka.

Opracowanie tekstu, inscenizacja i reżyseria –

Lech Raczak.

Premiera – wrzesień 1971, Poznań.

sennik polski

1.

»Sennik polski« zaczyna się z chwilą, gdy na salę wchodzi pierwszy widzowie, i trwa, aż ostatni z nich tę salę opuści. Poetyka tego teatru, zarysowana już wyraźnie w »Spadaniu«, w »Senniku« ugruntowuje się i pogłębia. Odrzucenie starych prawideł dramatu i teatru (do dziś funkcjonujących), które dokonało się zwłaszcza w I części »Spadania«, wyznaczyło w pewien sposób drogę artystyczną STU. To poetyka formy otwartej, kolażowej, gdzie nie istnieje kurtyna jako upostaciowanie ramy kompozycyjnej spektaklu, gdzie akcja nie ma początku i końca; linię przewodnią określają kontrapunktowo budowane napięcia wewnętrzne. Stąd prawie obojętne, co służy jako materia myśl ową realizująca; każdy tekst, byle przystawał do koncepcji nadrzędnej, może stać się elementem scenariusza, każdy chwyt, współtworzący lub ilustrujący zamysł nadrzędny spektaklu, jest tu podejmowany bez szczególnej troski nawet o plagiatowość.

»Spadanie« potraktowało dosłownie tę formułę; było tam wszystko – od literatury pięknej do publicystyki gazetowej, od wiersza do transparentowego hasła. »Sennik« jest bardziej uporządkowany, bo złożony wyłącznie z czystej literatury, ale, paradoksalnie, wcale nie oznacza to zawężenia pola działania.

Fakt, że użyto do scenariusza tekstów Mickiewicza, Konwickiego, Słowackiego, Gombrowicza, Dygata, Wyspiańskiego, Kadena-Bandrowskiego, Norwida czy Mrożka – przy czym kolejność poszczególnych scen jest w pewnym sensie umowna i niekoniecznie musi być taka właśnie, jaką zaprezentowano – świadczy o poruszaniu się po terenach bardzo wielu kierunków i poetyk literackich, i tak prawdopodobnie nie wszystkich, jakie można by tu wykorzystać. Oczywiście te fragmenty, które są w »Senniku«, zostały dobrane przemyślnie; nie trudno zauważyć, zwłaszcza po uchwyceniu głównej linii problemowej spektaklu, którą wyznaczają poszczególne „sny polskie”, że włączono w obieg scenariusza utwory charakterystyczne dla naszej literatury narodowo-rozrachunkowej. Od romantyków począwszy, na Gombrowiczu, Mrożku i Konwickim skończywszy.

2.

Oto sen pierwszy. Wyraża go ten, kogo możemy umownie nazwać – za poetą – „Czterdzieściczwarty”. Ma on i inne imiona: Kordian, Konrad, Chrystus, Winkelrid, Quidam, Ordon Paweł, Jerzy, Waław... Imiona te, w znakomitej większości, są proveniencji romantycznej. Oznaczają Bohatera, Wojownika, Zbawiciela, Przywódcę, czasem – Poetę. Są symbolami, jednostkowymi synonimami Wielkiej Polskiej Sprawy. To oni uduchowioną myślą wlatywali nad ziemskie poziomy, jednym rzutem serca ogarniali naród – by w płomieniu wspólnej sprawy, wyzwolenieczego musu, porwać ten naród za sobą i powieść go ku świetlanej wolności. Charaktery mieli różne: od wybuchowych mocarzy, świadomych swych zamiarów, po znerwicowanych kabotynów i sfrustrowanych melancholików. Ich historia, czasem niezależna od narodu, którego poczuli się być duchowymi i realnymi przywódcami, była zawila, ale konsekwentna. Na początku, w czasach romantycznych, byli arystokratami z urodzenia i zachowania. Potem, gdy arystokracja stała się dosłownym i metaforycznym reliktem przeszłości, bywali zwykłymi obywatelami; ale zawsze nieco inni, jakby bardziej „ponad”. Znow z marzeniami o Polsce Wolnej i Niezależnej, ale i z ogromniejącymi kompleksami własnymi: kiedyś wyzywano ich od „panów”, co jeszcze było uzasadnione, teraz od „inteligentów”, co brzmiało dużo gorzej; kiedyś zjadała ich twórcza melancholia, teraz gnębił psychiczny kac wyrażający się w niechęci i żalu do niewdzięcznej rzeczywistości.

Cała ich historia jest historią Polski szlacheckiej i inteligenckiej. Im zawdzięczać należy nasz hurratriotyzm zmieszany pół na pół z abnegacją, nieracjonalną myślą narodową i wszelkie wrzody przewrażliwionej ambicji. Ale jakże wielu należą się pomniki nie tylko kamienne.

Oto sen drugi. Wyraża go ten, kogo możemy umownie nazwać jednym wspólnym imieniem: Jasno. To antyteza Kordianów, jakby rewers polskiego medalu – Chamy. Ci właściwie bezimienni Bartosze, Jasia i Jakuby, o umysłach naiwnych i niekształconych, za to gorejących sercach i mocnej pięści, służyli Polsce jako ta „ciemna” strona narodu; walczyli pod przywództwem panów – ale, jak przychodził czas i z nimi samymi; bywali cichymi bohaterami wielkich spraw, o których milczały kroniki, ale od których zależała historia; szlachetni, ale łatwowierni; zakrywali czapką armaty, ale dla pawich piór gubili złote rogi nadziei. Ich historia jest historią Polski chamskiej i ciemnej, acz prawdziwej; historią nie obciążoną kompleksami myślenia – bo tego myślenia za dużo w ogóle nie znajdującą.

Snem trzecim jest Naród. To nie tylko supersen Kordianów i Chamów; to ogromny worek z jednoczesnym poczuciem narodowej Niższości i Wyższości, to „Sen o szpadzie” i hymn »Smutno mi, Boże«, to nasza świadomość rzeczywistości – pokraczna, zawila, rozpięta między euforią a rozpaczą, Czynem a Bimbaniem, najgłębszą wiarą w odwieczną konieczność wolności i najgłębszą niewiarą w możliwość jej odzyskania. To także chocholi kołowrót nie tylko cnót i wad jednostkowych, ale i dziejowej polskiej krótkowzroczności i naiwności; to kołowrót czasu przybierającego na przemian nazwę „radosnych perspektyw” i „okresów minionych”. Także dzieje nieporozumień, zakorzenionych antagonizmów między Kordianami i Chamami, wewnętrzny, immanentny stan „wojny domowej”, który nigdy nie sprzyjał jakiegokolwiek konsolidacji.

Naród to także człowiek, statystyczny Polak, który podejmując życiowe decyzje robi perskie oko, że wie, „co jest grane”, to cwaniak nauczony doświadczeniem, że lepiej nie podskakiwać, to harcerze żwawi w akcjach „zbieraj złom”, to polscy hipisi wachający Tri, to polscy poeci spotykający się w zabytkowych piwnicach, by dyskutować o kulturze, sztuce i polityce. Naród – czyli literatura śmieszna i wyśmiewana, Teatr Narodowy i teatr studencki, »Śluby panieńskie« i »Spadanie«, »Carmen« w Teatrze Słowackiego i antydogmatyczny teatr Szajny w Pałacu Kultury i Nauki.

3.

Filozoficzna wykładnia »Sennika polskiego« sprowadza się, najogólniej biorąc, do zdania sprawy ze stanu umysłowości Polaka anno 1971. Jest to jakby generalny rozrachunek ze sobą, z naszą historią w imię dalszej przyszłości. Nikt nie ukrywa, że hasłem wywoławczym do tego rodzaju narodowej dyskusji były wydarzenia sprzed roku. Bo oto okazało się, jak bardzo przemieszane, nieoczywiste były wartości, które uznaliśmy za wyróżnik narodowej kultury i życia społecznego, jak splątane dzieje państwa wpływały na mentalność Polaków, raz podważając, raz nobilitując różne kategorie egzystencjalne i etyczne. Ta huśtawka została w »Senniku« ukazana precyzyjnie i stanowi bodaj najciekawszą intelektualnie propozycję spektaklu. Motyw Kordiana i Chama przewija się przez całość przedstawienia, ilustrując relatywność pojęć o strukturze narodu; jest to także zabieg podwójnej groteski: gesty serio kontrapunktowane są gestami buffo, powaga jest ośmieszana (klasyczny zabieg np. u Gombrowicza czy w »Śmierci porucznika« Mrożka), przy czym samo ośmieszanie, nabierające godności demaskacji, więc w pewien sposób się konwencjonalizujące, samo w sobie jest śmieszne. Owa drabina relatywna, gdzie każdy następny szczebel jest parodią poprzedniego, charakterystyczna dla naszej współczesnej myśli intelektualnej i literackiej, odsłania więc dodatkowo słabości nie tylko historii, ale i jej komentatorów. Bowiem groteska, uznana w wielu teoriach za jedyną dziś prawdziwą formę reakcji na świat zewnętrzny (jedyną rzeczywistą „tragedię”), nie ma właściwie końca jako kategoria logiczna; jej status quo zaprzecza i jej samej – zabawa w po-

wagę i parodię trwa nieustannie. Przyjęcie takiej koncepcji jako organizującej całość myślową przedstawienia prowadzi na przykład do tego, że Konrad – świadomie przeczy Kordianowi, że Wyspiański jest ośmieszany przez Gombrowicza, Mrozek punktuje Dygata, ale sam jest „zjadany” przez na przykład Konwickiego. Kordian nosi maskę Chama, Cham obnosi godności Kordiana. Polonez okazuje się tańcem chocholim, na uwięzi – dosłownej i przenośnej.

Ale »Sennik polski« nie chce być tylko relacją ze stanu historiozofii i literatury polskiej. Sugestie idą dalej i konkretniej: jest to także zdanie sobie sprawy, co już wyżej zostało powiedziane, ze stanu umysłowości Polaka – zwłaszcza młodego – w chwili obecnej. To rozpoznanie sytuacyjne ma stanowić punkt wyjścia do dalszych dyskusji i działań, które już do teatru nie należą. Nieprzypadkowo spektakl kończy się zbiorowym songiem śpiewanym na leżąco, którego motyw przewodni stanowi krew, krew potrzebna do istnienia, krew krążąca w zbiorowym organizmie, niosąca ze sobą całe dobro i zło, wszystko, co potrzebne i zbędne, wartościowe i bezużyteczne. Krew – symbol życia jako całości, ze wszystkimi jego triumfami i upadkami. Jest to więc w pewien sposób odwołanie się do sfery natury jako nosicielki – nie przeciwniczki – kultury. Teraz chodzi tylko o to, jak pokierować tą kulturą – tym z y c i e m – by nie zmarnować jeszcze jednej szansy. Szansy na człowieczeństwo godne tego miana. Szansy na lepszy, wartościowy byt narodowy.

4.

Forma sceniczna »Sennika« dokładnie współgra z naczelną koncepcją ideologiczną i strukturalną przedstawienia. Wszystko oparte jest na zasadzie kontrastu: dotyczy to działań aktorskich, sposobu gry (szept i krzyk, powaga i groteska, błazeńskie maskowanie i otwarta bezpośredniość), także funkcjonowania całej aparatury inscenizacyjnej – światła, dźwięku, kompozycji poszczególnych scen. W ogóle propozycja stricte teatralna, artystyczna »Sennika« jest o wiele bogatsza niż w »Spadaniu«, To już nie „teatr ubogi”, gdzie wystarczyło kilka sztandarów, ponton, kij..., więc rekwizytów-symboli, najprostszych z możliwych. W »Senniku« mamy do czynienia z czymś większym od wyrazu chwilowych emocji, krzyku zwierzchnia, gdzie wystarczyło tylko skrzesać iskrę, by płomień porozumienia ogarnął grających i oglądających. Spektakl ten jako propozycja przede wszystkim intelektualna znalazł się w sytuacji nierównie trudniejszej. Zbyt wiele spraw było już oczywistych; teraz przyszło do sięgnięcia po analizy i interpretacje będące, jak wiadomo, raczej źródłem kontrowersji niż zgody. Trzeba było zaproponować w ł a s n ą wykładnię sądów o świecie; uderzanie we wspólne struny narodowej świadomości i podświadomości było etapem – w każdym razie dla STU – już zamkniętym. Stąd i sam temat spektaklu, także koncepcja artystyczna, bardziej osobista, pojemna teatralnie, mogąca sprawniej unieść skomplikowane treści niesione przez scenariusz. Stąd także nacisk na aktorstwo, będące całkiem samoistną, pełnowartościową częścią składową widowiska.

W »Spadaniu« Krzysztof Jasiński – inscenizator – był jeszcze tylko wyrazicielem ogólniejszej p o t r z e b y reformy sceny studenckiej. W »Senniku« był całkowicie sobą, świetnym, pełnym inwencji kreatorem scenicznych wizji, jakie spotyka się w t e a t r z e (bez przymiotnika studencki) raz na jakiś długi czas.

styczeń 1972

Teatr STU.

»Sennik polski«.

Scenariusz, na podstawie tekstów A. Mickiewicza,

J. Słowackiego, C. K. Norwida, S. Wyspiańskiego,

J. Kadena-Bandrowskiego, W. Gombrowicza,

S. Dygata, T. Konwickiego, S. Mrożka,
L. A. Moczulskiego, J. Bierzina,
A. Zagajewskiego i innych – Edward
Chudziński i Krzysztof Miklaszewski.
Inscenizacja i reżyseria — Krzysztof Jasiński.
Muzyka – Krzysztof Sz wajgier.
Premiera – grudzień 1971, Łódź.

dzieje pewnego tryptyku

1.

Teatr 77 dał się poznać od nowej strony w roku 1971, w grudniu, na VIII Łódzkich Spokaniach Teatralnych, kiedy to przedstawienie »Koło czy tryptyk« otrzymało miano Najciekawszego Spektaklu Roku. Przedstawienie było sporym zaskoczeniem chyba nie tylko dla publiczności festiwalowej, ale i dawnych zwolenników 77: znali nieco inny teatr... Choćby ubiegłoroczna inscenizacja »Rosjo, żono moja« według Błoka; zginęła wtedy właściwie w cieniu »Spadania« STU i »W rytmie słońca« Kalambura, wystawiona w klubie, późną nocą, bynajmniej nie na scenie, ale na środku pomieszczenia klubowego, przysposobionego na kształt długiej kiszki z publicznością po obu stronach dłuższych brzegów. Składanka wierszy, wspomnień, dzienników i listów Błoka dawała wprawdzie portret „osobistej rewolucji” umęczoną twarz poety walczącego – ale ten mimowolny pseudonim konkretnego problemu okazał się mało nośny; realna rzeczywistość, której teatr nie mógł wówczas przewidzieć, wytrąciła mu wiele argumentów, ideologicznych zwłaszcza. Uczniowie tej lekcji polityki okazali się jednak nad wyraz pojętni. »Koło czy tryptyk« nie pozostawiało już żadnych wątpliwości co do jej zrozumienia. Wróciło do grudnia 1970 – w grudniu 1971.

Pierwsza część spektaklu: Sala konferencyjna. Przepychamy się do wejścia, w środku stoi już tłum widzów, nie ma krzeseł, sceny, wszystko stłoczone obok siebie, wokół taboretu, na którym stoi magnetofon. W rogu pokoju głośnik. Za chwilę dobiegnie z niego głos. To przemówienie polityczne sprzed lat piętnastu. Potem fragmenty innego przemówienia, sprzed lat trzech. Wreszcie sprzed roku. Ktoś z tłumu rzuca pytanie, jak długo jeszcze, inny mu odpowiada, potem znów pytania, odpowiedzi... Dialog toczy się nad głowami publiczności, ale jakby był jej głosem, bo z niej wychodzi: aktoży są w tłumie, z tłumem, to nasze pytania, nasze niepokoje.

Część druga: Uczta. Inna sala, stół ustawiony w podkowę, siadamy za nim, kto się nie zmieścił pod ścianami. Na stole butelki z czystą, talerzyki, na nich ogórki, śledzie, chleb. Część aktorów siedzi razem z nami, zachęca do picia, jedzenia, usłużnie otwiera flaszki, nalewa. Inni odgrywają w tym czasie pantomimę „szczęśliwego życia” w środku podkowy, na podłodze: śpiewają, tańczą, maszerują, obejmują się, ściskają, śmieją, wśród nich dziewczyny, ktoś jedną klepie po tyłku, inna wulgarnym ruchem zdziera ramiączka obnażając pierś, potem znów pochody, obchody, marsze, polonezy, hasła. Napięcie rośnie. W którymś momencie staje się nie do wytrzymania. Jeden z aktorów siedzących i uczujących za stołem podrywa się, wali pięścią, ściąga obrus, leje się woda i wódka, tłucze szkło, rozsypują ogórki. Dosyć tego. Dosyć tego bezsensownego szaleństwa, dosyć pustych słów, zalewania wszystkiego wódką. Pytanie ostatnie rzucone do sali: „Jak długo jeszcze będziemy dreptać na chocholą nutę w środku Europy?”

Część trzecia. Inna sala. Ciemno. Duży okrągły stół, stajemy wokół niego. Drugie, świetlne koło zataczają lampki zniczów. Z głośnika płyną – powtarzane bez końca – słowa Norwidowego wiersza o popiele i diamencie. Chwytny się po ciemku za dłoń.

Przyznaję od razu: nie byłem i nie jestem zwolennikiem „Koła czy tryptyku”. Może krzywdzę tym zespół, który wykazał dużo dobrej woli, którego zaangażowanie w sprawę nie podlegało dyskusji. Ale teatr studencki, ten z prawdziwego zdarzenia, miewał to do siebie, że w y p r z e d z a ł potoczne myślenie, wiedzę zdobytą już na podstawie realnych doświadczeń. Jeśli utarło się mówić o nim, że zaskakuje, że jest wciąż nowy i świeży, że cechuje go odkrywanie zagrożeń i niepokojów tam właśnie, gdzie wszystko na zewnątrz wskazuje na spokój i stabilizację, w tym kontekście »Koło czy tryptyk« było działaniem niejako wstecz. Reakcją

na coś, co nie dość, że zostało publicznie ujawnione, ale w dodatku obrosło komentarzami nie pozostawiającymi wątpliwości co do racji zdobytych doświadczeń. Jednym słowem to, o czym w grudniu 1971 traktowało »Koło«, było wówczas tak dokładnie wszystkim wiadome, powielone nawet w środkach masowego przekazu, że nagle krzyk ten, prawdziwy bez wątpienia i słuszny, ugrzązł w tamtej masie narodowych ekspiacji i uderzeń w piersi. Może to było tylko moje odczucie; nagroda dla spektaklu świadczyłaby, że jeszcze mało było głosów o tragedii, więc i ten powitano z należyty szacunkiem, ba – entuzjazmem. Wyznaję nie mogłem takiego entuzjazmu wykrzesać wtedy z siebie. Drażniły mnie te rozmowy z taśmą magnetofonową. Drażniło rozdzieranie szat za nasze wszelakie kłopoty – jakbyśmy ich wówczas wcale świadomi nie byli. Drażniła zniczowa msza za cudzą krew odprawiana.

Spektakl ten nie mógł mieć wiele życia przed sobą. Pozostało mu liczyć na gorące jeszcze, to prawda, ale już wspomnienia z bliskiej przeszłości. Rozpędu starczyło na niespełna rok następny. Śmierć »Koła czy tryptyku« była najbardziej naturalną śmiercią, jaka mogła spotkać studenckie przedstawienie nastawione wyłącznie na rolę lustrzanego odbicia. Unicestwił je czas – i realność przyszłych faktów. Tak było choćby ze »Spadaniem«.

Pozostało jednak tytułowe pytanie. Nadal aktualne, bo wtedy, podczas eksploatacji spektaklu, nie mogło oczywiście oczekiwać odpowiedzi.

2.

Rok później Teatr 77 pokazał »Pasję«; jako jedyny z czołówki młodych teatrów pokazał całkiem nową premierę. Temat podjęty swego czasu nie dawał widać spokoju. Mało tego: »Pasja« sama przemieniała się w trakcie pracy, nawet już po premierze. Najpierw była to tylko pantomima; weszła potem do właściwego przedstawienia, nazywanego już »Pasją II«, jako jego część pierwsza. Stała się rzecz szczególnie optymistyczna: oto Teatr 77, opóźniony jakby na starcie w stosunku do współbraci, teraz ich wyprzedził; obok młodszego kolegi, rewelacji roku 1972, krakowskiego Pleonazmusa, bronił z powodzeniem barw „nowej fali” na IX Łódzkich Spotkaniach. Ale dosyć tych sportowych metafor, rozliczających teatry w kategoriach wyścigu; ważniejsza jest odpowiedź na pytanie, d l a c z e g o »Pasja« trafiła w swój czas.

Przypomnijmy pokrótce, o co chodzi. Pierwsza część spektaklu to czarno-biała pantomima na tematy odwieczne: Droga Krzyżowa, Ukrzyżowanie. Chrystus niesie swoje brzemie, ktoś mu pomaga, ktoś odmawia, ludzie raz to zastygają w pomniki, raz to powoli przemieszczają się z cokołów. Chrystus dochodzi kresu drogi: umiera zgodnie z biblijną wykładnią. Całość sceny nie jest zbyt jasna, trochę myślą się pojęcia: kim jest Chrystus, kim ludzie wokół niego, czego znakiem – współczesnym – ma być śmierć. Ale nie to okaże się najważniejsze. Bo oto pozostaje spadek po Chrystusie: czerwona chusta Weroniki z odbitą twarzą Zbawiciela. Sukcesja po umęczonym za cudze grzechy nie może pozostać nie zauważana, już ktoś ją porywa, licząc na dotyk boskości. Już widzi to drugi, trzeci, czwarty, dobiegają do chusty, wyrywają ją sobie; scena rośnie do wymiaru symbolicznego – tak walczy się o opustoszały tron, o resztki po zmarłym, o splendory. W trakcie bijatyki włącza się stroboskop, postaci migają w upiornym świetle, niepostrzeżenie wśród kostiumów „historycznych” pojawiają się całkiem współczesne. Obraz bardziej teraz przypomina rewoltę, rewolucję, słychać krzyki, już nie chodzi o chustę, walka toczy się przez stulecia, walka o władzę, o nowe oblicze świata.

Wreszcie scena finalna, jak się okaże – najważniejsza. Ostatnia Wieczerza. Siadamy na podłodze trzymając w ręku papierowe talerzyki, rozdane jeszcze przy wejściu. Pod ścianą nie ma wprawdzie stołu, ale aktorzy-apostołowie ustawieni są wedle klasycznego kanonu ikonograficznego. W środku On – nowy Chrystus (tamten „dawny”, z pantomimy, leży teraz martwy pośród nas, widzów). Wszyscy ubrani są zupełnie współcześnie. Rozpoczyna się zbiorowa ekspiacja. Apostołowie przyznają się do win, wszak oni są tymi symbolicznymi posłańcami, którzy szczególnie muszą być czyści wobec ludu; ale są też zwykłymi ludźmi, których

nie oszczędziły przypadłości dzisiejszego czasu. Na środku, między nimi, leży tort; kto sprawiedliwy, może wziąć kawałek. Odnosi się to także do widzów, nikt jednak nie reaguje na wezwanie. Chrystus zaczyna przemówienie. Cośmy stracili, gdzie nasze grzechy, błędy, co trzeba naprawić, co nas czeka. Przemówienie jest długie, nie widać końca. Słowa – mądre, przenikliwe, ale tylko słowa – płyną nieprzerwanym potokiem. Apostolskie gremium niecierpliwi się: gdzie zacznij do działania, do konkretnego? Z samych słów nic się przecież nie zbuduje. Rodzi się powoli bierny opór, próba czynu: jedni intonują pieśni, inni tupią w ich rytm, coraz skuteczniej zagłuszając przywódcę. Cóż za pieśni? Znane dobrze – marsze, pieśni szlagiery masowe, wślizgujące się gładko w utarte koleiny pamięci. Apostołowie krzyczą i tupią już bardzo zdecydowanie, wreszcie Judasz decyduje się, za nim inni: marszawo-defiladowym krokiem wychodzą z sali; słychać jeszcze okrzyk „Świętości nie szargać!” W opustoszałej sali zostaje Chrystus-mówca, nie przerywający wystąpienia, ślepy i głuchy na wszystko, co się dzieje dookoła; zostaje też tamten „pierwszy”, martwy Chrystus. I my, widzowie.

Ta część spektaklu różnie da się tłumaczyć. Ale nie o proste wykładnie chyba chodzi. Każdy niech czyta tę propozycję na własny rachunek, własny sposób – tak stało się wtedy, po obejrzeniu spektaklu, gdy głosy były podzielone; namiętne, sprzeczne; to z pewnością sukces teatru. Niech i mnie wolno będzie zwierzyć się z wrażeń.

Słowa – choćby najszlachetniejsze, najmądrzejsze – to jeszcze mało. Wódz-Chrystus, umiający tylko nimi szermować, rychło straci zwolenników-słuchaczy. Ale błąd leży i po drugiej stronie: ludzie przyzwyczajeni do niesamodzielności, do decydowania za nich, gubią się wobec nagłej potrzeby czynu; nie doczekawszy się rozkazów i wskazówek, nie wiedzą, co robić dalej, poddają się byle nastrojowi, byle pieśni, która jest tyle słuszna, ile łatwa. Wspólny marsz może jednak szybko przerodzić się we wspólną defiladę pozornych wartości, a „świętość” – zawarta w słowach publicznych deklaracji – opancerza się nietykalnością. Drogi Wodza i Ludu rozchodzą się; pierwszy pozostaje przy słusznych słowach, drugi zmierza ku pustym gestom. Nietknięty tort prawdy świadczy o reszcie.

Pytanie „koło czy tryptyk?” nadal pozostało aktualne.

3.

Teatr 77 stał się najbardziej regularnym dostarczycielem premier, w dodatku premier znaczących, o co nierównie trudniej. Oto rok po »Pasji« – na X Spotkaniach Teatralnych – »Retrospektywa«. Najbardziej chyba ze wszystkich trzech spektakli kontrowersyjna, polemiczna, tak myślowo, jak teatralnie. Zobaczmy zresztą.

W sali barowej łódzkiego klubu studenckiego „Siódemki” zastajemy dziwny obraz. Oto już na wstępie wita wchodzących leżąca postać ucharakteryzowana na Matejkowskiego Rejtana. Przyglądamy się bliżej: postać ma wszelkie cechy manekina, tyle tylko, że to naprawdę żywy aktor. W głębi sali mnóstwo podobnych manekinów. A to poustawiane w figury z »Pana Tadeuszawego« poloneza, a to w jakąś scenę z »Sennika polskiego« STU, a to w inną „narodową pamiątkę”. Na którymś stoliku wizytówki piłkarzy, bohaterów z niedawnego Wembley: Bulzackiego i Tomaszewskiego (okazuje się jednak, że na odwagę przyjscia zdobył się tylko ten pierwszy); kto chce, może podejść i dostać autograf. W innym załamaniu sali – stół-pamiątka z »Koła czy tryptyku«; jeszcze widać ślady po śledziach, mineralnej, są butelki z wódką, winem, jest chleb... Coś się po głowach kołacze, tym zwłaszcza, którzy pamiętają tamten spektakl sprzed trzech lat: wracają upiory przeszłości – czy to tylko relikwiarz muzealny?

Pojawiają się „żywi” aktorzy. Rozdają kartki, każda dwukolorowa, biało-czerwona, na niej wydrukowane pytanie zaczerpnięte z »Dziennika« Gombrowicza: czy lepiej tradycji rodzimej niewolniczo się trzymać, wiary przodków, czy też lepiej ją odrzucić, uwolnić się od tego balastu, zostać Polakiem światowcem? Mamy udzielić sobie odpowiedzi, zaś kartkę odpowiednio przedarłszy wrzucić do właściwej skrzynki. Tych, którzy opowiedzieli się za tradycją, kierują

do jednej sali, pozostałych, zwolenników „światowości”, do innej. Na placu boju pozostają nieliczni, którzy nie zdecydowali się jednoznacznie. Idę tam, gdzie grzebie się złą tradycją.

Długo nie dzieje się nic. W rogu sali pałęta się wprawdzie kilku mogących wyglądać na aktorów, ale nie podejmują żadnych działań. Zaczynamy bawić się we własnym gromie skazanej na siebie publiczności, padają dowcipy pad adresem spektaklu, aktorów. Po chwili któryś z tych pętających się niechętnie wyjaśnia, że część z nich ma właśnie chałturę muzyczną i jeszcze nie zdążyła wrócić. Łapiemy konwencję: spektakl trwa cały czas. Wreszcie wchodzi reszta muzykantów. Bezsensownie stroją instrumenty, potem zaczynają coś grać bez ładu i składu, niby na patriotyczną nutę, coś a la »Maki pod Monte Cassino«, a la śpiewy z nocnego lokalu, przewijają się przez to pogaduszki z widownią... Niedługo potem i to się kończy, wychodzimy trochę zdezorientowani. Zapraszają nas z powrotem do pierwszej sali, Manekinów już nie ma, jest za to stół (który już w tym teatrze?) pokryty zielonym suknem, odbywa się przy nim konferencja na tematy „dzisiejszej rzeczywistości”. Siadamy pod ścianami, gdzie popadnie. Nad nami aktorzy zapalają rozwieszane na sznurkach kolorowe żarówki. Robi się nastrój jak w zakładowej świetlicy podczas wieczorynki. Przy stole trwają rozmowy, dialogi, przemówienia, przeważnie znamy te słowa (których słów już nie znamy?), ale nic tam z bełkotu, chaosu. Do czasu. Bo oto proste, twarde słowa znów zaczynają się ciągnąć jak guma do żucia, któryś z konferujących odwraca się naturalnym gestem do siedzących za nim widzów, trzyma butelkę z wódką wziętą ze stołu, częstuje dookoła, o czymś tam gada z przypadkowymi kompanami. Dziewczyna o wyglądzie archiwariuszki puszcza w obieg kartkę-ankietę z rubrykami „imię, nazwisko, rok urodzenia, miejsce pracy...” – można się wpisać, podać dalej. „Akcja” coraz częściej przenosi się na widownię; przy stole trwa falowa dyskusja, ktoś kogoś do czegoś przekonuje, atmosfera rozprzega się widomie. Gdy chaos sięga kulminacji, animatorzy przedstawienia rzucają hasło: pora przenieść się do następnej sali.

Kierownik teatru, zarazem jeden ze scenarzystów i inscenizatorów, Zdzisław Hejduk, zaprasza do... rozmowy. Na temat tego, cośmy widzieli, ale tylko w formie pretekstu: chodzi o odpowiedź, próbę odpowiedzi, na główne pytanie przedstawienia – o sens tradycji. Dyskusja ma być tak zwana szczerą i otwartą. Pojawiają się pierwsze nieporozumienia: ktoś chce mówić o spektaklu, inny z nim polemizuje... Hejduk wyjaśnia, że nie o przedstawienie chodzi, bo forma teatralna była tu tylko pretekstem, sposobem postawienia zasadniczej kwestii, jedynym dostępnym dla kilkunastu (kilkudziesięciu?) członków teatru; oni zaproponowali jedynie płaszczyznę dyskusyjnego konfliktu, sami nie opowiadając się zdecydowanie ani po jednej, ani po drugiej stronie, bo – zdaniem ich – tradycji nie da się w pełni zaakceptować, a nie sposób całkiem ją odrzucić. Dyskusja niezbyt się udaje. Płaczą się głosy, gmatwają myśli, widać, że problem istnieje, ale forma sporu jeszcze nie wszystkich przekonuje. Większość chętnie podyskutowałaby o spektaklu, ale realizatorzy tego właśnie nie chcą: przecież, powtarzają, nie o spektakl idzie... Rozstajemy się po godzinie, nie do końca wygadani, usatysfakcjonowani, przekonani. Biorę na bok Hejduka. Żali się, że publika niewiele zrozumiała, że tak rzadko jest okazja o ważnych sprawach porozmawiać w szerszym gronie, i to wśród ludzi, którym leży przecież na sercu teza problemowa, nie ona jedna zresztą. Hejduk, jak cała reszta teatru, wie, jaki popełnił błąd: wystąpili na spotkaniach t e a t r a l n y c h, stanęli do konkursu t e a t r ó w, a teraz mają psychicznego kaca, że mało kto poddał się ich sugestiom, że chciano rozmawiać o teatrze właśnie, bo po to ludzie tu przyszli. Pocieszają się, że „winna” temu głównie konkursowa konwencja Spotkań. Ich pomysł na eksploatację spektaklu (przepraszam: quasi-spektaklu) jest inny, szerszy. Chcą go powtarzać dla „normalnej” publiczności, już bez konkursów i związanych z tym nastawień, nacisk kładąc specjalnie na intencję zasadniczą – ową dyskusję końcową. Wierzę, że sprawa się powiedzie.

A swoją drogą: przerażający jest ten brak p o r o z u m i e n i a między ludźmi mówiącymi rzekomo jednym językiem, zwłaszcza jeśli przychodzi dyskutować o rzeczach zasadniczych...

Co by nie powiedzieć o tym teatrze, jest na swój sposób konsekwentny. Twórców jego cechuje niekłamana pasja obserwowania skutków tych przemian, których początki rysowały się u progu lat siedemdziesiątych, kiedy to startowali »Kołem czy tryptykiem«. Wciąż szukają odpowiedzi na tytułowe pytanie tamtego przedstawienia. W ucieczce od wszelkich formalnych kamuflaży problemu zaszli tak daleko, że właściwie formę sceniczną wprost zanegowali: »Retrospektywy« nie chcą już nazywać teatrem. Czy jest to symptom artystycznego samobójstwa, kresu pewnej drogi? Czy tylko skutek konsekwencji w postępowaniu naprzód zgodnie z powziętym kiedyś zamiarem towarzyszenia rzeczywistości?

„Retrospektywne”, ostre sprawdzanie realiów dzisiejszego świata pod kątem perspektyw – dotyczących szeroko pojętego życia społecznego – zakreślonych kilka lat temu, gdy kwestia „koło czy tryptyk?” niosła jeszcze możliwość wyboru pełnego nadziei, nadal wiele pytań pozostawiło bez odpowiedzi. Także i to pierwsze, najważniejsze, powtórzone »Retrospektywą« po raz trzeci.

styczeń 1972, grudzień 1973

Teatr 77.

»Koło czy tryptyk« – wypowiedź teatralna.

Scenariusz i inscenizacja – Ryszard Bigosiński i Zdzisław Hejduk.

Współpraca – Andrzej Bibel, Jerzy Moniak, Andrzej Podgórski, Bogumił Popow.

Scenografia – Mariusz Kowalski.

Premiera – październik 1971, Łódź.

»Pasja II«.

Scenariusz – Andrzej Bibel, Ryszard Bigosiński,

Zdzisław Hejduk, Jerzy Moniak.

Inszenizacja – Ryszard Bigosiński i Zdzisław Hejduk.

Premiera – grudzień 1972, Łódź.

»Retrospektywa« – wernisaż teatralny.

Scenariusz – Ryszard Bigosiński, Paweł Chmielewski, Zdzisław Hejduk.

Inszenizacja – Ryszard Bigosiński i Zdzisław Hejduk.

Premiera – grudzień 1973, Łódź.

ta, która przyszła

Zaczyna się to tak: na przykrytym kocami, matami i w ogóle szmatami, ale bardziej gwoli nieobijania się aktorów o podłozę niż ze względów dekoracyjno-estetycznych, kawałku przestrzeni znanej dawniej sceną, pojawia się twór dość niekształtny, sklepany z ciał aktorów. Przypomina ruchomą amebę, plazmę, bryłę wielonogą, wieloręką i wielooką, dla której możemy tu zaproponować nazwę: Organizm Zbiorowy.

Z przeciwnej strony wychodzi Ona. Dziewczyna, ubrana jak oni, jak grupa. Ale sama, pojedyncza, niezależna, swobodna. Partner i przeciwnik zarazem. Nazwijmy ją tu dla uproszczenia przyszłego wywodu Tą, Która Przyszła. Odtąd cała akcja tej niby-sztuki dramatycznej będzie przebiegała dialogowo – między Organizmem Zbiorowym, nie zawsze zresztą jednolitym (co uwidacznia inscenizacja każąca mu nie tylko zmieniać w zależności od sytuacji położenie i kształt, ale też rozbijać się na większe i mniejsze podstruktury), a Tą, Która Przyszła.

Jest ona z początku rzeczywiście tylko Przyszłością (od: przyjść, przychodzić) samą w sobie. Niczego nie chce, nie wymaga, nie żąda. Przyszła – i jest. Ale Organizm nie wierzy temu niby-nic-nie-znaczącemu przyjściu. Każdy gest, czyn – coś przecież musi znaczyć, musi być Jakiś, a nie – Żaden, nijaki. Więc Organizm usilnie wmawia Tej, Która Przyszła wyższe, jakiegokolwiek znaczenie, sens jej przybycia. Próbuje na wszelkie sposoby wciągnąć ją do zwierzeń; na razie jednak – bezskutecznie. Bo ona rzeczywiście tylko przyszła „tak sobie”.

Już po kilku replikach aktorskich wiadomo, że tekst dialogów został oparty na możliwie maksymalnej ilości gramatycznych i stylistycznych wariantów słowa „iść”. Oto niewielka próbka (aktorzy oznaczeni numerami):

1. dużo przeszłam, przeszłam dużo

5. przeszła i przyszła

1. dużo przeszłam

3. szła, szła, szła i przeszła, i do tego przyszła

4. szłaś, przeszłaś i przyszłaś

1. dużo przeszłam

2. przeszłaś Odrę, przeszłaś Wartę

1. przeszłam trudnych ładnych parę lat

Pojęcie „chodzenia”, zresztą znacznie bardziej wieloznaczne, niż da się to tutaj przedstawić, obejmuje nie tylko sfery czysto fizykalnych odruchów. Najczęściej wiąże się z dwoma planami ludzkich działań: Wspólnym (lub Osobnym) Marszem Ku Czemuś oraz wzajemnym Dochodzeniem (lub Odchodzeniem) jednostki i grupy, co można też interpretować w kategoriach jednostki i społeczeństwa.

Treść »Szłości samojednej« jest właściwie niemożliwa do opowiedzenia, nie składa się na nią żadna konwencjonalna fabuła, żadne oczywiste wątki. Jest to pewien – logiczny – ciąg skojarzeń problemowych, wyzwalanych bardziej lub mniej przypadkowym zderzeniem znaczeń bądź nawet podobnych dźwięków słów i zdań. Co najwyżej można szukać, nie bez powodzenia; przewodnich nici wiążących owe pozornie niespójne zderzenia myśli i faktów językowych. Wtedy będzie to przedstawienie o mechanizmach władzy, o wzajemnych zależnościach i powiązaniach „wodza” i „narodu”; o strukturach konfliktów nieuchronnie wynikających z takiego dwupłaszczyznowego układu zbiorowego; ale nie tylko: Ta, Która Przyszła (która przychodzi i odchodzi), owa Szłość samojedna, symbolizuje tu także pewną Ideę, (prawdopodobnie stąd rola kobieca), chimere, raz uchwytną, raz jedynie marzoną, do której tęsknią ludzie; jest to również przedstawienie o sprawczej mocy Słowa: jak dzięki Słowu właśnie nawet najbardziej niewinny fakt nabiera – w oczach innych – znaczeń nieraz zupełnie

dowolnych. Doświadczenie poetów lingwistów (przede wszystkim Białoszewskiego) zdaje się być dla tego spektaklu mocno zapładniające na polu tak teorii, jak praktyki.

Spróbujmy – mimo powyższych zastrzeżeń odtworzyć jednak coś w rodzaju przewodniego motywu treściowo-sytuacyjnego przedstawienia, dopiero bowiem na takim tle jasno uwidocznią się wieloznaczności słów i działań.

Powtórzmy inicjacyjny układ spektaklu: oto wchodzi grupa, zwana Organizmem Zbiorowym; równocześnie pojawia się jednostka, Ta, Która Przyszła. Organizm wyczekuje; to jednostka wypowiada pierwszą kwestię oznajmającą: „przyszłam”. Grupa nie dowierza dziewczynie, że przyszła „tak sobie”, bez szczególnych intencji – każdy gest, ruch musi przecież być „jakiś”, celowy, ukierunkowany, nawet jeżeli wyznacza go tylko bezsilność czy przypadek. Racjonalizm Organizmu sprzeciwia się irracjonalnemu pojawieniu się jednostki. Następuje przesłuchanie Tej, Która Przyszła. Wypominanie, przypominanie, podpowiadanie, prowokowanie. Skąd przyszła, dlaczego, po co, jaka jest jej przeszłość, z kim szła i z kim zaszła, ile przeszła i dlaczego przyszła. Przesłuchanie kończy się w chwili, gdy przerwie je sama Szłość, jednostka indagowana. Grupa, widząc, że za daleko zaszła z dochodzeniem, zmienia temat; chcąc jednak wyjść na swoje wmawia Tej, Która Przyszła, że nieporozumienie nastąpiło wskutek nieudziału jednostki we wspólnym marszu grupy. Ta się jednak broni – i zdradza jednocześnie – bo w efekcie oznajmia, że jednak nie przyszła „tak sobie”, ale intencjonalnie: by wziąć udział w marszu, tyle że innym, nie tak głupim i bezmyślnym jak ten, w którym tkwi Organizm Zbiorowy. (Uczyńmy tu zastrzeżenie: owo wyznanie jednostki zawiera zapewne element gry wobec grupy, i to w tym momencie gry szczególnie wyrafinowanej; pomyśl, żeby poinformować grupę o jakimś konkretnym celu, zaświtał naszej Szłości całkiem niedawno, w trakcie dochodzenia, czyli przesłuchania).

Będziemy odtąd szli konstruktywnie, a nie destruktywnie – oznajmia grupie Ta, Która Przyszła. Nie dodaje, że pod jej przewodnictwem, ale to się rozumie samo przez się. Organizm jeszcze się waha, jeszcze zadaje pytania: o jakość tego nowego marszu, o kierunek, cel, sposób. Na razie jednostka ma taką odpowiedź: będziemy szli niby tak samo, ale inaczej, bo radośniej. Grupa zgadza się z przewodniczką, bo lepiej iść radośniej niż smutniej, a na dalsze sprawy przyjdzie pora.

Jakoż i nadchodzi dosyć szybko. Bo oto okazuje się, że marsz trwa coś zbyt długo, a celu nie widać. Grupa skłonna jest poddać się autosugestii, że już gdzieś doszła; jednostka twierdzi jednak, że cel jest wciąż odległy. Rośnie niecierpliwość grupy, która podejrzewa niepewność celu także i u przewodniczki. Nudzi ich i męczy ten marsz, radzi by już spocząć i zażyć obiecaną szczęśliwości. Gdy cel okazuje się odległy i mało realny (czy w ogóle jest realny? jeśli jest tylko chimerą Idei? Ideą samą?), Organizm postanawia winę zrzucić na złego, jego zdaniem, przewodnika; ktoś musi odpowiadać za brak rychłego spełnienia marzeń zbiorowości. Jednostka zostaje unicestwiona.

Marsz ustał, celu nie ma, za to jest trup przewodniczki. Sprawa nad wyraz idiotyczna. Co czynić? Przede wszystkim nie można dopuścić, by grupie udzielił się los jednostki, by w zbiorowość zawitała śmierć i zagłada. Organizm decyduje się na jedyne możliwe wyjście – udać, że nie było sprawy, wchłonąć w siebie trupa nieudanej Szłości, rozmyć, rozprzestrzenić wewnątrz własnej struktury to ciało obce, które okazało się niewydatne i zdradliwe. Po chwili nie ma już śladu z Tej, Która Przyszła. Po scenie porusza się sam Organizm Zbiorowy, bezwolny, bezwładny, znów na coś oczekujący, znów w gotowości do podjęcia jakiegoś marszu dokądkolwiek, do przyjęcia jakiejś Idei zbawczej.

I wtedy pojawia się Szłość następna. Dokładnie w miejscu tamtej poprzedniej, unicestwionej. Przyszła. Niby „tak sobie”: Zwyczajnie przyszła. Ale intonacja, z jaką wypowiada te słowa, jest już inna. Ta nowa Przyszłość wie, że nie przychodzi się „tak sobie”. Ona teraz całkiem już świadomie poprowadzi grupę. Gdzie? Po co? Nikt jeszcze nie wie. Ale jest Ona.

Idea, przewodniczka, wyęskniona gwiazda tłumu żądnego marszu w lepszy świat. Świadoma rzeczy, bo świadoma losu poprzedniczki. I tu kończy się przedstawienie.

Cały spektakl jest dziełem zbiorowym, łącznie ze scenariuszem. Plastyczna i funkcjonalna inscenizacja, oparta na prostym przeciwstawieniu skomplikowanej, ruchomej i wciąż zmiennej struktury Organizmu Zbiorowego – Jedności, raz osobnej, raz z nim tożsamej, pozwoliła parosobowej grupie Pleonazmusu stworzyć zdumiewająco jednolitą, a przecież wielowarstwową kreację: gdzie ciało aktora, komponujące się z innymi w przeróżne układy powie-niencji gimnastyczno-akrobatycznej, stanowi zarówno przedmiot, jak podmiot problemowych motywów spektaklu. Najbardziej chyba trzeba docenić tę szczególną prostotę, która jest przy okazji wyrafinowaniem niepospolitym: tak właśnie w celnym, prostym symbolu zawiera się całe bogactwo niejednoznacznych, a przecież wyraźnie ukierunkowanych interpretacji.

maj 1972

Teatr Pleonazmus.

»Szłość samojedna«.

Realizatorzy i kreatorzy przedstawienia –

Janusz Baster, Maria Baster, Jerzy Górski,

Andrzej Janczyszyn, Ryszard Major, Ryszard

Ochęduszek, Kazimierz Pastuszcak, Irena

Szlemp-Pastuszcak, Jan Sztefek, Wojciech

Szulczyński, Iwana Zawadowska, Włodzimierz S. Ziajko.

Premiera – kwiecień 1972, Kraków.

zawsze gdzieś płonie jakiś firmament...

Wydawało się, że po trzeciej premierze Pleonazmusa⁴ – »Szłości samojednej« – poetyka tego teatru, ostatecznie tam skryształizowana, musi ulec albo gwałtownemu przełamaniu, albo nieuchronnemu skostnieniu. Tak wyrazista, jednoznaczna, zdeklarowana, odrębna – porażała swoją, nie bójmy się tego słowa, doskonałością. Iluż wtedy, w kwietniu 1972, tuż po premierze »Szłości«, widziało jej kres właśnie w tej perfekcji pomysłu i wykonania... Tymczasem następna premiera, rok późniejsza, »Straż pożarna by nie zmoęła jedna, druga, trzecia...«, nie tylko nie zerwała z dotychczasową konwencją teatru, ale – przeciwnie – ugruntowała ją, poszerzyła. Pochopne też okazały się głosy o nieuchronności skostnienia. »Straż«, aczkolwiek w stosunku do »Szłości« była tylko ulepszeniem metody, przecież stanowiła jej konsekwentną kontynuację. Mamy już zatem do czynienia z wizerunkiem teatru ukształtowanego. To, co dawniej wydawało się efemerydą formalną, bardzo interesującą, ale z mniemanym krótkim oddechem, teraz dopełniło się w teatralną poetykę jasną i określaną.

Przypomnijmy pokrótce: oto w »Szłości« ujrzeliśmy grupę aktorów organicznie skomponowaną w jedno wielo-ciało, z wyodrębnioną jednostką-antagonistą; całość symbolizowała konflikt Jedności i Wielości, Indywidualium i Tłumu, porządkującej Idei i bezkształtnej Materii. Oba te organizmy warunkowały się wzajemnie nie tylko ze względu na sam kontrastowy – z wszelkimi tego konsekwencjami – sposób istnienia. Otóż i struktura teatralna zrealizowana została analogicznie: Organizm Zbiorowy (tłum) i Ta, Która Przyszła (jednostka) przez cały czas trwania spektaklu pozostawały w ustawicznym konflikcie ruchowym. Działanie aktorskie nie i l u s t r o w a ł o słowa, było jego naturalnym zaczynem i zmateriałizowanym symbolem jednocześnie. Nareszcie wyraźnie przemówiła ze sceny Zbiorowość nie jako jedno-brzmiąca masa znana z mnóstwa inscenizacji pod hasłem „sceny zbiorowe”, ale konkretny partner jednostki, równorzędny mu tak w sensie ideowym, myślowym, jak i teatralnym.

Ranga Organizmu Zbiorowego w »Szłości«, później w »Straży«, była naturalnym wynikiem Pleonazmusowej koncepcji istnienia samego zespołu: jako i n s c e n i z a t o r a g r u p o w e g o. Spektakl narastać winien poprzez gromadzenie słów i działań, nieustanne ich sprawdzanie, przymierzanie, dobieranie, aż osobiste wkłady aktorów ułożą się we wspólny, zgodnie funkcjonujący mechanizm. Niesie to wprawdzie ze sobą niebezpieczeństwo ciągłych kompromisów, których suma nie zawsze musi dać efekt przekraczający jednostkową wizję inscenizatora, wyegzekwowaną od zespołu pozbawionego głosu decydującego, co się powszechnie praktykuje w teatrze; plusy zdają się tu jednak przeważać. Wypadkowa sądów i doświadczeń studenckich aktorów, przy zgranym intelektualnie kolektywie, bywa nietrudna do sprecyzowania, a gwarantuje prawdziwość wniosków myślowo-artystycznych; identyfikacja postaw, jeśli już dojdzie do skutku, potwierdza tylko trafność obranej wcześniej drogi. Pleonazmus jest więc rzadkim – nawet w strukturze samej sceny studenckiej – typem teatru partnerskiego; sami jego twórcy najlepiej wiedzą, ile zawdzięczają Gombrowiczowi, badaczowi międzyludzkiej Formy, wszechpanującego teatru gestów, słów i zachowań, gdzie „prawdziwy Dramat Sytuacji rodzi się na styku „aktorskich” postaw ludzi skazanych na wzajemne ze sobą obcowanie.

»Szłość samojedna« była w stosunku do »Straży pożarnej« niemal surowa, ascetyczna. Warianty semantyczno-słowotwórcze jednego właściwie czasownika „iść”, plus najprostszy, niezmienny strukturalnie układ sceniczny jednostki i grupy, zostały przekształcone w kompo-

⁴ Przypomnijmy, że pierwszą był »Teatr Pana Białoszewskiego« (1971), drugą – adaptacja felietonów teatralnych L. Flaszena i K. Pużyny pt. »To, co teatralne« (1971).

zycję znacznie bardziej skomplikowaną. Słów-kluczy jest już kilka, krzyżują się wzajemnie, dopełniają, przeczą. To „ogień”, „mądrość”, „głupota” z uzupełniającymi: „płonąć”, „zgasnąć”, „poszukiwać”. Istnieje wprawdzie nadal opozycja: jednostka-tłum, ale stosunki te są bardziej zawiłe, wieloznaczne, nie one też stanowią warunek dramatu. Sięgnijmy pokrótce do treści widowiska.

Ze scenicznego mroku pada pytanie o mądrość: gdzie jej szukać, kto mądry? Oto pojawia się Mądry – ogłasza wszem znalezisko Idei. Przyłączają się inni, palą świece – symbol światła, mądrości. Rychło wszyscy – зараżeni Mądrością – dochodzą do wniosku, że wiedza ta godna jest szerzenia: uchwalają pielgrzymkę w „głupi” lud. Zachłystują się swoją mądrością, wyższością. I oto jeden wyłamuje się z szeregu, twierdzi, że ta Mądrość jest sama dla siebie, karmi się sobą, nie wychodzi poza słowa, deklaracje. Groźny zarzut; reszta, niejako oskarżona, znajduje jednak sposób na zwalczenie antagonisty: zarzuca mu zdradę Mądrości, zdradę Idei. Spalić niedowiarka, niech nie zamąca czystości sprawy! Na jego miejscu pojawia się inny. Obiecuje Niezniszczalność swoją, wieczne płonienie pod egidą Idei. Reszta podchwytuje szansę – obiera go wodzem, bo tylko Niezniszczalny jest w stanie zagwarantować stałą obecność Płomienia Mądrości. Rodzi się kult wodza, rytuał, hymn. Aktorzy w blasku świec tańczą wokół Szamana Idei.

Ale oto – niepostrzeżenie, w zgiełku święta gaśnie ogień. Ciemno. Dobiegają głosy niepewności, przerażenia: zgasł płomień, z nim Idea. Mądrość-jasność obróciła się w głupotę-ciemność. Kto zgasił płomyk? Gdzie teraz znaleźć iskrę władną przywrócić blask ognia? Poszukiwania bezskuteczne. Aktorzy dramatu kładą się spać; i oto śni im się Idea. Ogień zgasła Straż Pożarna, ona zatem mocniejsza jest od Idei poprzedniej. Bądźmy mądrzejsi – i my utwórzmy Straż Pożarną! Najpierw obalmy Niezniszczalnego, który okazał się oszustem, potem sformujmy zespół gaśniczy, spróbujmy i tej drogi. Jak by nie było – Idea Ognia zawarta jest i w Straży Pożarnej, bez niego pozbawionej sensu... Rozpoczyna się sekwencja sennej groteski: aktorzy, zrzeszeni w Straż, odgrywają komedię Organizacji, sformalizowanej Formy, rytuału do potęgi. Farsa à la Dzień Strażaka, z pokazami „akcji”, zbiorową fotografią itp., okazuje się jednak w skutkach groźna: Forma znów nie dopuszcza odstępstw, próby zdrady zostają szybko ukrócone. Sen się kończy, wraz z nim komedia. Znów wypelza Głupota, brak, pustka. Ale ludzie nie dają za wygraną. Szukają winnych śmierci Ognia może to zewnętrzni Przeciwnicy Mądrości zgasili płomyk? Mnożą się pretensje o niedocenianie Mądrych, rychło przemienione w dziecięcy lament. Gdy i to nie pomaga, rodzi się koncepcja zemsty, przekory, wedle zasady „mojej mamie na złość”. Nikt nie chce, nie docenia Ognia Mądrości, więc zasłużył na wieczną ciemność, głupotę. Gasić zatem, deptać wszelkie objawy światła, płomienia! Raz wodą, raz wódką. Jak nie, to nie. Rośnie degrengolada Idei. Otumanieni ludzie kręcą się w kółko, zdezorientowani, pogłębia się chaos, niepewność. Niepostrzeżenie formuje się łańcuch ślepców, scena zastyga w kompozycję znanego obrazu Piotra Bruegla. Myśmy ślepi, wszędzie ciemność; może gdzieś tam, poza naszą wiedzą, świadomością, płonie jakiś ogień? Może oświetla inne firmamenty? Może zapłonie i u nas, jeśli iskra stamtąd doleci?... Pytajmy o Mądrość, mimo wszystko. Czuwajmy, nie wolno dać się zwieść mrokowi. Aktorzy wstają. Rzecz kończy się urwanym w połowie pytaniem, które rozpoczynało godzinę temu spektakl.

Cała „sztuka”, operująca kilkoma zaledwie symbolami słownymi i przedmiotowymi (jak powiedzieliśmy, tekst w zasadzie nie wykracza poza warianty intonacyjno-syntaktyczne zagadnień „mądrości”, „głupoty” i „ognia”; jedynym rekwizytem, prócz bezosobowych, uniformistycznych kostiumów aktorów, są świece, raz płonące, raz zgaszone), okazuje się niezwykle ważna w treściach i przesłaniach. Daje obraz losów metaforycznej Idei zbiorowej po upływie pewnego czasu, teraz już uspokojonego, dla samej zaś Idei stanowiącego okres najważniejszej próby: wytrzymałości i odporności. Pod tym względem spektakl ów jest od poprzedniego głębszy, bogatszy. Jeśli »Szłość« bazowała na pewnego rodzaju oczywistości sytuacyjnej, dawała przetworzony artystycznie wizerunek najbliższej, ale już historii życia spo-

łecznego (acz z całą nadbudową szczególnej uniwersalności zobrazowanego zjawiska), »Straż« sformułowała skrótowo niedawną przeszłość, aktualną sytuację i możliwą przyszłość losów Idei ujętej tu w symboliczny znak Mądrości.

Nie tylko to: skryształizowany został też adresat spektaklu. Zamiast widza w ogóle, odbiorcą głównym, choć nie jedynym, stało się własne pokolenie aktorów Pleonazmusu. Ścisłej jeszcze – ta jego część, która uwierzyła w nośność i dalekosiężność idei odbudowy świata wartości, zaproponowała przed kilku laty myślową i artystyczną postawę poszukiwania prawdy – z „kagankiem mądrości” w dłoni. Ale taka interpretacja ma swoje słabe strony. Zawęża możliwość adresowania sensów spektaklu do wszystkich, którym nieobcy jest los idei życia świadomego i krytycznego; »Straż« dowodzi klęski tej postawy, jeśli nie stoi za nią konkret działań społecznych i indywidualnych. Co jednak skłania do przyjęcia pierwszego, zawężonego pola adresowego, to stosunkowo mniejsza powszechna czytelność spektaklu, o ileż tu bardziej zaszyfrowana niż w »Szłości«. Jest trudniejsza o gorzką lekcję ostrożności w szermowaniu słowami, uczy szacunku i tolerancji wobec postaw innych, także tych, które przestrzegają przed koniwencjonalizacją, kostnieniem idei nie mającej jeszcze pokrycia w realnych faktach. Spektakl ściąga na ziemię krzykliwych afirmantów każdej nowości; nie jest przecież ironicznym grymasem niewiary w możliwość trwałego istnienia raz odnalezionej Idei. Zgubiona – dowodzi jedynie słabości jej nosicieli; ale istnieje nadal, w każdej chwili może znaleźć się pod ręką, wszak „zawsze gdzieś płonie jakiś firmament”. Już tytuł przedstawienia sugeruje szczególny optymizm: jedna, druga, trzecia straż nie zmoże ludzkiej tęsknoty do jasności, prawdy, mądrości.

wrzesień 1973, Sierpień 1979

Teatr Pleonazmus.

»Straż pożarna by nie zmoła jedna, druga, trzecia...«

Realizatorzy – Janusz Baster, Maria Baster,

Ewa Filip, Jerzy Górski, Andrzej Kowalski,

Kazimierz Pastuszczyk, Marek Porębski,

Irena Szlemp-Pastuszczyk, Iwana Zawadowska,

Włodzimierz S. Ziajko.

Inscenizacja zbiorowa pod kierunkiem

Ryszarda Majora.

Premiera – sierpień 1973, Kraków.

salon antysalonowy

Gdyby na lata sześćdziesiąte spojrzeć okiem widza polskiego kabaretu, obraz ułożyłby się dosyć wbrew mniemaniom – prosta. Oto po jednej stronie mielibyśmy kabaret typu neomieszczkańskiego, ściśle profesjonalny, z zawodowymi aktorami, znanymi autorami tekstów satyrycznych, kabaret salonowy i snobistyczny, wtykający miękkie szpilki już to anonimowemu mieszcuchowi, już to konkretnemu politykowi koniecznie z kabaretem zaprzyjaźnionemu (siadywał zwykle w pierwszym rządzie na premierze). Kabaret do końca świadomy swoich szans i ograniczeń, adresowany bezbłędnie tam, gdzie mógł znaleźć poklask i poparcie. Nieprzypadkowo siedzibą jego bywały (są zresztą nadal) kawiarnie, owe pseudosalony chcąc być zawsze na bieżąco, trochę przeciw, bardzo au courant.

Po drugiej stronie należałoby umieścić kabaret typu amatorskiego (choć co drugi z wykonawców mógłby śmiało – nawet z większym skutkiem konkurować z zawodowcami), wywodzący się przeważnie z estrady studenckiej, kabaret zawsze trochę źle widziany u swoich mecenasów (jeśli ich znajdował), wykazujący się szczególną spontanicznością, zawsze gotów do przekraczania utartych barier dowcipu i humoru w stronę ostrej groteski, parodii, pokazywania języka. Nieprzypadkowo siedzibami jego bywały (są zresztą nadal) pomieszczenia zazwyczaj położone poniżej poziomu mieszkań kwaterunkowych i spółdzielczych, jako to piwnice, zaadaptowane lokale społecznej nieużyteczności bądź scenki klubów studenckich.

Publiczność polskich kabaretów dzieliła się – jak one – na dwa obozy, z których każdy miał swoje racje w forowaniu własnych ulubieńców. Oba pupile miały bowiem wiele cech wspólnych, niezbyt zresztą chętnie zauważanych; w imię gustów swojej publiczności zwalczały to, co w ich mniemaniu było niewygodne, drażniące, dokuczliwe; dawały asumpt do dobrej – również w ich mniemaniu – zabawy; ośmieszały sąsiadów i najlepiej czuły się w swoim towarzystwie; lansowały typ myślenia i zachowania akurat taki, jakiego najbardziej oczekiwali ich widzowie i sympatycy. Poza tym wszystko je różniło, i te właśnie różnice zdań na podobne tematy wyznaczały im miejsca w hierarchii społecznej i geografii terenowej. Czas dać przykłady, choć dla wielu będzie to zabieg zbyteczny, bo oczywisty: typ pierwszy to na przykład krakowska Jama Michalikowa i warszawski Dudek, typ drugi: również krakowska Piwnica Pod Baranami i również warszawski Pod Egidą.

Przypomnijmy: mówimy o latach sześćdziesiątych. Początek bowiem siedemdziesiątych zmieszał nieco tę klasyczną, symetryczną harmonię układu. Na pozór nic się nie zmieniło. Dalej istnieje i funkcjonuje Jama Michalika, Dudek⁵, zaś Egida wykonała pierwszą sześciolatkę planu estradowego. Ale czas okazał się zabójczy tylko dla kabaretów „podziemnych”, eks-studenckich; salonowe – jak zresztą zwykle – przetrwały burze dziejowe z niezmałym spokojem, w myśl zasady bycia nie wbrew, ale mimo wszystko. Nic się tak szybko nie starzeje, jak młodość; Piwnica, już dwudziestolatka, od jakiegoś czasu powtarza samą siebie, odgrzewa numery niegdyś rewelacyjne, już nie nadąża, oddech ma coraz krótszy. To, co było jej siłą – aktualność, dowcip sytuacyjny, piosenka literacka – teraz obraca się przeciwko niej. Aktualność została w tyle, gwiazdy śpiewacze poszły w świat, następcy nie tyle szukają siebie, ile cieni mistrzów... Egidę dławi tłum tych samych klaskaczy, którym nigdy się nie znuży dowcip o królu i błaznie. Z zespołu zostały jednostki, chroniące się we własne, świetne zresztą, recitale autorskie: Jan Tadeusz Stanisławski, Jan Pietrzak, Jonasz Kofta...

Nie chcę przez to powiedzieć, że mi żal, że szkoda. Tym się też od salonowych różnią kabarety „piwniczne”: krótkotrwałością istnienia, która nie jest zarzutem, a stwierdzeniem zasa-

⁵ W 1976 r. przestała istnieć.

dy. Stawiają się same w trudnej sytuacji – wyrosłe z krzyku miłości i nienawiści, nie umieją mówić półgłosem, gdy czas nadeszły stawia takie warunki; nawykłe do mówienia wprost, gubią się w labiryntach aluzji i metafor.

Dlatego nie chcę wracać do tego byłego kabaretu. Chcę poświęcić kilka uwag innemu, który jakiś czas miał szanse zostania tak zwanym godnym następcą w kabaretowej sztafecie. Ale od przeszło roku, czyli od czasu premiery drugiego programu, przestał być właściwie kabaretem sensu stricto. (W tym charakterze przeniósł się do sfery pozascenicznych poczynań jego członków, daje o sobie znać w imprezach organizowanych przez aktorów). Stał się po prostu teatrem. Nazywa się Salon Niezależnych. Narodził się w Warszawie w roku 1971. Współtworzy go trójka autorów i wykonawców jednocześnie – Jacek Kleyff, Michał Tarkowski, Janusz Weiss.

Tak rekomendują go w »Alfabcie polskiej rozrywki« W. Filler, R. M. Groński i J. Wittlin: „Ci trzech autentycznie młodzi ludzie (szczegół ważny, często ruch studencki jest przytułkiem dla spocziwiałych czterdziestolatków) zrobili wszystko, aby uniezależnić się od cudzych wzorców, szablonów i wpływów. Salon jest inny niż Egida. Nie przypomina też w niczym dawnego STS-u czy Stodoły. Twórcy Salonu bliżsi są w swych poszukiwaniach formule humoru absurdałnego. [...] Język kabaretu Kleyffa, Weissa i Tarkowskiego jest językiem skrótów oczywistych dla widzów, którzy nie przekroczyli trzydziestki. To samo dotyczy zainteresowań tematycznych”.

Niewiele jednak w tej rekomendacji prawdy. Że nie jest to język skrótów oczywistych tylko dla ludzi przed trzydziestką, poświadczą ilość sukcesów odniesionych także u starszych Polaków; wystarczy wspomnieć jednogłośnie aplauz pełnej widowni opolskiego amfiteatru podczas festiwalu piosenki anno 1973, w trakcie kabaretonu przygotowanego przez Olgę Lipińską. Co zaś do zainteresowań tematycznych... Znakomita większość skeczów Salonu odnosi się do mechanizmów współczesności, w jakie bywa uwikłany k a ż d y członek naszej społeczności, obiektem bardziej szczegółowych analiz jest zaś każdorazowy wybór miejsca w owym mechanizmie, dokonywany przez osobowości tak przecież różne, jak pracownik Instytutu Meteorologicznego, mówca-polityk, autor projektu ustawy o ubezwłasnowalnianiu rzekomo chorych psychicznie, pani przewodniczka wycieczki wysokogórskiej bądź urzędnik wędrujący po zakamarkach własnej czaszki. Oczywiście sporo miejsca poświęcają Salonowcy sytuacji swojego pokolenia, wczoraj dwudziesto –, dziś trzydziestolatków, tych dojrzałych między wiosną w studenckim kaszkiecie a zimą w czapce z nausznikami; przecież urodzili się w konkretnym czasie, konkretne mają doświadczenia nie tylko w postaci przedłużonych studiów, ale w poczuciu wspólnoty tych doświadczeń przede wszystkim z własnym pokoleniem. Co zaś do „formuły humoru absurdałnego”...

Musimy w tym miejscu zabawić się w logikę i semantykę jednocześnie. Otóż humor absurdałny jest to taki typ humoru (słownego, sytuacyjnego), który nad rzeczywistością „normalną”, obiektywną, nadbudowuje rzeczywistość drugą, będącą w pewnym sensie krzywym odwróceniem, wyraźnym zniekształceniem tamtej; wszystkie prawa, porządki i sensy zostają zaprzeczone na rzecz nonsensu, nielogiczności, paradoksu. Jest to więc sposób działania czysto kreacyjny, wyobraźniowy, którego skutkiem bywają wszelkie światy zrodzone z wybujałej fantazji. Ot, przykładowo, taki typ humoru reprezentują »Listy z fiołkiem« i pewna część »Zielonej Gęsi« Gałczyńskiego.

Jest to jednak tylko pół prawdy o humorze absurdałnym. Dzielę ją świadomie na dwie części, bo autorzy »Alfabetu...« – co widać po przykładach dobranych z premier Salonu Niezależnych – przypisując temu kabaretowi „formułę humoru absurdałnego” mieli na uwadze to jedynie, co wyżej napisane. Podane przez nich przykłady skeczu o wodowskazie i piosenki »Jajco holenderskie blues« są akurat najmniej chyba dla Salonu reprezentatywne; istoty zaś programów autorzy alfabetycznego hasła albo nie chcieli, albo nie mogli zrozumieć... Dopowiedzmy zatem brakującą część definicji. Bywa też taki typ humoru absurdałnego, który wy-

kazuje bardzo jawne i otwarte związki z realną rzeczywistością; absurd formy, jaki się tam wytwarza, jest logicznym następstwem utajonego absurdu faktów rzeczywistych. Takim rodzajem humoru wykazuje się prawie cała twórczość Mrożka, będąca urealnieniem literackim znanego w logice zabiegu *reductio ad absurdum*.

Dramaturgicznie działanie takie wygląda następująco: pokazuje się jako daną pewną sytuację statyczną, ale w każdej chwili podatną na ewentualne zmiany, czyli taką, która już zawiera w sobie element gry, dramatu. Z kolei wyzwala się ową grę, dramat, na razie prowadząc akcję torem najzupełniej dla widza oczywistym, znanym mu z dziesiątków przykładów rozwiązywania takich akcji po prostu w życiu. Jakiś czas wszystko przebiega normalnie, jak w porządnym Czechowie albo Zapolskiej. Ale oto orientujemy się, że coś jest nie bardzo w porządku, że gdzieś w proponowaną akcję zakradł się błąd, bo bohaterowie dramatu nagle zaczynają rozmawiać i działać zupełnie niezgodnie z potocznym zdrowym rozsądkiem. Sprawdzamy więc w pamięci poprzednie zachowania... okazuje się jednak, że tok dramaturgicznych wydarzeń przeprowadzony został prawidłowo. Obserwujemy zadem dalej akcję, pograżającą się coraz bardziej w nonsens, żywiącą się paradoksem, aż do momentu, gdy spiętrzenie anormalności doprowadzi rzecz całą do finału dokumentnie objawiającego stan chorobowy dramatu. Orientujemy się ostatecznie: błąd tkwił już w samym założeniu akcji. To, cośmy na początku wzięli za dobrą monetę, nosiło w sobie załóżek bzdury, ujawnionej dopiero w procesie działań logicznych.

Ów typ humoru, objawiony czy to w literaturze, czy to w teatrze, był nie tak jeszcze dawno całą szkołą kulturową (teatr absurdu z końca lat pięćdziesiątych choćby) i do dziś owocuje w wielu poczynaniach mistrzów książki i sceny. Przywołuję ów klasyczny niejako model dramaturgicznego rozwiązywania konfliktu a la humor absurdalny po to przede wszystkim, aby wyraźniej pokazać kierunek działania i myślenia Salonu; także po to, by tym ostrzej ujawniły się pewne innowacje, jakie do owego modelu Salonowcy wnieśli.

Są oni bowiem rzeczywiście spadkobiercami przynajmniej w zakresie formy – teatralnych absurdalistów, przy czym raczej Mrożka niż Becketta, raczej Ionesco (z jego słowotwórczymi przekomarzaniami) niż Geneta (z pierwszego okresu twórczości). Nie próbują jednak jakichkolwiek porównań, nie dorabiają sobie protez w postaci tradycji; wszystko powyżej napisane ma raczej na celu objaśnienie metody niż rekonstrukcję historii. Gdzież zapowiedziane różnice? Otóż w tym, że dramaturgia skeczów Salonu w przeważającej mierze jest improwizacją. Że do absurdu dochodzą autorzy i zarazem aktorzy naturalnie, niejako odruchowo: nie wymyślają jednoznacznej pointy, specjalnie wyreżyserowanej, ale zachowują się na scenie „jak w życiu” – mówią i działają tak, jakby nie pokazywali, ale uczestniczyli w tym całkiem prywatnie, osobiście. Może to podejrzanie zabrzmieć, ale rzeczywiście spontaniczność odruchów aktorskich jest tu w niewielkiej mierze wymyślona, wyreżyserowana. Obserwując Salonowców podczas programu – a każdy występ jest nieco inny, właśnie dzięki owym improwizacjom – ma się nie tylko wrażenie, ale i przekonanie, że uczestniczą oni bardzo serio w proponowanym dramacie scenicznym; cała trójka już od dawna ma dosyć zabawy w dowcipy i rozanielanie publiczności. Wkraczają tym samym w sam środek problemów nowego t e a t r u właśnie, takiego, który zwykł swoje myśli nie tyle sprzedawać, ile się nimi dzielić, od osobistych improwizacji Kleyffa, Tarkowskiego i Weissa tylko krok do formuły teatru bez rampy w wydaniu na przykład łódzkiego Teatru 77 z jego premierami »Koła czy tryptyku«, a zwłaszcza »Retrospektywy« (nie bez przyczyny właśnie ten teatr osobiście jest bardzo bliski Salonowcom).

A sam absurd? Mieści się w treściach, tematyce. Prawie każdy skecz, każda piosenka, wiersz mają u swego początku realny fakt, jakich wiele wokół; to, że wszystkie doprowadzone są do nonsensu wyzwolonego metodą wyżej opisaną, dowodzi właśnie obecności absurdu.

Weźmy tylko dwa z brzegu przykłady: płaskość sloganów serwowanych przez mass media oraz model Polaka bezkonfliktowego, zadowolonego, nastawionego wyłącznie na proces zdo-

bywania dóbr doczesnych. Pierwszemu z tych zagadnień poświęcili Salonowcy sporo uwagi w obu dotychczasowych programach. Parodia języka, uczulenie na słowo ujawniały się nie tylko w specjalnie temu poświęconych scenkach, ale w ogólnym charakterze języka mówionego aktorów; jest to język cały czas oscylujący na pograniczu dwuznaczności i wieloznaczności, acz bardzo rzadko aluzyjny. Tu znów ujawniają się związki Salonu z doświadczeniami rówieśnego teatru, także poezji; wystarczy powołać się na poetykę tak zwaną lingwistyczną bądź na charakter na przykład premier Pleonazmusa. Co zaś do problemu drugiego, stanowił on główny kościół dramaturgiczny programu Salonu pod tytułem »Żyj na huśtawce, żyj« (1973), podejmowany tam na różne sposoby, by wreszcie wybuchnąć w finalnej piosence gorzkim zakończeniem: oto zbliża się „kanonada serdelków i smalcu, artyleria szykuje salceson”.

Debiutancki program Salonu, bez tytułu, z roku 1971, miał jeszcze w sobie przewagę elementów kabaretowych, choćby w typie humoru, o jakim piszą autorzy wspomnianego tutaj już »Alfabetu polskiej rozrywki«. Program drugi z konwencjonalnym kabaretem niewiele już ma wspólnego. Nie spotkamy tam tradycyjnych wiców (jeśli już, to również sparodiowane), numerów, także piosenki literackiej, jakże dla kabaretu typowej. Ba cóż to za kabaret, który nie mruga do widza, nie obiecuje mu hecy i ubawu, nie odżegnuje się cudzysłowem od tego, co głosi, a niespodziewane zmiany tonacji, konwencji scenicznych nawet w jednym skeczu – od gawędy do groteski – nieustannie zaprzeczają jednoznacznym kwalifikacjom, szufladkom? Może dlatego takim niepokojem napawają Salonowcy swoich mecenasów, także potencjalnych kupców-kontrahentów, bo z nimi „nigdy nic nie wiadomo”? A przecież trójka autorów i wykonawców nie proponuje naprawdę nic innego, jak tylko odwagę myślenia i działania, myślenia poza kaszanką, telewizorem i gazetą codzienną. Proponuje zastanowienie się nad pytaniem, czy rzeczywiście Polak idealny musi się składać z piwa, zespołu pieśni i tańca ludowego, święta „Trybuny Ludu” i meczu piłkarskiego. Nie są to przecież, drodzy rodacy, prawdy niesłychanie odkrywcze, rewelacyjne, rzucające na kolana. Ale widać w tym ich siła.

styczeń 1979

piasek w ustach

Jeszcze nikogo nie ma na scenie, a słychać zbliżający się chór oznajmiający w tonacji żałobnej, że oto odszedł. Odszedł Nieodżałowany. Kondukt zbliża się, wchodzi. Jednostajna melorecytacja przeradza się w śpiew – na nutę marsza żałobnego Chopina grupa dziesięciu aktorów raz jeszcze oznajmia żal, smutek i ból po odejściu Jego.

Przysypać trzeba Go piaskiem, pogrzebać – ogłaszają nieutuleni w żałości. I zaraz już nie Chopin, a ludowa przyśpiewka na melodię »Umarł Maciek, umarł«. Nie wiadomo jeszcze, o czyj pogrzeb chodzi. Nie dowiemy się jednak do końca, w każdym razie nie poznamy z imienia i nazwiska Nieodżałowanego. Pozostanie właśnie Nieodżałowanym, Tym, Który Nas Opuścił.

Mamy więc pierwsze słowo-klucz przedstawienia zrealizowanego w znanej już z poprzednich premier Pleonazmusa konwencji. Drugie słowo-klucz to „piasek”. Potem dojdzie „schemata” i „język”. Ale nie będą to już czyste postaci słownych przetworzeń, znanych choćby ze »Szłości«. Tekst »Wybranych scen z najnowszej naszej dekadencji« jest znacznie bogatszy także od tekstu »Straży pożarnej«. Wariacje słowne przeszły w wariacje składniowe i tematyczne, osiłą każdej sceny jest nie pojedyncze słowo, ale cały zespół informacyjny, składający się na dany problem. Wróćmy do Nieodżałowanego.

Warto się zastanowić nad samym tym słowem. Oznacza ono nie tylko trupa, kogoś zmarłego i odeszłego bezpowrotnie. Wyraża jednocześnie stosunek doń – tych, których pozostawił odchodząc. Jest to stosunek bolesnej pamięci; mieści się tam również zapewnienie, że bólu po tej stracie nie da się wyrazić, że żal jest bezmierny i nie można go wyczerpać. Że nie jest to taka sobie zwykła śmierć potoczna. A jednocześnie jest w tym określeniu coś z wyświechtanej frazeologii, co stwarza szczególnie dystans między żałobnikami a Nieodżałowanym. Dobrze o tym pamiętać przy rozważaniu problematyki przedstawienia.

No więc kogoś zabrakło. Najpierw marsz żałobny, piasek, pogrzeb. I raptem tonacja się zmienia. Grupa śpiewa dziwną pieśń o sześciolatnich „snach o burdelu”, o „dziewczętach, co miłość rozdają”, w czym przeszkadza upiorna burdelmama. Wesołość pijackiej stypy? Wspomnienie o Nieodżałowanym i dawnych, dobrych czasach? Cóż to za marzenia? Dlaczego sześć lat? Sześć lat wizji sennych o słodkiej miłości, o dziewczętach i groźnej burdelmame, która burzy piękne sny. Połączmy to w jedno: pogrzeb, stypa, piasek zasypujący wszystko, pchający się w usta, w oczy, paraliżujący język, widzenie, oddychanie, poruszanie (okazało się bowiem, że po śmierci Nieodżałowanego tylko piasek został, symbol martwoty i zagłady). Więc koniec snów? Śmierć marzeń? Perspektywa pustyni? Więc Nieodżałowany – to kto? Zbiorowy sen o metaforycznym burdelu, gdzie jest „cud rozpusta, słodkie usta”, gdzie panuje swoboda wyboru i same przyjemności, i z którego to snu właśnie się obudziliśmy pośród rzeczywistego, suchego piasku teraźniejszości?

Zatem kres czegoś. Coś się zamknęło, skończyło. Trzeba spojrzeć prawdzie w oczy. Oto tkwiliśmy w mrzonkach, obsesjach, złudach, z daleka od czasu teraźniejszego, od jawy rzeczywistości, i skończyło się to symboliczną śmiercią, którą trzeba sobie wreszcie jasno uświadomić. Teraz pytanie: kto ma to sobie uświadomić? Kto to jest „my”? Pierwszy sygnał już był: „my” to ci śniący sześć lat. Czyli ci, dla których te lata – licząc wstecz od daty premiery spektaklu – miały zupełnie konkretne znaczenie. Więc na przykład ci, którzy w poprzednim przedstawieniu Pleonazmusa nazwani byli „mądrymi” (i od tej strony jest to tylko powtórzenie, choć znacznie bardziej gorzkie, niż tamtego spektaklu). Krótko mówiąc – pokolenie Pleonazmusa.

Ale czy tylko?

Idźmy dalej za konduktem, który coś pogrzebał, urządził stypę, wygłosił mowę pogrzebową i teraz szuka śladów po Nieodżałowanym. Istnieje bowiem podejrzenie, że zastała po Nim scheda do podziału między opuszczonych. Grupa, póki co, podnosi teoretycznie rangę mniemanej schedy oznajmiając pryncypialnie, z mównicy, że nie bacząc na smutek chwili należy schedę wydobyć, aby nie zmarnowało się nic po Wielkim Nieodżałowanym. Społeczeństwo zapewnia, że nie roztrwoni tej schedy, bo dość ma biedowania i nędzy (czyli przypuszcza, że scheda owa kryje jakieś konkretne zasoby materialne). Grupa formuje się więc w koparkę mającą dogrzebać się majątku; czarna płachta, po której dotąd poruszali się aktorzy, zostaje podniesiona. Na gołej podłodze leży, nawet starannie porozkładana, zestaw jednakowych koszulek gimnastycznych z wyraźnymi napisami. Cóż za rozczarowanie, zawód, klęska nawet: to litery, nie pieniądze; hasła, nie realne dobra. Tyleż więc tylko miał do zaoferowania Nieodżałowany? I z tego tylko żył?

Smutna grupa wdziewa na siebie koszulki. Żeby to chociaż były porządne, prawdziwe ubrania, stroje zimowe, letnie, wiosenne, które chroniłyby od przeciwności lasu, zmian atmosfery i aktualnej sytuacji meteorologicznej. Pokaz mniemanej mody ujawnia tylko, że te koszulki służą do bliżej nie określonej gimnastyki, że nie chronią, nie zapewniają, nie kryją i nie reprezentują. W dodatku wskazówki umieszczone na nich są jakieś mętne, ogólnikowe: „Idźmy tak, jak trzeba nam iść”, „Razem idźmy w coraz lepszą przyszłość”, „Marsz nasz gwarantem radosnego jutra”, „Szliśmy, idziemy i będziemy szli do celu”, „Jedynie słuszną jest nasza marszruta” itp.

Na domiar złego nie przyszło to za darmo. I za te (tudzież za inne) stroje okolicznościowe przyszło nam płacić, wcale zresztą słoną cenę. Za te zmiany skór, kostiumów, za bardziej adekwatne wykroje, lepszą przyległość ubrania do ciała. Pozostaje co najwyżej schedę tę złożyć w muzeum, bo tylko tam się nadaje – jako obraz cenny, ale martwy, do oglądania jedynie.

Jednak nie. Do muzeum też się nie nadaje. Za słaba, za wątła, za ulotna. Te hasła, slogany mają krótkie życie, a muzeum gromadzi tylko rzeczy trwałe. Po co trzymać to, co rozpada się za dotknięciem, co płowieje, nie jest ani do pociechy, ani do jedzenia, ani grzeje, ani krzepi. Zdjąć więc trzeba z siebie niepotrzebną schedę i do piasku – za Nieodżałowanym – zakopać. Bez honorów, zwyczajnie, cisnąc gdzieś daleko. Aktorzy zdejmują koszulki.

Teraz nie pozostaje już nic innego, jak ogłosić podsumowanie, zebrać wnioski. Temat się skończył, Nieodżałowanego nie ma, scheda po nim okazała się zbiorem pustych frazesów. Nie ma nic do powiedzenia, do dodania. Język uwiądnął, zasechł, wszędzie piasek jeszcze większy, zgrzyta w zębach, prószy w oczy, zatyka usta. To, co miało być życiem, zmieniło się w piaskownicę słów, szeleszczących, zbędnych. Zatem koniec „międlenia, pytlowania”. Zmarł Nieodżałowany, czyli zmarło Słowo, odeszła przeszłość, idea; spadek po niej okazał się jałowy, bo nieadekwatny do rzeczywistości. Zamiast konkretem życiowym – był tylko pustym słowem. A nie na słowa ludzie czekali. Więc milczmy. Czekajmy, może kiedyś przyjdzie jakiś wielki wiatr i wymiecie ten piach, z którym nie umieliśmy sobie poradzić i który zatkał nam usta i obezwładnił ruchy. Może narodzi się wtedy jakiś inny język, prawdziwy, godniejszy siebie i słuchaczy.

Grupa aktorów wychodzi tym samym krokiem, jakim przyszła na scenę godzinę temu. W tej samej żałobnej tonacji oznajmia pogrzeb dotychczasowego języka.

Wydaje się, że w tym momencie można by jeszcze trochę wyjaśnień dorzucić do postaci Nieodżałowanego, zwłaszcza z perspektywy całości spektaklu. Jest to bowiem symbol znacznie bardziej wieloznaczny, niż wynika to z pierwszych konstatacji. Powiedzieliśmy, że mógł być snem, który się skończył, złudzeniem, które się rozwiało. Ale to tylko część jego zawilej osobowości. Nieodżałowany to także Piękne i Mądre Słowo; więcej – to Wiara i Nadzieja, również Zaufanie. Zsechł język, znikła wiara, nadzieja i zaufanie – mówią twórcy spektaklu. A w takim wydaniu przestaje to już być tylko sprawą pokoleniową: rozwianiem złud na poprawę świata przy pomocy pięknych i mądrych słów, które serwowane były przez poezję, ze

scen teatralnych, z publicystyki. Autobiograficzność tego motywu w przedstawieniu wzięła się z przekonania, że rola społeczna, jaką ta właśnie pokoleniowa formacja ludzi miała do odegrania – ukazanie ludziom prawdy codziennego świata i uświadomienie im istnienia ideałów wyższych i lepszych niż zwykła konsumpcyjność – nie wyszła, nie powiodła się, trafiła w społeczną próżnię. Teatr nie zyskał prawdziwej, powszechnej widowni, a jedynie poklask „samych swoich”. To oczywiście znaczne uproszczenie, bo sprawa dotyczy w ogóle ideałów pokolenia 1968-1970, które były z gruntu społecznikowskie, otwarte i nastawione właśnie na penetrację współczesnej problematyki w sposób bezpośredni. Nie są to więc tylko lamenty jednego teatru, że nie zyskał tak zwanej szerokiej publiczności, ale że cała grupa, której teatr był fragmentem, nie wyszła poza opłatki pięknych słów, gestów i dobrej woli. Że to przesłanie społeczne zbyt szybko utknęło na wytyczonej drodze do celu.

To byłoby za proste wyjaśnienie. Teatr jest co prawda odpowiedzialny za swój los – ale czy wszystkiemu jest winien? Tu rozpościera się cała wielka sfera możliwości szukania innych, dalszych i głębszych treści spektaklu. Dlaczego ludzie wolą realność od słów? Dlaczego w roku 1974 nadal tak myślą? Dlaczego teatr (pokolenie) rozminął się z powszechnymi oczekiwaniami? Czyżby pokładał za wiele zaufania w takich rozwiązaniach, które pozwoliłyby na przystawalność działań ideowych do rzeczywistego stanu rzeczy? Czyżby był nazbyt ślepy i postawił błędną diagnozę rzeczywistości i swojemu w niej miejscu? I wreszcie: czy nadmiar słów pięknych a w efekcie pustych, ta scheda po Nieodżałowanym, był tylko wytworem konkretnej grupy ludzi, o której była wyżej mowa? Czy jedynie twórcy Pleonazmusu byli świadomi owego metaforycznego piasku, który zatkał usta i zasypał oczy?

Dużo pytań, może za dużo. Ale ten nieprosty, wieloznaczny (jak zwykle w tym teatrze) i niełatwy spektakl, choć wydaje się na pierwszy rzut oka tak oczywisty (i .tak samobójczy...), stawia je w sposób otwarty. I są to pytania brutalne, ostre i bezwzględne, choć wyrażone w formie zabawowej, groteskowej i karnawałowej, jakiej jeszcze dotąd teatr ten nie stosował aż w takim natężeniu. Czyżby była to swoista forma obrony przed nimi? Opakowanie we wzorzysty materiał – by łatwiej dało się strawić? A chociaż diagnoza ta może jest niesprawiedliwa, bo nie o wszystkim i wszystkich dałoby się powiedzieć, że ich rola społeczna rozsypała się piaskiem i rozplynęła w piękności, nie da się jednak ukryć, że to przedstawienie dla wielu może być kataraktycznym wstrząsem, zachętą do spojrzenia w lustro i uświadomienia sobie paru istotnych rzeczy.

Powiedzmy wreszcie: wszystko to nie oznacza, że trzeba przestać mówić. Tylko należy mieć lepiej rozpoznane miejsce, adresata i warunki mówienia. W innym bowiem wypadku czeka nas los Nieodżałowanego.

grudzień 1974, grudzień 1976

Teatr Pleonazmus.

»Wybrane sceny z najnowszej naszej dekadencji«.

Realizatorzy – Andrzej Bajko, Janusz Baster,

Maria Baster, Ewa Filip, Andrzej Kowalski,

Ryszard Major, Ryszard Ochęduszko, Kazimierz

Pastuszczak, Zofia Sanak, Włodzimierz S. Ziajko.

Premiera – grudzień 1974, Kraków.

exodus

Najbardziej oczekiwana premiera STU. Ważna nie tylko dla tego teatru, owianego już dziś niemal legendą poprzednich przedstawień. Ważna dla całego ruchu studenckiego, i to z kilku powodów. Po pierwsze, mająca szanse na udowodnienie, że rozpoczęty przed czterema laty proces odnowy młodej sztuki teatru jeszcze nie jest zakończony, wbrew wnioskowi płynącemu z obserwacji całości tak zwanego życia teatralnego, wyraźnie przycichłego, zwolnionego, uspokojonego. Po drugie, że być może przerwaniu ulegnie zaświadczony już w dziejach naszej kultury (nie tylko młodej) proces sukcesywnego wyjąławiania się propozycji intelektualno-artystycznych, związany z odchodzeniem od żywego obiegu myśli wywołanego każdorazowym kryzysem polityczno-społecznym.

Dwa lata czekaliśmy na trzecią – po »Spadaniu« i »Senniku polskim« – premierę STU. Po drodze zrezygnował teatr z niemal gotowej realizacji zaplanowanej części trzeciej pokoleniowego tryptyku: »Katarakty«, wywiedzionej początkowo z tekstu, później już tylko z generalnej koncepcji »Bram raj« Jerzego Andrzejewskiego. Uznano, że przedstawienie nie odpowiada w pełni potrzebom czasu i ludzi; wymownie świadczy to o odpowiedzialności twórców za własne myśli i czyny.

»Exodus« rodził się zatem długo, pierwsza koncepcja powstała bowiem niemal równocześnie z projektem »Katarakty«; Krzysztof Jasiński czekał tylko na wypełnienie ciała spektaklu odpowiednim materiałem literackim. W tym samym prawie czasie poeta krakowski Leszek A. Moczulski powoli wprowadzał w życie swoją koncepcję poezji mówionej, spotkań autorskich, bez odwoływania się do tradycyjnych, dodatkowo przez czas produkcji zdewaluowanych form przekazu prasowego i książkowego. W sposób zasadniczy zaważyły na tej idei doświadczenia Moczulskiego – autora poetyckich tekstów piosenek dla popularnych zespołów młodzieżowych: Skaldów i Anawy, zaś bodźcem podstawowym stało się wyprowadzone z tamtych doświadczeń przekonanie o społecznej, powszechnej nośności tej formy przekazu liryki. To przekonanie zostało potem przeniesione na ideę spotkań autorskich, tam właśnie, gdzie bezpośrednio styka się wrażliwość poety i jego odbiorcy. Spotkania te w wydaniu Moczulskiego przekształciły się z nudnawych obowiązków wynikających z leniwej struktury życia literackiego w swoiste spektakle jednego aktora-autora; na nich najpełniej, najlepiej sprawdzał Moczulski i siebie, i swoją poezję, kierując się jedynym ważnym dlań kryterium prawdy: reakcją słuchaczy. Poezja, jak twierdził, wtedy n a p r a w d ę spełnia swoją rolę, jeśli nastąpi szczególnie k o n t a k t autora i jego widza-czytelnika, jeśli słowo przekazane twarzą w twarz będzie umiało poruszyć, wzruszyć innego człowieka. Poeta nie może być p o n a d słuchaczem ale z nim razem, musi czuć jego intensywną, realną obecność, bo przecież także i oni, ci siedzący naprzeciwko poety, są w jakiejś mierze współautorami wierszy, bo z myślą o nich i dla nich powstały.

Tam właśnie, na spotkaniach autorskich, po raz pierwszy sprawdziła się farma recytowanej pieśni, która – debiutująca jeszcze w »Senniku polskim« w pojedynczym wydaniu słynnego songu »Krew jest potrzebna« – najpełniej sprawdziła się w »Exodusie«. Bowiem prędzej czy później spotkanie idei Jasińskiego „teatru misterium” z ideą Moczulskiego „poezji misterium” musiało nastąpić. Spotkanie literatury szukającej najlepszego dojścia do widza-słuchacza i teatru szukającego literatury o walorach maksymalnie emocjonalnych, umiejącej nawiązać kontakt z publicznością wprost, natychmiast.

»Exodus« nosi podtytuł – poemat obrzędowy. Ale jest to poemat o formie dosyć u nas rzadkiej: musicalu, którego strukturę zasadniczą stanowią pieśni, wiązane ze sobą scenami-przerywnikami dramatycznymi. W pieśniach zawiera się najważniejsza treść, ale i najważ-

niejsza artystyczna intencja – posłużenie się formą maksymalnie funkcjonalną społecznie, a taką jest dziś estrada muzyczna. Oczywiście, nic nowego w dobie »Hair«, »Jesus Christ Superstar«, a nawet naszych, daj Boże zdrowie, śpiewogier Brylla i Gaertner. Ale tylko pozornie. Tak jak pozornie powtórzeniem, powieleniem jest sama konwencja teatralna »Exodusu«, będąca pastiszem nie tylko Grotowskiego, ale i osiągnięć światowego młodego teatru, na przykład japońskiego Tenjo Sajiki.

Spektakl rozpoczyna się jeszcze przed zamkniętymi drzwiami do sali teatralnej; aktor przebrany za białego anioła reklamowo recytuje hasła, odezwy, slogany. Po chwili orientujemy się: trzeba o takich słowach, takich konwencjach zapomnieć przed wejściem na spektakl. Służą jako ostrzeżenie i informacja zarazem: to, co nas czeka wewnątrz, będzie niejako odwrotnością tych pustych sformułowań. Musimy tam wejść oczyszczeni, świadomi wagi słów, nie dający się nabrać na puste hasła.

Ciemno. Na scenie ogromna balia z wodą, oświetlana z góry wiszącym nisko nad nią pomostem świetlnym. Siedzimy po obu stronach sali, równoległymi rzędami, naprzeciwko siebie. Miejsce akcji, scena, dzieli nas i łączy jednocześnie, biegnąc środkiem. Gdzieś z tyłu, zza nas, dobiega pierwsza pieśń. Śpiewa cały zespół, tym razem, jak na studencki teatr, spory, liczący bez mała trzydzieści osób. Potem krótki przerywnik dramatyczny. Potem znów pieśń. Rychło chwytą się zasadę inscenizacyjną: to „żywe obrazy”, raczej statyczne, niekiedy celowo zwolnione w czasie akcji, oparte w wielu momentach na delikatnym wyszukiwaniu wspólnych napięć emocjonalnych z widownią, na współbrzmieniach wrażeniowo-uczuciowych. Służy temu wszystko: kontrasty światła i mroku, powolny rytm przedstawiania, dramaturgia muzyczna pieśni od najbardziej wyszukanej aranżacyjnie po prostą, jednogłosową – wreszcie niektóre działania aktorskie, jak choćby te wciągające część widowni do współuczestnictwa scenicznego.

Kim są postaci poematu? Oto Anioł, w białej szacie, ze skrzydłami, ten sam, który witał nas przed drzwiami. Jest przygodą Raju, obietnicą szczęścia, bramą do nieba. Takim przy najmniej bywa w wyobrażeniach ludzi. Tu jest po trosze aniołem zagłady, po trosze przebiezańcem, najbardziej symbolem braku raj, nieba, szczęścia. To on śpiewa pieśń o wymarzo-nym niebie, gdzie przechadzają się pod rękę drań i święty, gdzie zło, brud i nienawiść odchodzą w zapomnienie. Jest to pieśń cyniczna, ale inaczej byłaby oszustwem. To jemu w pewnym momencie podpała żywym ogniem skrzydła Strażnik Ziemskiego Porządku, który jest okrutnym i ironicznym sprawdzianem rojeń i snów. To on, Anioł ze spalonymi skrzydłami, zaprosi głównego bohatera spektaklu do siebie, już po wszystkich najtrudniejszych ludzkich doświadczeniach. Zaprosi, nie obiecując niczego, ani szczęścia, ani spokoju, ani otuchy. Bo jest Aniołem wiecznych pytań, a nie złudnych, chwilowych odpowiedzi.

Oto Strażnik. Ma na sobie drelichowe spodnie, w rękę gwizdek, którym przyzywa gwardię porządkową. Okrutny i twardy, sprawdza bohatera spektaklu wszędzie tam, gdzie nań czekać ma najprostsze doświadczenie ziemskiego życia. Jest szczególnym bogiem zła, ogień w jego dłoni oznacza zagładę i śmierć. Jest mądry, bo tylko taki może sprawować władzę bezwzględna. Zagradza drogę do świętego spokoju; od jego pytań nie ma ucieczki.

Oto Ona, Dziewczyna, Żona i Matka. Piękna i czysta jak sama natura. To ona, naga, rozebrana dosłownie i symbolicznie z brudnej odzieży, z brudu świata, przyjmie naszego bohatera do siebie, będzie matką jego dziecka. To ona, ubrana potem w białą prostą szatę, uklęknie nad balią-studnią pełną wody, by obmywać oczy wszystkim ludziom, śpiewając wraz z nimi pieśń „Wstań, Polsko, [...] przebudź się, wstań, wstań, jak wstaje słońce, obudź się wreszcie z naszych marzeń i westchnień”.

Wreszcie On, bohater, Ten, Który Pyta, o którym jest spektakl, dla którego to wszystko. Gra go kilku aktorów, bo to nie jest jeden człowiek, z imienia i nazwiska, romantyczny zbawca dusz. To ktoś z pokolenia, ale nie tylko tego biologicznego, żyjącego tu i teraz. To ów niespokojny poszukiwacz uczciwości, wierności i prawdy, zjawiający się co jakiś czas, by po-

stawić ludzkość, świadomych i przypadkowych widzów, w roli świadków i oskarżonych jednocześnie, wobec pytań podstawowych. To on będzie tym doświadczanym gościem urojonego nieba, on będzie wołał, skręcając się na ziemi, o strawę dla złąknionej myśli, uczucia, głodny tego nie tylko duszą, ale i ciałem, głodny miłości fizycznie, głodny wiary, jak zwierzę, któremu odebrano wszystko prócz instynktu. To on, nagi dosłownie i symbolicznie, jak pierwszy Adam, zostanie kochankiem i mężem tamtej Dziewczyny-Ewy, by następne pytania stawiać już wobec syna, tej nie znanej jeszcze istoty, która kiedyś zagadnie go wprost: Kim byłeś?

»Exodus« jest przepelniony symbolami. W słowie i obrazach scenicznych. Nawet w samym ułożeniu akcji: rozpoczyna się Piekłem, kończy Exodusem. Symboliczni są ludzie, Anioł, Ona, Strażnik, symboliczny jest ogień, ciągle na scenie obecny, tak jak mrok, dym, kolor bieli, nagość, woda, studnia. Symboliczne są kostiumy aktorów, także wiele gestów i ogólnych działań teatralnych (np. zaproszenie widzów do współuczestnictwa w dramacie). Jednocześnie nie są to symbole puste, abstrakcje. Obecne całkiem dosłownie, namacalnie, odwołują się wciąż do tych swoich sprawdzalnych konkretów, realiów – bo z nich wyrosły i w nich znajdują najlepsze oparcie. Cały »Exodus«, z symbolu wyrosły i nim się żywiący (łatwy żer dla interpretatorów antropologiczno-kulturowych: sprawdzanie tej symboliki, jej odwołań mitotwórczych, psychoanalitycznych; cóż za pole do popisu), programowo wyzbyty wszelkiej aluzyjności, o ileż mniej ironiczny niż niegdysiejsze wiersze Moczulskiego z »Nawracania stracha na wróble«, więc przede wszystkim serio formułujący swoje przesłania, nie jest w gruncie rzeczy niczym innym, jak wezwaniem do sprawdzania w sobie i świecie tej symboliki. Czyśmy jeszcze całkiem nie zapomnieli o prawdach najprostszych, czy skorupa brudu, masek, kostiumów, podwójnego języka i podwójnej świadomości, codziennych kłamstw i codziennych kompromisów nie zabiła w nas doszczętnie pytań podstawowych: kim jestem? jak żyję? W jednej z pieśni rzecz zostanie sformułowana dosłownie: „Módlmy się do siebie | jeżeli nie można inaczej | módlmy się do siebie | o słowa takie jak | ‘chleb’ ‘woda’ ‘sól’ | aby znaczyły | ‘chleb’ ‘woda’ ‘sól’ ”. Niczym innym, jak wołaniem o tę samą prawdę jest nagość pary kochanków, niczym innym płonąca wciąż ogień, który spala skrzydła, ale pali też zasłony dzielące ludzi, niszczy, ale i jednoczy swoim blaskiem i ciepłem; to w jego świetle stajemy wszyscy w zakończeniu spektaklu, wydobyli najjawniej z godzinnego, symbolicznego znów mroku.

Cały »Exodus« jest wezwaniem do oczywistości. Nic nie odkrywa oprócz oczywistości. Jest to jednak oczywistość porażająca, tak właśnie nieoczywista w świecie zgubionych odruchów pierwszych, świecie zawikłanym w tysiące słów i gestów.

To jedno przesłanie przedstawienia. Drugie – to bardzo osobisty dramat Jego, bohatera, tego dwudziesto-, trzydziestoletniego chłopca-mężczyzny, który tak jeszcze niedawno sam narodzony do życia, do świata, czeka teraz narodzin własnego syna. Będzie doświadczany trzykrotnie, z trzech też części składa się konstrukcja spektaklu.

Oto symboliczne Piekło: życie codzienne, okrutne, czyniące z człowieka marionetkę obcych żywiołów, świat małych oszustw i świństw, wielkich tragedii obracanych niewidocznie w potoczną, grząską krzątaninę wokół domu, ulicy, miejsca pracy. Odrzućmy mrok tego życia. Odrzućmy maski, sprawdźmy siebie w ogniu i nagości.

Przejdźmy wpierw przez Czyściec. Nagi chłopiec i naga dziewczyna łączą się poprzez płonąca zasłonę słów: kurtynę sklejaną z płacht gazetowych. Później przejdźmy chrzest wody. Ona i On, już ubrani w białe szaty, obmywają oczy sobie i ludziom.

Rodzi się syn. Jeszcze niemy, jeszcze nie dojrzał świata, jeszcze nie przemówił. Jaki będzie? O co zapyta? Jakim zobaczy ojca? Czy tego już pogodzonego, uspokojonego, zamkniętego w kojcu wiecznych, nieutulonych żalów? Czy może nieustającego buntownika, czciciela ognia, przywódcę duchowych i rzeczywistych barykad, walczącego do końca, bezwzględnie, na śmierć? Czy może innego jeszcze: niegdysiejszego bojownika o prawdę i czystość, który

dostał łask wieszczą i – niepomny na bieg życia – dalej głosi zwietrzałe zdania, zagrzewa do nie istniejącego boju, ale już wewnętrznie spokojny, bo zrobił swoje? A może tego, który przestał wierzyć w świętą sprawę prawdy, zrezygnował, poddał się w duchu, ale na zewnątrz nadal krzyczy tamte słowa-hasła, bo już wie, już sprawdził, że to popłaca, przynosi zysk?

Ten dramat pytań nie zostanie zakończony, bo dać nań odpowiedź może tylko dalsze życie. Trzecia część spektaklu jest oczywiście Rajem pozornym, bo nikt dziś nie ma odwagi pokusić się o wizję raję dosłownego, niechby tylko w słowie i teatrze. Być może jest on tam, za drzwiami teatru, znów za symbolicznymi drzwiami, choć aktorzy faktycznie wyprowadzają publiczność z sali, wychodząc z pieśnią na ustach, zapraszając niejako do przyłączenia się do tego exodusu; może za nami, w opustoszałej teraz sali, w symbolicznej, spuszczonej z własnego wyboru ziemi spalonej, pozostaną resztki złej woli, naiwnych złudzeń, może zostawimy tam swoje drugie i trzecie twarze, kolejne ubrania, maski, słowa, słowa bezdźwięczne, zdrewniałe, może gdzieś tam przed nami czeka Ziemia Obiecana, o której marzymy, ale która przecież od nas samych zależy, gdzie „chleb”, „woda”, „sól” będą znaczyły: „chleb”, „woda”, „sól”.

lipiec 1974

Teatr STU.

»Exodus« – poemat obrzędowy Leszka A. Moczulskiego.

Inscenizacja i reżyseria – Krzysztof Jasiński.

Muzyka – Krzysztof Szwałgier (oraz Paweł Birula, Marek Grechuta, Krzysztof Jasiński).

Premiera – czerwiec 1974, Kraków.

białe myszki

Spektaklem »Delirium tremens« zamknął Pleonazmus własną działalność, podsumował myśli zebrane podczas sześcioletniego marszu. Z punktu widzenia konsekwencji Pleonazmu-sowej oceny otaczającego świata, prezentowanej w kolejnych – począwszy od »Szłości sa-mojednej« – przedstawieniach, »Delirium« wydaje się granicą, poza którą rozciąga się już tylko sfera mroku, niejasności i kosmicznej pustki. Idea, przewijająca się jako symbol i do-słowność przez wszystkie spektakle, stanęła tu wobec samozaprzeczenia, unicestwienia. Świat, który jej poszukiwał, znajdował ją i następnie znów tracił, by wreszcie na nowo wszcząć poszukiwania (proces, wokół którego rozgrywały się wszystkie dotychczasowe kombinacje problemowo-artystyczne Pleonazmusa), zapadł w nieodwracalny stan delirium tremens. Przestała istnieć jakakolwiek racja, pozycja i opozycja, nikt już na nic i na nikogo nie czeka, nie liczy. Zamiast konkretnej wizji przyszłości czy choćby tylko marzenia – poja-wiło się widmo Białej Myszki, majak, omam, senny koszmar zbiorowego szaleństwa.

Przejdźmy do faktów.

Nie zmieniła się – tradycyjnie już – forma spektaklu, ów Pleonazmusowy styl, charaktery-styczny i rozpoznawalny na pierwszy rzut oka. Jedyne warstwa tekstowa, nabierająca zresztą „ciała” konsekwentnie z premiery na premierę, tu jest najbogatsza, najbardziej rozwinięta.

Na podłodze czarna płachta, kilka krzeseł. Na pierwszym planie: talerzyk z serwetką zwi-niętą w restauracyjny stożek. Wchodzi dziewczyna, rozgląda się po scenie, jeszcze puste, tupie wreszcie parokrotnie bosą nogą w podłogę gestem ni to kogoś wywołującym, ni to za-deptującym mniemane robactwo. Wbiegają aktorzy, ona wychodzi, siada z boku na krześle. Aktorzy, jak zwykle, ubrani w luźne spodnie i koszulki, wszystko w różnych odcieniach sza-rości. Pierwszy obraz: knajpy? przyjęcia? bankietu? – jedni siedzą na krzesłach, inni na pod-lodze, barmanka rozlewa alkohol, gesty picia, zagryzania, dokładnie zharmonizowane, wręcz automatyczne. Atmosfera ogólnego zbratania towarzyskiego, zadowolenia, przyjemności, wszystko jest jasne, pewne i korzystne. Wśród pijących snuje się dziewczyna ze skrzypcami: gra fragmenty znanych melodii bankietowo-narodowo-przebojowych; ta wiazanka, w zależ-ności od nastroju sceny, sytuacji itp., będzie się przewijała przez cały spektakl, komentując raz ironicznie, raz kontrapunktowo, raz weselnie i towarzysko akcję przedstawienia. Koleżeń-stwo opija przede wszystkim fakt, że „nasi za mistrzów się zostali”, że jesteśmy górą, w związku z czym możemy spokojnie oddać się świętowaniu przewag tych, którzy nas w mą-drości reprezentują.

Nagle ktoś zauważa niepijącego. W ogólnej radości życia tkwi trzeźwy, smętny abstynent. Groza, zjawisko niedopuszczalne, karygodne, wstydlive; grupa namawia więc niepijącego do wspólnego wychylenia kielicha braterstwa. Ten – ku zaskoczeniu wszystkich – odmawia. Horror potęguje się niebezpiecznie. Jakże to: wśród samych swoich – a nie pije? Od próśb i namów towarzystwo przechodzi do gróźb; kusi abstynenta na wszelkie sposoby, przypomi-nając racje już to historyczne (zawsześmy pili), już to filozoficzne (picie ułatwia życie), już to psychologiczne (pijąc czujesz się lepiej), już to prowokując (z n a m i się nie napijesz?). Gdy nic nie skutkuje wobec niezłomnej postawy niepijącego, grupa popada w amok i frustrację: oto załamują się najświętsze racje zbiorowości.

Jednakże abnegat ów, widząc wystarczająco usatysfakcjonowany anarchią myślowo-egzystencjalną wywołaną w koleżeństwie, postanawia pomóc sobie tudzież grupie. Oznajmia, że możliwa jest wspólnota celów (to znaczy między innymi wspólne wychylenie kielicha), ale pod pewnym warunkiem. Jest nim konieczność posłuchu wśród pijących, poważanie oraz przewodnictwo stada. Towarzystwo zgadza się z mową; lepiej poddać się woli niepijącego,

który ma jakąś ideę, jeśli tylko mogłoby to doprowadzić do zażegnania konfliktu i rozładowania niedobrych nastrojów panujących od niedawna w grupie, powstałych jako skutek oporu abstynenta.

Przewodnik obejmuje władzę. Sam jednak nie zna jeszcze dokładnie celu ani sposobu dojścia gdziekolwiek. Wiadomo tylko ogólnie, że istnieje potrzeba dotarcia do Nagiej Prawdy. Przywódca próbuje rozmaitych wyjść z trudnej sytuacji; motywem naczelnym tych prób jest obalenie mitu wszechwładnej Musztardówki. Próby jednak kończą się niepowodzeniami – nawet hasło przemiany nazwy Musztardówki w Ideówkę niewiele daje. W momencie największej rozsypanki koncepcyjnej wódz rzuca na szalę ostatni argument: skoro nic nie pomogło, widać przyszedł czas na Rozpierzuchę. Będzie to prawdopodobnie jedyny akt mogący uratować sytuację, mogący pogodzić sprzeczne stanowiska. Tylko ona zapewni utęsknioną wspólnotę, doprowadzi do celu, owej mitycznej Nagiej Prawdy, która dawno zatarła się już przed oczami zamglonymi alkoholem.

Ale hasło to wywołuje gwałtowny przestrah, a w konsekwencji sprzeciw grupy. Lepsze to, co jest, od Rozpierzuchy z jej niewiadomymi skutkami. Poza tym Rotpierzucha jest cichsza, nie należy o niej wspominać, to temat tabu, a kto go głośno wypowiada, musi być wariat albo pijany. Oczywiście, przewodnik jest pijany, pijany jak bela, urzętny do imentu, nieprzytomny i bredzi, to w ogóle normalny alkoholik, w dodatku niebezpieczny dla otoczenia, trzeba go szybko odizolować i zapomnieć o przykrym incydencie. Ale kto już raz zaznał duchowej i fizycznej władzy nad ludźmi, poza tym rzeczywiście czuje się jakoś moralnie zobowiązany do wyrwania pobratymców ze stanu bezwładności i narkotycznego odurzenia, niełatwo zrezygnuje. Przewodnik broni się zatem przed zarzutem nieczytelności. Zasiewa w grupie niepokój – czy aby ta dziwaczna i wstydliva, tajemnicza i groźna Rozpierzucha nie jest czasem czymś, nad czym warto by się chwilę zastanowić? W efekcie następuje jednak tylko ogólna szamotanina, bełkot i nieporozumienie prowadzące do rezygnacji, niechęci i zaprzestania jakichkolwiek działań. Aktorzy wykonują ostatni ruch wprowadzenia alkoholu w przełyki, po czym zastygają w przypadkowych pozycjach świadczących o całkowitym poddaniu się losowi.

I wtedy zjawia się Ona, wesola dziewczyna, zjawia ze snu, pijacki majak. Ta sama, która pół godziny temu otwierała przedstawienie tupiąc nogą w podłogę. Ona, ni to Rozpierzucha, ni to Biała Myszka, królowa paranoi, ciemności umysłu. Wszak jej to imię wywoływali przed chwilą, wyrojone z podświadomych tęsknot jednych, z otumaniających zwidów drugich. Budzi więc śpiących, oznajmia, że właśnie w związku z tym zawitała, przynosi im radość, wyzwolenie, wysypuje z podróźnej torby mnóstwo różnorodnych butów, damskich i męskich, wizytowych, tenisówek, pantofli, spacerowych, dużych, małych, do wyboru, do koloru, rozrzuca też cukierki spełnionych marzeń. Chodźcie ze mną, do was przyszłam, przecież czekaliście na mnie. Grupa zdaje się być jednak zaskoczona i przerażona, cukierki wypadają z bezradnych rąk: to właśnie one mają być tym spełnianym marzeniem o lepszej przyszłości? One są rozwiązaniem konfliktów? Wszyscy odwracają się od przybyłej jak od złego snu, który stał się jawą; próbują zrobić coś z tym drugim darem, z tymi dziwaczными butami rozsypanymi wokół nich. Nic z tej obiecanej wędrówki do Nagiej Prawdy. Niby jest wspólnota, ale tragicomiczna: buty są nie na miarę i w dodatku powiązane wzajemnie sznurowadłami, nie da się zrobić w nich kroku ani pojedynczo, ani zbiorowo. Rosną żale do przybyłej o niepowodzenia w życiu doczesnym; ta jednak, jak to zjawia żyjąca swoim własnym życiem, o władnięta upiornym tańcem, nie udziela odpowiedzi i potęguje ogólny zamęt. Szaleństwo narasta w zde gustowanej, rozmamłanej, niepewnej już niczego zbiorowości, ludzie śnią na jawie i żyją we śnie, a pośród nich, niczym Biała Dama, Biała Myszka zagłady, płąsa rozchichotana dziewczyna, wytrącając im buty z rąk, słodkim głósikiem wykrzykując dwa złowieszcze słowa: delirium tremens, delirium tremens. Urywa się zgrzytliwie muzyka, zapada ciemność.

Opis powyższy nieprzypadkowo stara się być wierny literze akcji (choć oczywiście nie wyczerpuje wszystkich treści i znaczeń), bo chyba tylko w takim świetle da się w miarę jasno przeprowadzić dowód na odmienność tego przedstawienia od poprzednich Pleonazmusowych premier. A różnic jest parę.

Wspomniana już tragiczność tonu (jakże sprzeczna z tonacją choćby poprzedzających »Delirium« »Wybranych scen«). Także koloryt i charakter mroku narastającego w ciągu spektaklu, by w finale zmienić się wręcz w absolutną czerń (zupełnie inna była funkcja mroku np. w »Straży pożarnej«; stanowił on tam przede wszystkim symboliczno-filozoficzną opozycję w stosunku do światła jako znaku mądrości). Szczególnemu załamaniu uległa też ogólna konstrukcja dotychczasowych przedstawień, polegająca na przeciwstawianiu sobie jednostki i grupy (nawet w przypadku »Wybranych scen« jednostka, fizycznie w zasadzie nieobecna, funkcjonowała jako partner zaprzeczony, niemy, ale w tekście i geście grupy nieustannie obecny); tu opozycja ta istnieje mniej więcej przez dwie trzecie przedstawienia, potem wszyscy bez wyjątku (więc łącznie z abstynentem) ulegają temu samemu majakowi zbiorowemu, pośród którego nie ma już głupich i sprawiedliwych, mądrych i słabych, odważnych i abnegatów; na placu boju zostaje symbol grupowej niemożności, bezwładny i degrengolady. Po raz pierwszy element irracjonalny, dotychczas obecny tylko w słowach i gestach ludzi, tutaj przekształcił się w dosłowność, żywą obecność, w tę chocholiczną realność znaną z romantycznej i modernistycznej literatury dramatycznej, w Białą Myszkę szaleństwa.

Optymiści roku 1975 z obrzydzeniem odrzucili ten spektakl. Umiarkowani liberałowie i niegdysiejsi zwolennicy „zabaw ruchowo-lingwistycznych” byli nieco przerażeni okrucieństwem i (pozornym!) cynizmem, jakie odczytali z przedstawienia. Jedyne pesymiści, a może tylko jaśniej widzący, docenili w nim siłę argumentów i prawidłowo wydobyli problem tam zawarty, mieszczący się w tragiczności tego przesłania, mającego zaiste niewiele już wspólnego z grą semantyczną i niespodziankami inscenizacyjnymi.

A była to tragiczność o tyle dotkliwa, że symboliczna i dosłowna zarazem. Symboliczna, bo oto dokonał się na przestrzeni kilku lat działalności Pleonazmusa ostateczny rozpad pewnej idei życia zbiorowego i jednostkowego, z jaką zmagali się twórcy tego teatru w imię ostrej samoświadomości własnego miejsca w realnym świecie, w imię rozpoznania prawideł rządzących tym światem. Zaś dosłowna, bo zawarła się w tym, że idea owa nie przestawała funkcjonować poza deskami scenicznymi, że była osobistym wykładem wiary każdego z twórców teatru, że nie była abstrakcyjną kreacją artystyczną, ale przeniesieniem w materię sztuki własnych przeczuć, wrażeń i myśli. Symboliczna zaś i dosłowna zarazem – ujawniła się w fakcie rozpadu samego teatru.

Można oczywiście nie podzielać wniosków zawartych w »Delirium tremens«. Byłoby nawet – sędzę – szczególnie źle, gdyby wszyscy na komendę poddali się „delirycznym” sugestiom płynącym z przedstawienia. Idźmy dalej: nie usprawiedliwiamy spektaklu konwencją artystyczną Pleonazmusa, każącą uskrajniać przykłady, wyolbrzymiać problemy, groteskowo karykaturować nieostre jak zwykle przejawy ludzkich poczynań. Paradoks tkwi być może w tym, że im więcej wrogów zyska sobie ów spektakl, wrogów z prawdziwego zdarzenia, wrogów z powołania, a nie świętoszków idei – tym lepiej. I właśnie dlatego ostatnie przedstawienie Pleonazmusa, czarne, smutne i groźne, zawiera tę nutę krzepiącą: pokazuje dno, by ostro uświadomić jego istnienie tym, którym być może się zdaje, że wszyscy już się mają znakomicie, a cel postawiony sobie niegdyś przez ludzkość zastał już przez nią osiągnięty.

O ile jest to rzeczywiście ostatnie dno („Gdy znalazł się na samym dnie, usłyszał nagle pukanie od spodu” – napisał Stanisław Jerzy Lec) i o ile cel takowy, będący czymś w rodzaju powszechnego szczęścia pod egidą jutrzeńki swobody, jest w ogóle gdziekolwiek i kiedykolwiek osiągalny.

październik 1975

Teatr Pleonazmus.
»Delirium tremens«,
Tekst i reżyseria – Ryszard Major.
Premiera – wrzesień 1975, Kraków.

IV. z perspektywy

siły i środki nowej sceny

1.

Piszę te słowa w momencie, gdy już prawie nikt nie wierzy w teatr studencki. Nie jestem nawet pewien, czy prawdziwie wierzą weń debiutanci, więc ci, którzy dopiero dotykają teatru, powoli smakują jego uroki, odkrywają jego trudy i kłopoty. Choć nie, ci muszą wierzyć, bo przecież tylko z głębokiej wiary w przedmiot swego działania może narodzić się dzieło wielkie. Tu znów odezwie się sceptyk: ale tych wielkich dzieł stworzonych przez najmłodszych jakoś nie widać... No dobrze, odpowiadam, a czy wszyscy bohaterowie niniejszej książki, reżyserzy i autorzy, aktorzy i kompozytorzy, twórcy wielkich przedstawień, debiutowali z miejsca dziełami najwyższego lotu? Jasiński, Raczak, Litwiniec, Hejduk? Żaden z ich największych spektakli nie był chronologicznie ani pierwszy, ani niekiedy drugi czy trzeci z kolei. A przecież coś się rodzi także wśród najmłodszych, debiutantów z lat 1973, 1974, 1975... Powstają teatry może jeszcze nieporadne myślowo i artystycznie, ale z załączkami indywidualnego stylu, indywidualnego sądu o świecie, próbujące nowych dróg twórczych, odmiennych od tych, które stały się udziałem starszych kolegów.

Więc jest kryzys czy nie ma? Warto wierzyć w siłę młodego teatru, warto inwestować weń emocje, warto zastanawiać się nad losami tego szczególnego przypadku narodowej kultury? Czy wystarczy stwierdzenie, że „młodzi nie są już w stanie nic oryginalnego wymyślić”, że powtarzają oklepane chwytły, naśladowują sprawdzone idee, że wystawiają na sprzedaż wartości niegdyś święte, jak prawda, godność, honor, miłość, uczciwość – na bazarze codziennego handlu sztuką?

Myślę, że szczególna optyka społeczna, jaka towarzyszy teatrowi studenckiemu, niestety bodaj nie zmieniona od czasów powstania tego teatru, utnie powyższe pytania i wątpliwości krótkim stwierdzeniem: jest kryzys, nie warto się tym dalej zajmować, młodzi twórcy zwyczajnie się schaukurzyli, brak im wyobraźni, poczucia wartości. Jak przyjdą znów takie czasy, że pojawią się – twatrze nowe, wspaniałe talenty, mówiące przejmująco o wielkości i nędzy życia, wtedy warto będzie znów powrócić do sal teatralnych, na ulice i podwórka, warto będzie wziąć się z (kolejnymi) młodymi za ręce i wspólni zadumać nad losem świata.

Edward Chudziński, jeden z najlepszych znawców teatru studenckiego – Polsce, krytyk, publicysta, współautor dwóch słynnych przedstawień Teatru STU – »Spadania« i »Sennika polskiego« określił kiedyś funkcjonowanie teatru studenckiego w polityczno-społeczno-kulturowej refleksji jako „pogotowia teatralnego”. Trafność tego określenia jest bezbłędna: to; co nazwałem wyżej szczególną, często fałszywą optyką społeczną w ocenie zjawiska młodego teatru, każe patrzeć na spektakle tego ruchu jak na psychodramy rozładowujące chwilowe nastroje pewnej części społeczeństwa, nastroje wynikłe z zaistniałych przemian politycznych i kulturowych. Dopóki trwa powszechna narodowa dyskusja o lepszym modelu życia zbiorowego i jednostkowego, w którą to dyskusję teatr włączał się jeśli nie jako jeden z jej inicjatorów, to przynajmniej jeden z gorliwszych i bardziej namiętnych dyskutantów wszystko w porządku. „Pogotowie teatralne” jest na miejscu, udziela pierwszej, drugiej i niekiedy trzeciej pomocy. Wszyscy się doskonale rozumiemy, nie ma podziałów na „my” i „wy”, starzy i młodzi, studenci i robotnicy, aktorzy i publiczność. Ale ten stan euforii nie trwa za długo. Ot, tyle, żeby życie się uspokoiło, przywołało do porządku nagle rozdokazywanych zwolenników bratania się z działalnością twórców nieprofesjonalnych. Jeszcze trochę, a już można z drugiej, „dorosłej” strony barykady ogłosić wszem i wobec, że młody teatr się skończył, zmarł, już nie krzyczy, nie protestuje, nie nazywa rzeczy po imieniu. Oto i winowajca znaleziony. Po co mu było tak rozpalać ludzi, prowadzić ich we wspólnotę myśli i serc, po co było

tyle obiecywać? Po co było krzyczeć tyle o prawdzie, wolności, miłości, nienawiści, skoro po kilkudziesięciu krokach, po paru latach zabrakło oddechu? To nieskromność zabiła studencki teatr. Nieskromność – cecha młodości. Teraz trzeba dorósć, czyli zmądrzeć. Już nie wykrzykiwać prawd niesprawdzalnych, słów nieodpowiedzialnych. bez pokrycia.

Cynizm? Może. Zawisać.? Pewnie też. Ale i da się wyczuć nutę autentycznego zawodu, rozgoryczenia płynącego z wewnętrznego przekonania. Tyle że nie zmienia to istoty rzeczy. Bo bardzo łatwo utożsamiać się z czymś, co akurat pasuje do chwili, do nastroju, co współbrzmi z głosem wewnętrznym. Ale gdy tylko ów prosty świat wzruszeń nieco się skomplikuje, gdy życie zaczyna dzielić niedawnych partnerów, nagle pojawia się zapomniana kurtyna między aktorami i widzami, rośnie bariera nieporozumień, żalów i pretensji.

Tak, to prawda, młody teatr drugiej połowy lat siedemdziesiątych nie ma już tej siły głosu, co dawniej. Osłabła wyraźnie jego moc integracyjna. Środki artystyczne zaczynają się niebezpiecznie powtarzać. W działalności wielu najmłodszych przybierają wręcz formę biernego naśladownictwa. Tak, to prawda, mało słychać studencką, otwartą scenę. Czy to tylko jej wina?

Bo oto zaraz pojawia się kwestia metodologiczna: skoro teatr ma być „zwierciadłem rzeczywistości”, skoro jego siła zawsze tkwiła w dialektycznym odbijaniu zjawisk świata, skoro wyrósł z niepokoju, konfliktu, zaś hasłem jego były raczej pytania, a nie stwierdzenia – jakież może być teatr czasów (względnej) stabilizacji? Bezkonfliktowy (pozornie), uładowany, nudnawy, choć efektowny i w miarę sprawny. Ale byłoby to usprawiedliwienie aż nadto niepełne. Spróbujmy zatem rzecz ująć inaczej.

Naturalną kondycją ludzką jest stan walki; rozejmy to tylko antrakty na oddech:, zaczerpnięcie świeżych sił do dalszego boju. („Pokój – szczęśliwość, ale bojowanie byt nasz podniebny” – Mikołaj Sęp-Szarzyński). Zbudowani wewnętrznie ze sprzeczności – dążymy jakby na przekór do jedności, do szczęścia; ale losem i przeznaczeniem prawdziwym jest ów niepokój, niepewność, wahanie, nieufność, przekraczanie granic, bieg i ucieczka. Między aprobatą i krytyką rozpięci, między dobrem i złem, entuzjazmem i niechęcią, czujemy się p r a w d z i w i e żywi. Naturalność dialektyki stoi na przeciwnym biegunie sztuczności stabilizacji. Kultura i sztuka najbliższe są prawdy (tego intuicyjnego poczucia wartości) wówczas, gdy obracają się w żywiole rzeczywistości wciąż twórczo przemiennej, nieustannie weryfikującej swoje wczorajsze osiągnięcia, chwilowe przewagi. Gdy ich nieufność do dzisiejszych zwycięstw pozwala na podjęcie walki o zwycięstwa jutrzejsze. Ale gdy rzeczywistość zaczyna czuć się ciepło w swojej stabilności, gdy próby dialogu z jej aktualnym samopoczuciem kończą się na pierwszych słowach, i coraz częściej partner zaczyna domagać się raczej pochwał niż rzeczowej rozmowy, wówczas przed rozmówcą staje dylemat: być w zgodzie z własnym sumieniem i próbować mimo wszystko głosić swoje sądy, czy ulegać presji partnera (teraz już projektanta dialogu) i – gwoli spokoju – potakiwać jego wymaganiom? Gdy otwarty dialog staje się trudny, sztuka traci największy atut: szansę bycia prawdziwym zwierciadłem nieprostego przecież życia. Jej naturalny stan twórczej nieufności przemienia się w sztuczny byt zgodliwego przekaznika. Chcąc zachować autonomię – milknie albo oddaje się w służbę „prawd odwiecznych”, mitów i „artystycznych poszukiwań”. Z kurzu ulic i placów przechodzi do śródziemnomorskich parków strzeżonych przez kamiennych strażników dziejów, ucieka w kominki domów, w biurka i archiwa. Teatr, ta najżywsza ze sztuk, bo istniejąca tylko w czasie teraźniejszym, wypowiadająca się poprzez ciało aktora, jest szczególnie na takie fluktuacje rzeczywistości podatna. Mówi najgłośniej, kiedy czas sprzyja, i najdotkliwiej błądzi, kiedy odmawia się jej roli krytycznego sumienia świata.

Przyjrzyjmy się bliżej polu bitwy: ilu teatralnych nieboszczyków wypadało pożegnać marszem żałobnym, ilu rannych leży po lazaretach, kto wyniósł drewnianą nogę, ale zdrową głowę, a kto wręcz odwrotnie.

2.

Jest rok 1976. W roku ubiegłym szef Międzynarodowego Festiwalu Teatru Otwartego we Wrocławiu, Bogusław Litwiniec, półoficjalnie zamknął imprezę. W każdym razie w takim kształcie, w jakim istniała dotychczas, więcej się już nie powtórzy, Czyżby dotychczasowa formuła się przeżyła? Tak zdają się sądzić organizatorzy. Ale czy rzeczywiście teatr otwarty tak dalece się przemienił, że nie mieszczą go już dotychczasowe programy światowych festiwalu?

Nie da się ukryć – na sporą ilość teatrów goszczących w październiku 1975 we Wrocławiu (około 30) tylko nieliczne sprawdziły się w formule prawdziwej „otwartości”. To znaczy w spontaniczności emocjonalnej. Mądrości intelektualnej. Sile wyrazu artystycznego. Nawiązywaniu do najbardziej palących konfliktów miejsca i czasu, w którym wyrosły i dojrzały, To była hiszpańska La Cuadra. Portugalska Comuna (znana z poprzedniego festiwalu). Islandzki Theater National. Polskie – STU, Teatr 77, Pleonazmus. Oglądającym je przypominały się niedawne, najlepsze lata: 1969, 1970, 1971... Ta sama temperatura, siła przebiccia, ta sama szczerłość i odwaga w wyrzucaniu z siebie gorzkich, ostrych słów, namiętej pieśni. Ten sam ból, ten sam uśmiech. To samo porozumienie: w klęskach będących zwycięstwami, w rozpaczach będącej wyzwaniem. A przecież do Wrocławia nie przyjechało kilka światowych teatrów nieprofesjonalnych, które były odkryciem festiwalu w Nancy, o pół roku wcześniejszego: angielski Children of the Night, zachodniemiecki Rote Rube; już tylko te dwa wystarczyłyby, żeby imprezę z ich udziałem uznać za udaną.

Więc jest teatr otwarty. Warto to sobie jeszcze raz powtórzyć. To prawda, niewielu już dziś broni z powodzeniem tych barykad. Ale trzeba wziąć pod uwagę i taki fakt, rzadko podnoszony przez krytykę z drewnianym uchem i kodeksem w rękę: że idee i formy tego teatru daleko już wyszły poza jego skromne opłotki. Teatr ten jak żaden inny bodaj od czasów Wielkiej Reformy z początku naszego wieku oddziałal na całą strukturę współczesnego pojęcia teatru, wyzwolił nowe jakości, zaproponował odkrycie na nowo kilku dawno pogrzebanych pod warstwami szminek, koturnów i pluszów wartości takich, jak bezpośredniość kontaktu z widzem, aktorska umiejętność grania „wprost”; przywrócił na nowo zapomniane poczucie więzi emocjonalnej, świętości wspólnego przeżycia. Odrzucił teatr jako snobistyczną rozrywkę dla salonów bądź forum do wygłaszania nudnych kazań o upadku obyczajów; to, że coraz mniej oglądamy spektakli wywodzących się z takich właśnie koncepcji, jest niewątpliwą zasługą młodego teatru powstałego na przestrzeni ostatnich kilkunastu lat. A recepcja i wpływy Grotowskiego? Living Theatre? Bread and Puppet? Dlaczego Peter Brook – obok monumentalnych realizacji szekspirowskich – coraz częściej ostatnio tworzy teatr „życia”, inscenizując na przykład w Afryce teatralne psychodramy o podłożu polityczno-społecznym dla ludności wsi i osiedli? Czy byłby możliwy taki, a nie inny teatr ostatnich lat Konrada Swinarskiego? Nie mówię o prostych wpływach, raczej o atmosferze twórczych przemian w światowym teatrze, a Swinarski jak rzadko kto uczulony był na wszystko, co mogło poruszyć martwą skorupę zastanego teatru. Ten znakomity myśliciel i artysta – którego szczególną zaletą było to, że przy pomocy doskonale znanych i oczywistych środków scenicznych stworzył wielki teatr – mógł być przecież uczestnikiem ruchu teatru otwartego, gdyby nie to, że jego interesowała przede wszystkim praca z aktorami nad tekstem sztuki, a nie poszukiwanie formuł ideowych i artystycznych, stwarzanie prądów i nurtów.

Wygląda na to, że wygłaszam apologię wszechmocy nieprofesjonalnego teatru przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Otóż prostuję takie mniemania: przypominam tylko sprawy zupełnie oczywiste, próbuję przywrócić właściwe proporcje zjawisku zwanemu współczesnym teatrem. Teatrem znaczącym, potrzebnym, twórczym. I tu nie przeceniam roli nowatorów z połowy lat sześćdziesiątych: Schumanna, Chaikna, Mnouchkine, Becka, Maliny, Grotowskiego, Schechnera, Brooka. Bo z faktu, że przestał istnieć np. Open Theatre Chaikina, że Jerzy Grotowski przeszedł z działalności teatralnej w sferę budowania nowych jakości

w kontaktach międzyludzkich, jeszcze bynajmniej nie wynika, że teatr otwarty przestał w ogóle istnieć. Jego pierwsza i główna zasada – teatr jako „sposób życia”, a nie „sposób bycia” – uległa tylko dalszej modyfikacji. Grotowski i Beckowie potraktowali tę zasadę dosłownie: zaprowadziła ich ona poza granice sceny, w materię samego życia (nie oceniam tu moralnych, społecznych i estetycznych konsekwencji takich decyzji; np. zdania na temat aktualnej działalności twórcy Teatru Laboratorium są mocno podzielone; interesuje mnie samo zjawisko w procesie rozwojowym). Bread and Puppet porzucił w ostatnich czasach drogę protestu politycznego (słynne spektakle tego nurtu: »Wołanie ludu o mięso« z 1969 r., »Ogień« z 1966 i z tegoż roku »Pożegnanie z matką«), by zająć się freskami historyczno-współczesnymi o silnym zabarwieniu filozoficznym, przy jednoczesnym formalnym nasileniu elementów ludyczno-cyrkowych (głośny spektakl »Nasze domowe zmartwychwstanie« z r. 1975). Drogę odchodzenia od bezpośrednich komunikatów polityczno-społecznych przechodzi nasz rodzimy STU (»Exodus«, »Pacjenci«). I – odwrotnie – wrocławski Kalambur, który od czasów »W rytmie słońca« nie dał żadnej znaczącej premiery (choć było ich kilka, w nowym zresztą składzie zespołu), w roku 1976 zaproponował formułę właśnie mocno zaangażowaną w bardzo konkretne sprawy naszego życia społeczno-obyczajowego (przedstawienie pt. »Rozruch«, po części kabaretowe, oparte na półimprowizowanych tekstach z mniemanej narady produkcyjnej w dużym zakładzie przemysłowym).

Więc jest teatr otwarty na świecie. Inny, cichszy, bardziej refleksyjny, filozofujący. Nie wiele dziś w nim odkryć, rewelacji, niestety. Ale żyje. W sobie, także w innych formułach teatralnych. Zapożyczany, jawnie adoptowany, niekiedy wypaczony, trywializowany – ale jest. Gorzka to satysfakcja, jeśli mowa o nadużyciach jego idei, spłaszczeniu i skonwencjonalizowaniu formy. Uznajmy to za nieuniknioną konsekwencję wejścia na rynki i giełdy. Bo od kilku lat odbywa się zbiorowy handel tym żywym towarem. Już sprzedano go na Broadwayu, w Hollywood, już przemienia się w Cepelię – i to na różne kolory: od białego przez żółty do czarnego. Już jest dobrym biznesem. Wystarczy tylko opanować podstawowe chwytły, sposoby. Już łatwo nim grać na emocjach, zwłaszcza jeśli aktorzy chlapią czerwoną farbą i zrzucają co chwila odzież.

3.

A co u nas? Kilkakrotne powoływanie się na sytuację polskiego młodego teatru na bardzo ogólnie zarysowanym tle sytuacji otwartego teatru światowego jest niewątpliwie niewystarczające. Spójrzmy więc nieco uważniej na rodzime podwórko. Różni się ono przecież pod wieloma względami od innych, nawet zaprzyjaźnionych, modelowo zbliżonych.

Przede wszystkim różna jest baza materialna i – by tak rzec – egzystencjalna. W odróżnieniu od wielu teatrów światowych (USA, Francja, Anglia, Portugalia, Japonia, Brazylia, RFN, Argentyna itp.), których członkowie zazwyczaj wywodzą się bądź z utalentowanych amatorów niezależnych, bądź z byłych profesjonalistów, rzadziej ze studentów – polski teatr tego typu wywodził się zawsze z ruchu studenckiego (wyjątek – Laboratorium Grotowskiego, teatr wykraczający jednak poza etykiety zarówno tradycyjnego zawodowstwa, jak i umownej otwartości, będącej wspólnym mianownikiem dla opisywanych zespołów). Większość światowych teatrów zachodnich utrzymuje się z własnych dochodów; w przypadkach skrajnych z dochodów tych utrzymują się nie tylko teatry jako instytucje, ale i aktorzy wraz z rodzinami (typ teatrów-komun). Przykłady symptomatyczne: spora ilość zespołów spad znaku nowojorskiej macierzystej firmy La Mamma; z kolei głośny japoński Tenjo Sajiki egzystuje częściowo dzięki osobistym dochodom (książki, filmy) szefa zespołu Shui Terajamy, częściowo dzięki prywatnym dotacjom rodzin niektórych aktorów. Polski teatr studencki utrzymywany był i jest z funduszy niegdysiejszego ZSP, obecnie SZSP; jedynie niektóre zespoły pozostają częściowo na rozrachunku innych firm, częściowo na własnym (np. w wypadku STU – Zjedno-

czone Przedsiębiorstwa Rozrywkowe, Kalambura – Wydział Kultury m. Wrocławia oraz okazjonalne datki różnych instytucji)⁶.

Inaczej też przedstawiają się w związku z tym problemy natury egzystencjalnej oraz ideowo-obyczajowo-artystycznej. Na przykład sprawa tak zwanego teatru-rodziny, teatru-wspólnoty. Wiele zachodnich zespołów utworzyło znane i szeroko komentowane zarówno przez socjologów, jak świętoszków wspomniane wyżej komuny twórcze (Bread and Puppet, Camera Obscura, Living Theatre), przy czym stan „rodzinny” był tam uzasadniony niejako z natury rzeczy; współbrzmiając z programem wspólnoty twórczej w zakresie działalności teatralnej stwarzał – przynajmniej w pierwszych latach istnienia – ideowo-życiowy model wewnętrznie spójny, zgodny tak z teorią, jak z finansową praktyką.

W naszych warunkach program ten mógł być co najwyżej przejęty bardzo częściowo, i to raczej na płaszczyźnie artystycznej niż egzystencjalnej. Najdalej idącą próbą takiej wspólnoty wykazał się Jerzy Grotowski ze swoim zespołem; jedynym teatrem studenckim, który dosyć jawnie głosił koncepcję grupy-rodziny, był krakowski STU. (Czym innym jest problem tzw. kreacji zbiorowej, dotyczy on procesu tworzenia, a nie procesu współegzystencji). W podobnym kierunku programowym zmierzają od kilku lat zespoły Teatru 77 i 8 Dnia; prawdopodobnie zjawisko to można by rozciągnąć na parę jeszcze innych najmłodszych teatrów. Mam jednak wrażenie, że w istocie rzeczy chodzi tu o co innego: o proces wzajemnego porozumienia wewnętrznego, doskonałego rozpoznania predyspozycji psychicznych partnerów, maksymalną umiejętność „wyczuwania” cudzych reakcji, co w pracy nad spektaklem jest szczególnie nieodzowne wobec wielu braków czysto aktorskiego wykształcenia. Model „rodziny” raczej nie zdał egzaminu, co widać choćby po wspomnianym już STU, gdzie okres pewnej myślowo-emocjonalnej wspólnoty trwał nie więcej niż dwa, trzy lata (począwszy od pracy nad »Spadaniem« do realizacji »Sennika polskiego« i pierwszego okresu jego eksploatacji). Paradoks niespójności programu teoretyczno-antystyczno-ideowego z konkretem życiowym objawił się bodaj najostrzej przy realizacji »Exodusu«; spektakl ten ze wszystkich dotychczasowych w tym teatrze najsilniej manifestował duchową jedność i porozumienie między wszystkimi „ludźmi dobrej woli”, a jednocześnie był realizowany przez zespół będący wówczas w stadium dużej reorganizacji, by nie powiedzieć ostrzej – wewnętrznego rozpadu. (O dziwo; nie przeszkodziło to szczególnie kształtowi i recepcji samego spektaklu). Podobnie rzecz wyglądała na przykład z łódzkim Teatrem 77, propagującym również model wspólnoty twórczej i personalnej, co nie zapobiegło faktowi, że w roku 1976 dokonał się ostateczny, formalny podział grupy na dwie w pewnym sensie konkurencyjne ekipy (odłam „heretycki” nazwał się Teatr 77 Univarius i dał o sobie po raz pierwszy znać na XII Łódzkich Spotkaniach Teatralnych w maju 1976). Poznański Teatr 8 Dnia między »Jednym tchem« (1971) a »Czy musimy poprzestać na tym, co nazwaliśmy tu rajem na ziemi?« (1975) zdążył kilkakrotnie przekonstruować zespół; przemiany takie w stopniu ostrzejszym zaistniały w wypadku wrocławskiego Kalambura, który rozwiązawszy się (w starym składzie) po wyeksploatowaniu »W rytmie słońca« – firmuje odtąd jako Akademicki Ośrodek Teatralny kilka młodych, samodzielnych grup.

Procesy powyższe należy jednak uważać za naturalne, przynajmniej z życiowego punktu widzenia, zaś za jedyne autentyczne nadużycie trzeba przyjąć teoretyczny program przekraczający niejednokrotnie granice dopuszczalnego błędu w sztuce praktycznego stosowania. Niemniej z punktu widzenia samej sztuki, czyli powstałych wedle tej zasady spektakli, program ów należy uznać za zasadny i sprawdzony; takie optymalne w tej kategorii realizacje, jak »Jednym tchem«, »Koło czy tryptyk« i »Exodus«, niewątpliwie trzeba zaliczyć do czołowych osiągnięć teatru emocjonalnej i intelektualnej wspólnoty.

⁶ Patrz przypis do wstępu

Charakterystyczne, że w jakimś sensie przejąwszy za nowym teatrem drugiej połowy lat sześćdziesiątych na świecie model wspólnoty życiowej, ideowej i artystycznej, studencki teatr polski zapożyczył się u kolegów także w dziedzinie samej formy scenicznej, konwencji realizacyjnej. »Spadanie«, pomimo całego nowatorstwa myślowego i – na gruncie rodzimym – konstrukcyjnej odkrywczości widowiska, nie było na tle osiągnięć światowego teatru czymś szokującym. Wielka i zasłużona kariera tego spektaklu na obu półkulach spowodowana była w dużej mierze d o s k o n a ł o ś c i ą użytych środków teatralnych, zaś w warstwie intelektualnej – odkryciem, że także i w tej części świata pojawili się młodzi ludzie, którzy jawnie i otwarcie mówią o politycznych, społecznych i innych problemach swego kraju. Podobnie z wieloma spektaklami naszych czołowych zespołów, których siła polegała bardziej na jakości twórczej wypowiedzi niż rewelacjach estetyczno-formalnych.

Podkreślmy słowo: jakości. Polski teatr studencki tamtych lat charakteryzował się bowiem na tle wielkiej ilości zespołów europejskich, amerykańskich, azjatyckich i afrykańskich szczególną dbałością o stronę wykonawczą, realizacyjną swoich przedstawień. Bodaj nigdy nie obowiązywała u nas tak popularna w świecie zachodniego teatru cecha, jak spontaniczna twórczość na scenie, improwizacja, otwartość i niejaka dowolność używanych środków artystycznych. Mieliśmy zawsze lepiej ugruntowaną tradycję rzemiosła niż wycucia sytuacyjnego; konwencje przytłaczały twórczą wolność; polski teatr zawodowy, na którym wszyscy się wychowaliśmy, jak ognia bał się (i boi do dziś) nadmiernej szczerości, zawsze kojarzącej się ze „złym smakiem” bądź ekshibicjonizmem. Po części teatr studencki odziedziczył te zaszłości i choć nie ma mowy o wzajemnych uzależnieniach, prędy o przeciwieństwach, przecież obyczajowe i kulturowe poczucie granic scenicznej szczerości kazało młodym reżyserom i aktorom zwracać bacniejszą uwagę na kwestie właśnie samej formy. Bodaj i dlatego nigdy w pełnym kształcie nie mogła się u nas zaaklimatyzować wspomniana wspólnota typu rodzinnego, prędy czy później popadając w schematy i konwencje rodem z dziejów sformalizowanych grup artystycznych. (Celowo nie przywołuję ingerencji tzw. czynników zewnętrznych, powodujących bardziej artystowskie kształty spektakli – bo to inny temat i na inne czasy).

Sądzę, że na tle powyższego było zjawiskiem całkiem naturalnym równoczesne pojawienie się dwóch tak ważnych dla ruchu studenckiego początku lat siedemdziesiątych przedstawień, mianowicie »Spadania« i »W rytmie słońca«. Pierwsze prezentowało nową jakość sceniczną, wyraźnie zorientowaną na światowe koncepcje teatru otwartego: luźną budowę scen, kontrpunktowe ustawianie postaci, nastrojów i wszystkich pozostałych składników teatralnych, stosunkowa duży margines indywidualnego ruchu aktorów. Wyraźnie przekroczono konwencję widowiska do oglądania w s p ó ł u c z e s t n i c z e n i a. Podkreślona pokoleniowość »Spadania« stwarzała dodatkowe więzi łączące młodych aktorów z ich rówieśnikami na widowni. Jawna manifestacyjność postawy prowokowała do jasnych opowiedzeń, spontanicznych deklaracji. Ale tuż obok »Spadania« – »W rytmie słońca«. Jakże inna poetyka, inna tradycja teatralna, inne środki, inna budowa sceny, innego typu kontakt aktorów z widzami. Teatralna technika, praca nad szczegółami i jednocześnie nad całością, niezwykle precyzyjną, „ciasną”, nie zostawiała prawie luzu na jakiegokolwiek osobiste poczynania aktorów. Takie postępowanie wynikało po części z charakteru materiału literackiego, po części z przyjętej koncepcji teatru poezji (wiele na ten temat pisał sam Litwiniec), po części wreszcie z zawodowej tradycji teatralnej, zwłaszcza tradycji wielkiej inscenizacji, dochodzącej do apogeum pod koniec lat sześćdziesiątych.

Te dwa nurty – spontaniczności (kontrolowanej) i zaprogramowanej precyzji (acz nie pozbawionej elementów twórczej wolności, zwłaszcza w scenach typu ludycznego) – będą się wzajemnie przeplatały i uzupełniały w krótkiej historii, teraźniejszości i chyba również przyszłości polskiego teatru studenckiego. Mało tego: nurty te spotkać można także w obrębie działalności jednego teatru. Spójrzmy: za »Spadaniem« pójdzie »Jednym tchem«, »Koło czy tryptyk«, »Retrospektywa«. Za »W rytmie słońca« – »Sennik polski« oraz wszystkie spekta-

kle Pleonazmusa. Oba człony powyższej alternatywy zostaną wykorzystane w takich spektaklach, jak »Wizja lokalna«, »Czy musimy poprzestać...« (Teatr 8 Dnia), »Pasja« i »Pasja II« (Teatr 77), »Exodus« (STU). Nie chodzi tu oczywiście o proste wpływy; na przykład »Retrospektywa« teatralnie tyleż ma wspólnego ze »Spadaniem«, co taki choćby Pleonazmus z Urszą Kozioł wystawioną przez Litwińca; idzie o strefy ogólnych jakości artystycznych i wynikających stąd nastawień poszczególnych zespołów realizacyjnych.

4.

Więc teatr wtórny? W stosunku do światowego, w stosunku do tradycji teatralnej własnego kraju? Bezzasadność tego pytania wydaje się dosyć oczywista. Usprawiedliwia je z kolei te kilka konstatacji i obserwacji, które wyżej zostały przedstawione. Ale w końcu nie bez przyczyny polski młody teatr pierwszej połowy lat siedemdziesiątych zrobił taką karierę w teatralnym świecie (mniejszą, niestety, w rodzimej kulturze, zgodnie pewnie z przysłowiem o prorokach we własnym kraju), by mówić zbyt wiele o zależnościach, wtórnościach i pseudooryginalności. Poświęćmy zatem parę słów temu, co niewątpliwie nowego wniosła nasza scena studencka do ogólnej puli kultury własnej i obcej.

W sferze myśli, idei: odsłoniła wiele prawdy o półmystyfikowanym życiu intelektualnym i emocjonalnym pokolenia urodzonego już w Polsce Ludowej, bez obciążeń wojennych i przedwojennych, za to z garbem problemów narosłych w ciągu lat dojrzewania. Poszukała tego, co wspólne, i tego, co różne w myśleniu i działaniu rówieśników z wielu części świata. To, co nazwano światową kontestacją, w wydaniu młodych polskich reżyserów i aktorów objawiło się jako spontaniczna, poważna i odważna próba podjęcia dialogu z ludźmi w imię ustanowienia takich wartości życia społecznego i jednostkowego, jak demokracja, przestrzeganie prawideł zachowań zbiorowych, zachowanie godności człowieka narażanej codziennie na łatwe marnotrawstwo w cynizmie, oszustwie i niewierze, prawda wygłaszanych słów i realizacja zapowiedzianych czynów. Przesłania ideowe młodego teatru okazały się tu doskonale zbieżne z takimiż przesłaniami deklarowanymi przez młodą literaturę, zwłaszcza poezję, także przez publicystykę i krytykę, w niemałym stopniu również przez sztuki plastyczne i muzykę.

W sferze formy: oprócz wspomnianej tu już wielokrotnie doskonałości metod powszechnie stosowanych w nowym teatrze począwszy od połowy lat sześćdziesiątych, niewątpliwymi odkryciami polskiego teatru wydają się dwa przynajmniej: w zakresie środków inscenizacyjnych literatury pięknej, zwłaszcza poezji, osiągnięcia Kalambura (»W rytmie słońca«) i Teatru 8 Dnia (»Jednym tchem«); z kolei w zakresie metody prowadzenia tekstu i aktora rewelacją był z pewnością krakowski Pleonazmus. Biorąc pod uwagę bogactwo środków teatralnych wykorzystanych przez wiele najlepszych zespołów światowej nowej sceny, bilans ten należy uznać za korzystny; na przykład teatr poezji w ogóle zdaje się być polską specjalnością (pamiętajmy także o jego szczególnym przypadku – »Exodusie« według poematu obrzędowego Leszka A. Moczulskiego), zaś Pleonazmus był zjawiskiem tak osobnym, że wytrzymałby próby porównań z najciekawszymi i najoryginalniejszymi osiągnięciami współczesnego teatru.

5.

Gdy piszę te słowa, przekracza połowę rok 1977, dwie końcowe liczby tej daty wróżą powszechne szczęście, z którym widać jeszcze nie jest najlepiej, skoro tu i ówdzie słychać głosy o letnich powodziach, trudnościach polityków w dogadaniu się na parę ważnych światowych tematów, skoro eksplodują w różnych częściach Ziemi różne wojny, jakby nie dość ich już zniosła nasza zmęczona planeta.

A w teatrze? Trwają nadal festiwale, pojawiają się nowe zespoły, nowe premiery, nowe twarze. Odciskają mniej lub bardziej trwałe ślady w życiu własnym, życiu cudzym. Efemery-

dy jak zwykle błyszczą i znikają (tak błysnęły i znikły krakowskie Inferno, opolski Styl, jeszcze parę pomniejszych odkryć chwili), jak zwykle – na szczęście jak zwykle! – robią swoje przedstawienia Lech Raczak, Krzysztof Jasiński, Zdzisław Hejduk. Początek 1977 – to premiera znakomitej »Przeceny dla wszystkich« w Teatrze 8 Dnia. W tym samym czasie rodzi się kontrowersyjna »Budowa« w łódzkim Teatrze 77. Pół roku wcześniej – »Pacjenci« w STU. Tamże, latem 1977, premiera »Szalonej lokomotywy« na motywach Witkacego.

Umacniają się w czołówce (ta nieszczęsna sportowa nomenklatura!) warszawska Akademia Ruchu i Warszawska Grupa Teatralna. Pierwsza, pod przewodnictwem Wojciecha Kruckowskiego, coraz bardziej odchodzi od „zamkniętych” widowisk scenicznych (»Autobus«, »Głód«) w kierunku poszukiwań parateatralnych, otwartych na bezpośrednią styczność z życiem, z ludźmi (akcje miejskie: »Lekcje«, »Happy day«, »Wieża«, »Europa«). Warszawska Grupa Teatralna ze swoim reżyserem Bohdanem Cybulskim zrealizowała wiosną 1977 doskonały spektakl pod zagadkowym i wymownym tytułem »Teżnia«.

Całkiem osobną sprawą jest Scena Plastyczna KUL z Lublina pod kierunkiem Leszka Mądziaka. Jedyna od lat w Polsce z prawdziwego zdarzenia scena tego typu (godna następczyni Galerii czy Studia Miniatur) proponuje spektakle mądre, piękne i wyrafinowane, od codzienności do eschatologii rozciągając siatkę myśli; »Wieczerza«, »Włókna«, »Ikar«, »Zielnik« to etapy drogi niebanalnej i fascynującej.

Rozwijają się poznańska Maja. Po wtórnej jeszcze »Pani Malinowskiej« (1974) i czystej już »Arenie« (1975) dała rok później premierę »Peronu«, która z pewnością będzie się liczyła w obrachunkach sezonu studenckiego połowy lat siedemdziesiątych. Pojawiło się – znów – sporo kabaretów. Krakowski Protekst, wrocławskie Grzelak Marian i Baba, bydgoska Klika, kielecki Pod Postacią, gliwicki Ssak; krzepnie, wbrew nazwie, paroletnia już Grupa Chwilowa. Kabarety mają żywot albo bardzo długi (Piwnica Pod Baranami), albo bardzo krótki; kto wie, co będzie za pół roku, za rok z wymienioną wyżej listą zespołów. Odnotujmy stan na rok 1977, może obie siódemki będą szczęśliwe dla większości z nich.

To żywi – na dziś przynajmniej. Bo w tym teatrze również, jak zwykle, nic nie wiadomo (z wyjątkiem paru rzeczy). Grupa, zdawałoby się, mocna i sprawna, z miesiąca na miesiąc przestaje istnieć. Czasem proces rozkładu trwa dłużej, jest bolesny i męczący, o czym najlepiej wiedzą sami zainteresowani. Czasem ekipa rozpada się z powodów nie czysto życiowych (Salon Niezależnych – cóż za dotkliwa strata!), czasem rozejście się zaprojektowane bywa przez samą grupę, gdy zadanie zostaje uznane – na tym przynajmniej etapie – za wypełnione (Pleonazmus).

A na zewnątrz? Tak zwane środki masowego przekazu z tęskną zadumą oznajmniają, zazwyczaj po każdym większym festiwalu, upadek studenckiej sceny, wykazując się pod tym względem podziwu godnym preparowaniem rzeczywistych faktów pod założone tezy. Ci, którzy wiedzą lepiej, zaprogramowali młodemu teatrowi łagodną i pogodną śmierć; pokazują zdezorientowanej publiczności prasowej i telewizyjnej, jak charczy i rzezi to dziecko o zbyt dużej głowie, silnym kiedyś głosie. Ale – jeśli jest to śmierć – szukajmy w sobie codziennych, łagodnych morderców prywatnej i publicznej prawdy, zabijanej szansy, szukajmy w sobie własnych codziennych, pogodnych morderców, za łatwo godzących się na tę śmierć, która nas samych wskazuje palcem.

Ale jeśli to jest nadal życie, tylko inne, życie pulsujące odmiennym rytmem, bardziej nierównym, raz zanikającym, raz przyspieszonym, ale przecież mimo wszystko życie – to czy nasza wygoda pozwoli nam jeszcze kiedyś uwierzyć w jego istnienie?

spis ilustracji

1. Teatr STU, »Spadanie«. Fot. Jacek Szmuc
2. Teatr STU, »Spadanie«. Fot. Jacek Szmuc
3. Teatr STU, »Spadanie«, Fot. Jacek Szmuc
4. Teatr Kalambur, »W rytmie słońca«. Fot. Natalia Orłowska
5. Teatr Kalambur, »W rytmie słońca«. Fot. Natalia Orłowska
6. Teatr Kalambur, »W rytmie słońca«, Fot. Natalia Orłowska
7. Teatr 8 Dnia, »Jednym tchem«, Fot. Andrzej Florkowski
8. Teatr 8 Dnia, »Jednym tchem«. Fot. Andrzej Florkowski
9. Teatr 8 Dnia, »Jednym tchem«. Fot. Andrzej Florkowski
10. Teatr .STU, »Sennik polski«. Fot. Jacek Szmuc
11. Teatr STU, »Sennik polskie
12. Teatr STU, »Sennik polski«. Fot. Jacek Szmuc
13. Teatr 77, »Koło czy tryptyk«. Fot. Andrzej Bogusz
14. Teatr 77, »Koło czy tryptyk«. Fot. Andrzej Bogusz
15. Teatr 77, »Koło czy tryptyk«. Fot. Andrzej Bogusz
16. Teatr 77, »Pasja II«. Fot. Marek Gajewski
17. Teatr 77, »Pasja II«. Fot. Andrzej Bogusz
18. Teatr 77, »Pasja II«. Fot. Maciej Zamorski
19. Teatr 77, »Retrospektywa«. Fot. Andrzej Bogusz
20. Teatr 77, »Retrospektywa«. Fot. Włodzimierz Pietrzyk
21. Teatr 77, »Retrospektywa« Fot. Andrzej Bogusz
22. Teatr Pleonazmus, »Szłość samojedna«. Fot. Jerzy Sadecki
23. Teatr Pleonazmus, »Szłość samojedna«. Fot. Jerzy Sadecki
24. Teatr Pleonazmus, »Szłość samojedna«. Fot. Jerzy Sadecki
25. Teatr Pleonazmus, »Straż pożarna by nie zmoła jedna, druga, trzecia...«
26. Teatr Pleonazmus, »Straż pożarna by nie zmoła jedna, druga, trzecia...«
27. Teatr Pleonazmus, »Straż pożarna by nie zmoła jedna, druga, trzecia...«
28. Salon Niezależnych. Fot. Jacek Stokłosa
29. Salon Niezależnych. Fot. Bogumił J. Opiola
30. Salon Niezależnych. Fot. Tadeusz Późniak
31. Teatr Pleonazmus, »Wybrane sceny z najnowszej naszej dekadencji«, Fot. Jerzy Sadecki !
32. Teatr Pleonazmus, »Wybrane sceny z najnowszej naszej dekadencji«. Fot. Jerzy Sadecki
33. Teatr Pleonazmus, »Wybrane sceny z najnowszej naszej dekadencji«. Fot. Jerzy Sadecki
34. Teatr STU, »Exodus«. Fot. Bogumił J. Opiola
35. Teatr STU, »Exodus«. Fot. Jerzy Sabara
36. Teatr STU, »Exodus«. Fot. Bogumił J. Opiola
37. Teatr Pleonazmus, »Delirium tremens«, Fot. Tadeusz Barczyk
38. Teatr Pleonazmus, »Delirium tremens«, Fot. Tadeusz Barczyk
39. Teatr Pleonazmus, »Delirium tremens«. Fot. Tadeusz Barczyk