

Juliusz Tyszka

**Teatr Ósmego Dnia
– pierwsze dziesięciolecie
(1964-1973)**

W głównym nurcie przemian
teatru studenckiego w Polsce
i teatru poszukującego na świecie

Pamięci moich Rodziców

Juliusz Tyszka

**Teatr Ósmego Dnia
– pierwsze dziesięciolecie
(1964-1973)**

W głównym nurcie przemian teatru studenckiego
w Polsce i teatru poszukującego na świecie

POZNAŃ 2003
Wydawnictwo Kontekst

Redaktor techniczny: Przemysław Szlenk

Opracowanie graficzne i łamanie tekstów: Tomasz Magowski

Summary, tłumaczenie: Waldemar Łyś

Zdjęcia: Andrzej Florkowski, Archiwum Centralnego Ośrodka Informacji i Analiz Studenckiego Ruchu Kulturalnego, Teatru Ósmego Dnia, Studenckiej Agencji Informacyjnej, Rady Okręgowej ZSP w Poznaniu, Ośrodka Teatralnego „Maski”, zbiory prywatne Janiny Karasińskiej i Piotra Frydryszka, Tomasza Szymańskiego oraz Lecha Raczaka

Na okładce: *Jednym tchem* (na zdjęciu od lewej: Bogdan Dołowicz, Marek Kirschke, Gabriela Bochniak, Jacek Hoffmann) – fot. Andrzej Florkowski

Recenzent: prof. dr hab. Stefan Bednarek

Praca dotowana ze środków Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu oraz Instytutu Kulturoznawstwa UAM

© Copyright by Juliusz Tyszka, Poznań 2003

ISBN 83-88572-26-1

Published by:

Wydawnictwo Kontekst
wydawnictwo.kontekst@xl.wp.pl
tel. (0-61) 851-85-11

Spis treści

Wstęp	7
Rozdział I: Tomasz Szymański i Studencki Teatr Poezji „Ósmego Dnia”	
Sezon pierwszy: „studencki teatrzyk poezji”	11
Polskie sceny studenckie lat 60. działające pod egidą ZSP – artystyczny, społeczny i polityczny kontekst debiutu Teatru Ósmego Dnia	22
Sezon drugi: inscenizacje dramatów	31
Rozdział II: Zbigniew Osiński i <i>Warszawianka</i>	
Zbigniew Osiński i <i>Warszawianka</i>	45
Rozdział III: Lato 1967 – lato 1968: konflikty, przemiany, poszukiwania, rozstania	
<i>Taniec śmierci i pomyślności</i>	65
Konflikt, <i>Edward II</i>	69
Marzec 1968	73
Rozstanie, poszukiwania	78
Rozdział IV: <i>Duma o hetmanie i Escorial</i>	
<i>Duma o hetmanie</i>	83
<i>Duma o hetmanie II</i>	91
<i>Escorial</i>	108
Rozdział V: <i>Wprowadzenie do...</i>	
Jubileuszowe podsumowania	113
„Zadany” pomysł, praca nad spektaklem	115
Lubelska prezentacja <i>Wprowadzenia do...</i>	129
Postawa działaczy ZSP	130
Lewicowe przekonania	136
Relacje krytyki	139
Nowe poszukiwania, nowe odkrycia	156
Rozdział VI: <i>Jednym tchem</i>	
<i>Sztafeta</i>	159
<i>Jednym tchem</i> – przygotowania	163
<i>Jednym tchem</i> – szkic zapisu akcji	174

Festiwale w Zagrzebiu i we Wrocławiu	187
VIII Łódzkie Spotkania Teatralne	191
<i>Jednym tchem – codzienny marsz</i>	209
<i>Integracja</i>	218
<i>Jednym tchem – kryzys</i>	220
Rozdział VII: „Teatr polityczny”	
Podejrzany termin	227
„Polityzacja” życia w PRL	229
Próby definicji	231
Teatr „polityczny” z musu, „artystyczny” z wyboru	234
Wypowiedzi programowe Lecha Raczyńskiego i zespołu Teatru Ósmego Dnia	238
Teatr buntu, który uniknął paradoksów buntu	243
Polityka i teatr	246
Rozdział VIII: Teatr Młodej Kultury	
„Przeżycie pokoleniowe”	255
Integralna część pokolenia	262
Rozdział IX: Teatr poszukujący	
Istotna inspiracja	275
Teatr kontestacji – od sztuki do życia	276
Krytyka społeczeństwa przemysłowo-masowego	283
„Teatr kontrkultury” czy „teatr kontestacji”?	295
Intuicje, przeświadczenia, poglądy i strategie działania społecznego ruchu kontestacji z lat 60.	297
Teatralne „kontrgrupy”	306
Spektakle – „kontestacyjne sytuacje społeczne”, rewolucyjne zmiany w komunikacji teatralnej	310
Teatr Ósmego Dnia w latach 1964-1973 wobec dorobku teatru poszukującego w Polsce i na świecie	327
Zakończenie	335
Noty o spektaklach Teatru Ósmego Dnia	
Od <i>Treści gorejącej</i> do <i>Integracji</i>	337
Noty biograficzne	343
Bibliografia	
Artykuły, szkice i wypowiedzi członków i współpracowników Teatru Ósmego Dnia oraz zespołu Teatru w układzie chronologicznym	349
Wywiady z członkami i współpracownikami Teatru Ósmego Dnia.....	351
Publikacje o Teatrze Ósmego Dnia i jego spektaklach	351
Publikacje dotyczące spraw ogólniejszych, w których zawarte są fragmenty poświęcone dorobkowi Teatru Ósmego Dnia i/lub jego poszczególnym spektaklom	353
Omówienie festiwalu i przeglądów z fragmentami poświęconymi spektaklom Teatru Ósmego Dnia	354
Bibliografia ogólna	361
Summary	385
Indeksy	388



Wstęp

Teatr Ósmego Dnia z Poznania jest jedną z najważniejszych grup w całej historii polskiego teatru, a także jednym z najważniejszych zespołów teatru poszukującego na świecie. Twierdzenie to staje się coraz oczywistsze w miarę upływu czasu, kiedy to z rosnącą wyrazistością odsłania się przed nami cały radykalizm artystycznego i społecznego sposobu istnienia tej grupy, podjętego w pierwszej połowie lat 70. Zespół Teatru Ósmego Dnia zdecydował się wówczas na ten niespotykany w Polsce sposób codziennego życia i tworzenia z całą determinacją i świadomością jego rozlicznych i różnorodnych konsekwencji – na ogół niezbyt dla siebie przyjemnych, czasem wręcz groźnych. Owo unikalne wówczas (a także i dzisiaj) połączenie radykalnej postawy w życiu, działalności publicznej i teatralnej twórczości wydało na przestrzeni z górą trzech dziesięcioleci co najmniej kilka przedstawień, które weszły do historii i mocno naznaczyły wrażliwość, a nawet życiowe wybory dwóch pokoleń widzów. Ważna była też kulturotwórcza siła przykładu danego przez tę grupę ludzi, z którą utożsamiała się (choć niekoniecznie ją naśladowała) pewna część młodej inteligencji, w tym zwłaszcza środowisko „młodego teatru”.

Stwierdzenia te nie są jednak, nawet z dzisiejszej perspektywy, oczywiste, nie są bowiem potwierdzone odpowiednio dobitnym, aprobującym je wielogłosem krytyki oraz historyków teatru. Złożyło się na to wiele przyczyn. Pierwsza z nich wiąże się z faktem, że Teatr Ósmego Dnia działał w sferze kojarzonej na ogół przez krytykę z niedojrzałością, z niedowarzoną, acz obowiązkowym eksperymentem, a jeśli nawet z buntem, to koniecznie opatrzonym przymiotnikiem „młodzieńczy”. Do roku 1981 zespół ów był bowiem aktywny niemal tylko i wyłącznie w sferze zwanej powszechnie „teatrem

studenckim”, „młodym”, „otwartym”, bądź „teatrem młodej inteligencji”, na koniec zaś – „teatrem alternatywnym” (ta ostatnia nazwa jest najpowszechniej używana dziś, także w odniesieniu do obecnego zespołu Teatru Ósmego Dnia i jego twórczych dokonań).

Do tej sfery kreacji oraz społecznego istnienia jej efektów krytyka nie przywiązywała na ogół wielkiej wagi. Twórczość i kulturotwórczą aktywność teatrów studenckich uważano od drugiej połowy lat 50. za co prawda istotne, lecz jednak tylko uzupełnienie działań teatru głównego nurtu, czyli dramatyczno-repertuarowego.

Druga przyczyna to postawa monopartyjnej władzy PRL wobec Teatru Ósmego Dnia, nacechowana już od premiery spektaklu *Wprowadzenie do...* (rok 1970) w pierw daleko idącą nieufnością, potem zaś otwartą wrogością. W rozdziałach V i VI niniejszej monografii znaleźć można wiele opisów zmagani poznańskiej grupy z cenzurą prewencyjną i partyjnymi władzami, coraz śmieiej i otwarciej przekazującymi swe polecenia studenckim teatrom poprzez działaczy Zrzeszenia Studentów Polskich.

Okres 1970-1973 był jednak zaledwie początkiem represji wobec Teatru Ósmego Dnia, które rozpięły się na dobre z chwilą otwartego podjęcia w roku 1975 przez nowy zespół tego Teatru działań prospołecznych i obywatelskich, skierowanych przeciwko wszechwładzy PZPR. Lata 1976-1980 to okres, w którym obowiązywał (z krótkimi przerwami i wyjątkami) cenzuralny zakaz publikowania nawet nazwy poznańskiego teatru i w którym z najwyższym trudem udawało się co odważniejszym krytykom prze-forsować kilka pochlebnych uwag o spektaklach tego zespołu. A był to okres artystycznego rozkwitu grupy, w którym powstały tak ważne przedstawienia, jak *Przecena dla wszystkich* i *Ach, jakże godnie żyliśmy*. Prócz tego Teatr Ósmego Dnia napotykał wówczas liczne administracyjne przeszkody, dotyczące głównie możliwości pokazywania swych spektakli w innych miastach (nie mówiąc już o zagranicy) oraz reklamowania prezentacji swoich przedstawień.

Dodajmy do tego naznaczony administracyjnymi tudzież cenzuralnymi szykanami okres między 13 grudnia 1981 a czerwcem 1985 – dopiero wówczas kilku członków zespołu uzyskało paszporty i wyjechało za granicę ze spektaklem *Auto-da-fé*, potem trzyletni okres rozdzielenia grupy i wymuszonej emigracji jej części i na koniec dwuletni okres zachodnioeuropejskiej działalności Teatru Ósmego Dnia w pełnym składzie, zakończony powrotem do Polski jesienią 1990 roku. Przez cały ten długi czas pochlebne głosy krytyki były najpierw systematycznie wyciszane, natomiast po kwietniu 1984 roku zakazano wszelkich publikacji, a nawet wzmianek na jego temat. Poznański zespół został wówczas pozbawiony państwowych źródeł utrzymania oraz miejsca do pracy i wyrzucony poza nawias oficjalnego życia PRL.

W ten sposób powstała ogromna luka w refleksji krytycznej na temat twórczości Teatru Ósmego Dnia, której nie sposób już zniwelować, a co za tym idzie, znacznie trudniej jest dziś oficjalnie potwierdzić ważność dokonań tego zespołu dla kultury narodowej w sytuacji, gdy pozbawieni jesteśmy odpowiednio bogatej reprezentacji entuzjastycznych „głosów krytycznych z epoki”. Zdani jesteśmy głównie na wygłaszane *post factum* świadectwa ludzi średniego pokolenia, którzy tworzyli zaskakująco szerokie grono entuzjastów tego zespołu. A to nie to samo.

Monografia niniejsza sięga daleko w głąb dziejów Teatru Ósmego Dnia, ukazując pierwsze 10 lat jego istnienia. Najpierw mamy teatr Tomasza Szymańskiego – typowy dla lat 60. studencki teatr poezji, realizujący potem inscenizacje współczesnej dramaturgii; w roku 1967, za sprawą Zbigniewa Osińskiego, następuje zetknięcie się z metodą twórczą Teatru Laboratorium Jerzego Grotowskiego i rozwój grupy ulega przyspieszeniu. W 1968 roku liderem grupy zostaje Lech Raczak. Kolejne lata pracy Teatru Ósmego Dnia i jego przedstawienia naznaczone są metodą inscenizacji zapożyczoną od wrocławskiego zespołu, opartą na „dialektyce apoteozy i szyderstwa”. Zespół przechodzi także przez bolesne doświadczenie Marca 1968, usiłując je wyrazić w swych spektaklach. Udaje się to wiosną 1970 roku, podczas realizacji widowiska pt. *Wprowadzenie do...*, kiedy to Teatr Ósmego Dnia łączy swe gorączkowe poszukiwanie prawdy o polskim „tu i teraz” z techniką aktorskiego „ogłołocenia” przejętą od Teatru Laboratorium.

Kolejny spektakl, słynne *Jednym tchem* (jego literacką materią są wiersze współzałożyciela grupy, Stanisława Barańczaka) jest zwieńczeniem dotychczasowej drogi twórczej zespołu, który rozwija i udoskonala swe dotychczasowe odkrycia artystyczne. „Dialektyka apoteozy i szyderstwa” znajduje idealny kontekst w scenerii stacji krwiodawstwa – zarazem banalnej, codziennej i metaforycznej, wieloznacznej, uświęcającej trud istnienia i ludzką solidarność. „Peerelowska” szara powszedniość miesza się tu ze wzniosłością narodowych i religijnych symboli, a codzienne kłamstwo i manipulacja władzy skonfrontowane są na końcu spektaklu z niezamierzonym, lecz nieuchronnym efektem ich obecności w codziennym życiu – niewinnie przelaną krwią zwykłego człowieka.

Dziesięcioletnie perypetie dojrzewającego zespołu teatralnego rzucone są tu na tło burzliwej, pasjonującej historii teatru studenckiego w Polsce – ruchu artystycznego, który jest unikalny w skali światowej na przestrzeni kilku ostatnich stuleci. Jego istnienie było możliwe dzięki względnej politycznej autonomii organizacji studenckiej – wymienionego tu już Zrzeszenia Studentów Polskich. Lata 1970-1972 to okres przełomu w polskim teatrze studenckim, którego zespoły – korzystając z krótkiego okresu złagodzenia cenzury i politycznej kontroli ze strony nowych partyjnych władz (1971-1972) – tworzą kilka wartościowych, poruszających spektakli. Studenckie grupy teatralne włączają się tym samym do względnie wówczas otwartej, choć ukrytej za metaforami i aluzjami dyskusji na temat przyszłości Polski w warunkach pojałtańskiego *status quo*, tworząc odrębny nurt, zwany powszechnie „teatrem politycznym”. Współtworzą także, jako istotny odłam tzw. „pokolenia’68”, interdyscyplinarny ruch artystyczny zwany Młodą Kulturą.

Ówczesny zespół Teatru Ósmego Dnia dołącza wtedy do owego ruchu, zaś jego dwa spektakle – *Wprowadzenie do...* i *Jednym tchem*, a także jego twórcza postawa stanowią bardzo ważny punkt odniesienia zarówno dla krytyków i rówieśników, jak i dla ludzi młodszych, czerpiących wzory z „kanonicznych” manifestacji „teatru politycznego” i Młodej Kultury, do jakich należą te dwa przedstawienia.

Trzeba tu dodać jeszcze jeden podstawowy impuls ideowy i artystyczny, jaki wspomaga ewolucję poglądów, postaw, twórczych metod i technik teatru studenckiego jako całości, w tym także (a nawet zwłaszcza) Teatru Ósmego Dnia. Chodzi o zachodni teatr poszukujący, który żywi się w latach 60. ideałami młodzieżowej kontestacji i współtworzy

zjawisko kontrkultury. Środowisko polskiego teatru studenckiego konfrontuje swe dokonania z tym nurtem światowych poszukiwań w czasie II Międzynarodowego Festiwalu Festiwalu Teatrów Studenckich we Wrocławiu (październik 1969). Konfrontacja ta wypada dla Polaków fatalnie. Rozpoczyna się wówczas bardzo owocny proces przyswajania sobie przez młodych polskich artystów dorobku poszukującego teatru z Zachodniej Europy i USA, który daje istotne artystycznie rezultaty już rok później, podczas VII Łódzkich Spotkań Teatralnych.

Ów skomplikowany proces przenikania się polityki i sztuki w teatrach działających po obu stronach berlińskiego muru w czasie historycznych burz przełomu lat 60. i 70., jest szerokim tłem, na którym ukazany zostaje w niniejszej monografii szybki, owocny rozwój młodego poznańskiego zespołu. Ukazany jest tu również proces dojrzewania „pokolenia '68” – formacji bardzo istotnej dla całej polskiej kultury, duchowości Polaków, dla życia publicznego w naszym kraju drugiej połowy XX wieku i początku wieku XXI.

Zawarta w niniejszej książce historia pierwszych, bardzo owocnych dziesięciu lat aktywności Teatru Ósmego Dnia kończy się w momencie, gdy zaczynają odchodzić z zespołu jego współzałożyciele, a także nieco młodszy od nich aktorzy i aktorki – współtwórcy pierwszej wersji *Jednym tchem*. Zaczyna się tworzyć nowy zespół, który pod przywództwem współzałożyciela grupy i jej lidera od 1968 roku – Lecha Raczaka, będzie kontynuować jedną z najbardziej fascynujących przygód w historii polskiego teatru, rozwijając i wzbogacając sposób istnienia grupy i jej twórcze metody.

Rozdział I

Tomasz Szymański i Studencki Teatr Poezji „Ósmego Dnia”

Sezon pierwszy: „studencki teatrzyk poezji”

Teatr Ósmego Dnia został założony w październiku 1964 roku, z inicjatywy Tomasa Szymańskiego, studenta pierwszego roku polonistyki na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Szymański miał za sobą liczne doświadczenia teatralne. Najpierw był aktorem w dziecięcych teatrach amatorskich, później animatorem licealnego kabaretu. Był także co rok uczestnikiem szkolnych konkursów recytatorskich. Statystował w dwóch spektaklach poznańskiego Teatru Polskiego;¹ najpoważniejsze role zagrał w kilku zrealizowanych w Poznaniu widowiskach telewizyjnych.

Do współpracy namówił pięciu kolegów z roku oraz pięć koleżanek z roku drugiego. Współzałożycielami i współzałożycielkami Teatru Ósmego Dnia byli: Sława Baranowska, Stanisław Barańczak, Anna Bryłka, Elżbieta Einbacher, Janusz Grot, Janina Karasińska, Marek Kirschke, Waldemar Leiser, Danuta Pawlina i Lech Raczak.² Stanisław Barańczak został kierownikiem literackim Teatru, Anna Bryłka opracowywała muzycznie pierwsze spektakle, zaś Elżbieta Einbacher, absolwentka Liceum Plastycznego, była autorką scenografii do pierwszego przedstawienia.

¹ Jednym z nich byli *Fizycy* Friedricha Dürrenmatta, w reżyserii Jerzego Hoffmanna (1963).

² Noty biograficzne Janusza Grota, Janiny Karasińskiej, Marka Kirschkego, Waldemara Leisera i Lecha Raczaka znajdują się na końcu książki.

Nazwa grupy została wzięta z *Teatryku „Zielona Gęś”* Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, który w scenie zatytułowanej *Osiem dni stworzenia* tak oto streścił końcowy etap tejże operacji:

„Ósmy dzień stworzenia
Stworzenie teatru, premiera polskiej sztuki, kosmiczny deficyt, nuda, trąby
i koniec świata.”³

Pierwsze spotkanie założycieli Teatru odbyło się w trzeciej dekadzie października 1964, w jednej z sal seminaryjnych Wydziału Filologicznego UAM przy ul. Matejki 48/49. Patronat nad nowym zespołem objęła Rada Wydziałowa Zrzeszenia Studentów Polskich, przydzielając mu jako miejsce odbywania prób i grania przedstawień Studencki Klub UAM „Bratniak” przy ul. Dożynkowej 9B, na wybudowanym cztery lata wcześniej Osiedlu Studenckim Winogrody.

Pełna nazwa grupy brzmiała: Studencki Teatr Poezji „Ósmego Dnia” i wiernie oddawała zainteresowania literackie oraz teatralne Tomasza Szymańskiego. Jego zamierzeniem było bowiem powołanie do życia teatru inscenizującego poezję, opartego na skromnych środkach teatralnych i statycznej recytacji. Tego typu „teatrów poezji” było wówczas w Polsce bardzo wiele.

Zespół szybko przystąpił do pracy i 3 grudnia 1964 roku zaprezentował w sali klubu „Bratniak” pierwszą premierę: montaż poezji Juliana Tuwima zatytułowany *Treść gorejąca*.⁴

Spektakl „realizowany był w bardzo ubogiej oprawie scenograficznej. Jedynymi jej elementami były: fortepian, nad którym zwisała gałąź, w głębi malowniczo rozpięty (...) tiul, spokojne, podkolorowane światło. Na tym tle stało i nieruchomo recytowało wiersze troje wykonawców, przy dyskretnym akompaniamencie wykonywanej przez Annę Bryłkę na fortepianie muzyki Chopina, Liszta, Beethovena i Mendelssohna.”⁵

Dodajmy, że warunki techniczne, w jakich przygotowano tę pierwszą premierę, były bardzo prymitywne. Sala klubu „Bratniak” nie była np. wyposażona w reflektory, toteż źródłem „spokojnego, podkolorowanego światła” były zwykłe lampy stolikowe, które Waldemar Leiser i Lech Raczak – członkowie zespołu zapewniający obsługę techniczną przedstawienia, po prostu pożyczyci z pokojów w akademiku UAM, znajdującym się w tym samym budynku, co klub.⁶

Wypada się tu zatrzymać nad selekcją aktorek i aktorów do obsad kolejnych premier Teatru Ósmego Dnia, dokonywaną przez Tomasza Szymańskiego. Otóż wybierani

³ Konstanty Ildefons Gałczyński, *Dzieła*. Tom III. Próby teatralne. Warszawa, Czytelnik, 1958, s. 416.

⁴ Noty o spektaklach Teatru Ósmego Dnia umieszczone są w osobnym spisie znajdującym się w końcowej części niniejszej książki.

⁵ Maciej Rusinek, *Monografia Teatru Ósmego Dnia z Poznania 1964-1979*. Poznań 1979, s. 9. Maszynopis. (Praca Macieja Rusinka, pozytywnie zrecenzowana i gotowa do druku, nie została dopuszczona do publikacji decyzją ówczesnych władz PRL).

⁶ Patrz: *Teatru uczyć się do dziś – rozmowa Juliusza Tyszki z Tomaszem Szymańskim*. „Przegląd Artystyczno-Literacki” 1999 nr 1-2 (83-84), styczeń-luty 1999, s. 89. Marek Kirschke, też nie włączony do obsady (zajmował się sprawami organizacyjno-administracyjnymi) wspomina, że „Leiser otrzymał w *Treści gorejącej* funkcję inspicjenta” i m.in. „walił młotkiem w pokrywkę od garnka, która zastępowała gong teatralny”. Z zapisu rozmowy autora z Markiem Kirschke przeprowadzonej 11 sierpnia 1995 r.

Pod wejściem do bloku „B” na Osiedlu Studenckim Winogrady, gdzie mieścił się klub „Bratniak” – pierwsza siedziba Teatru Ósmego Dnia. Od lewej: recenzentka „Głosu Wielkopolskiego” Ernestyna Skurjatówna, kierownik „Bratniaka” Bazyl Wolanin, Janina Karasińska i Tomasz Szymański.



byli przede wszystkim wykonawcy dysponujący czystym, mocnym głosem, skłonni interpretować poezję według wzorców preferowanych na konkursach recytatorskich. Prawodawczynią owych wzorców była Irena Osuchowska, aktorka Państwowych Teatrów Dramatycznych w Poznaniu, animatorka licznych kółek „żywego słowa” w poznańskich szkołach i domach kultury. Jednym z jej wychowanków był Tomasz Szymański; jego autentyczna fascynacja wyrazistą, donośną, aktorską interpretacją poezji została ugruntowana przez liczne kontakty ze środowiskiem aktorów zawodowych w teatrze dramatyczno-repertuarowym oraz w Teatrze Telewizji.

Debiut zespołu nastolatków został zauważony przez lokalną prasę. Dwa dni po premierze recenzentka „Głosu Wielkopolskiego”, Ernestyna Skurjatówna opublikowała artykuł o pierwszym okresie pracy Studenckiego Teatru Poezji „Ósmego Dnia”. We fragmencie poświęconym *Treści gorejącej* możemy wyczytać, że w spektaklu tym było „dużo żywotności, zieleni i wiosny. (...) Utwory podawano ciekawie, wydobywając z nich nowe (...) momenty interpretacyjne. Wiersze rozplywały się w mroku, zmieszane z dyskretną muzyką (...). Gdyby tylko Janusz Grot zechciał recytować nieco barwniej, a Tomasz Szymański 'grzmieć ciszej' – byłoby prawie bez zarzutu.”⁷

Interesujący wydaje się fakt, że oto debiut nieopierzonego, młodziutkiego zespołu został natychmiast zauważony – nie tylko zresztą przez prasę, lecz także przez środowisko polonistyczne i teatralne, którego reprezentanci, z licznymi nauczycielami akademickimi na czele, zasiadali na widowni klubu „Bratniak” podczas pięciu prezentacji *Treści gorejącej*. Fenomen ten przekonująco wyjaśnia Zbigniew Osiński, wówczas asystent na poznańskiej polonistyce, który później odegrał bardzo istotną rolę w historii Teatru:

„W środowisku poznańskiej inteligencji Teatr Ósmego Dnia przyjmowany był z zainteresowaniem i sympatią. Wszyscy byli bardzo szczęśliwi, że coś się dzieje, że komuś się chce coś robić.

Jako środowisko intelektualno-artystyczne mieliśmy mnóstwo kompleksów wobec Wrocławia, Krakowa, Warszawy, Gdańska czy Łodzi. Tkwiło w nas przeświadczenie, że Poznań jest niemrawy, że nie dorasta do tamtych ośrodków. Przyjęliśmy tę młodą

⁷ Ernestyna Skurjatówna, Pierwsze kroki „Ósmego dnia”. „Głos Wielkopolski” 1964 nr 289 (6477), 5.12, s. 6.



grupę bardzo ciepło i wszyscy, na czele ze Stulkiem Hebanowskim,⁸ który w ogóle był bardzo otwarty i garnął się do młodzieży, chodziliśmy na jej przedstawienia. (...)

Na pierwsze spektakle Teatru Ósmego Dnia chodzili wszyscy ludzie ze środowiska teatralnego i polonistycznego. Nie były to jakieś bulwersujące wydarzenia, (...) ale dla nas wszystko, co działo się w Poznaniu, było bardzo ważne. Siłą kulturotwórczego środowiska tego miasta było to, że jeśli coś zaistniało, zostawało natychmiast zauważone.”⁹

Po pierwszej premierze młody zespół rozpoczął poszukiwania materiału literackiego dla nowych spektakli, ogłaszając m.in. konkurs dla poznańskich poetów na scenariusz kolejnego montażu. Konkurs nie wywołał jednak żadnego konkretnego odzewu, wobec czego Tomasz Szymański zwrócił się z prośbą o wiersze dla nowego widowiska do znajomej poetki poznańskiej, Jadwigi Badowskiej, opiekunki dziecięcego teatrzyku „Maseczka”, w którym stawał swe pierwsze aktorskie kroki. Efektem tej współpracy było przedstawienie *Ziemia jest okrągła*, którego premiera odbyła się pod koniec lutego 1965 roku.

„W tym wypadku scenografia była również bardzo uboga, abstrakcyjna – pisze Maciej Rusinek. – Aktorzy, występujący w czarnych ubraniach, recytowali nieruchomo, wykonując jedynie nieznaczne, mechaniczne ruchy, na tle abstrakcyjnej, płaskiej formy, (...) przypominającej w zarysach kadłub okrętu. Poezji w tym przedstawieniu towarzyszył akompaniament muzyki jazzowej.”¹⁰

Po dwóch pierwszych, ascetycznych próbach przyszła pora na dramaturgiczne oraz inscenizacyjne wzbogacenie formuły teatru poezji uprawianej przez Szymańskiego i jego zespół. Okazji po temu dostarczył prestiżowy, bardzo wówczas ceniony przez oficjalne

⁸ Stanisław Hebanowski piastował wówczas funkcję kierownika literackiego Państwowych Teatrów Dramatycznych w Poznaniu.

⁹ Tęsknota do teatru serio. Ze Zbigniewem Osińskim rozmawia Juliusz Tyszk. „Opcje” 1997 nr 4 (19), s. 35.

¹⁰ Maciej Rusinek, *Monografia Teatru Ósmego Dnia...*, s. 9-10.

Agnieszka Duczmal, uczennica Liceum Muzycznego w Poznaniu,
autorka muzyki do dwóch przedstawień Teatru Ósmego Dnia.



czynnikami Ogólnopolski Festiwal Amatorskich Teatrów Poezji z Repertuarem Rosyjskim i Radzieckim. Uroczysty finał jego drugiej edycji (rok 1965) odbywał się w Poznaniu, na scenie Teatru Polskiego.

Do udziału w poznańskich eliminacjach tego Festiwalu Studencki Teatr Poezji „Ósmego Dnia” zgłosił montaż poetycki pt. *Fale doświadczeń*. Autor scenariusza, Stanisław Barańczak zestawiał w nim wiersze Anny Achmatowej, Osipa Mandelsztama i Borysa Pasternaka. Część z nich sam przełożył, warto zatem odnotować translatorski debiut utalentowanego osiemnastolatka, w niedalekiej już przyszłości wybitnego poety, literaturoznawcy, krytyka i tłumacza.

„*Fale doświadczeń* były montażem poetyckim o wysokim stopniu ‘udramatyzowania’ – wspomina Tomasz Szymański. – Scenariusz Barańczaka zakładał załączki dramatycznej akcji, m.in. podział tekstu na role. Wyszliśmy w tym spektaklu po raz pierwszy poza konwencję typowego ‘teatru poezji’. Występowały w nim dwie pary (Danka Paulina i ja oraz Wiesia Abramowicz i Marek Kirschke) prowadzące ze sobą ‘metafizyczny dialog’. Jedna z tych par recytowała teksty bardzo liryczne, druga – bardziej ‘ziemskie’, nasycone namiętnością. To, co się między nimi działo, komentował Ślepiec (Janusz Grot), siedzący gdzieś w kącie sceny razem z Flecistką (Agnieszka Duczmal).”¹¹

W zespole Teatru Ósmego Dnia i w jego bezpośrednim otoczeniu pojawiły się wówczas dwie ważne osoby: wspomniana Agnieszka Duczmal i Witold Wąsik. Pierwsza z nich, rówieśniczka większości założycieli Teatru, była wówczas uczennicą maturalnej klasy pięcioletniego Liceum Muzycznego. W *Falach doświadczeń* zadebiutowała w podwójnej roli: autorki muzyki oraz instrumentalistki, akompaniującej aktorom na flecie.

Witold Wąsik był studentem piątego roku Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Poznaniu (...) i absolwentem Wydziału Architektury Wnętrz tejże uczelni. Do *Fal doświadczeń* zaprojektował oryginalną, niespotykaną wówczas w teatrach poezji scenografię.

„Na pustej scenie (...) zawiesił pomalowane na biało ‘przedmioty znalezione’, przybite do desek wielkości metr na metr – mówi Tomasz Szymański. – Były to przedmioty metalowe, np. koła od roweru, specjalnie zdeformowane przez Wąsika, które tworzyły przepiękną, trochę dziwną aurę. Wszystkie te obiekty – ‘przestrzenne obrazy’ były bardzo dobrze, nastrojowo oświetlone.”¹²

¹¹ Teatru uczyć się do dziś..., s. 90.

¹² Teatru uczyć się do dziś..., s. 90.



Podczas rodzinno-teatralnej sanny w Lasku Gołęcińskim (zima 1965) uwiecznieni są tutaj (od lewej): Witold Wąsik, Danuta Pawlina, Leopold Szymański (ojciec Tomasza), Maciej Szymański (brat Tomasza) i Tomasz Szymański.

„Scenografia i dobrze ustawione przez Wąsika światła spowodowały, że ten spektakl mocno działał na publiczność, że był przekonujący” – dodaje Marek Kirschke.¹³

Witold Wąsik został na kilka lat stałym członkiem zespołu Teatru Ósmego Dnia. Jako młody, wykształcony artysta o sporym już doświadczeniu i sprecyzowanych gustach w dziedzinie sztuki (w tym także teatru), szybko zyskał spory wpływ na znacznie młodszych kolegów z grupy.

„Wąsik (...) miał pewną potrzebę, którą zawsze doceniałem – wspomina Lech Raczak. – Była to potrzeba przekształcania realizmu, którego szczerze nie znosił. Chciał stworzyć na scenie wizję (co najmniej plastyczną), która nie byłaby ekwiwalentem rzeczywistości, tylko miała wartość sama w sobie. Chciał, żeby to była k r e a c j a. Wprowadzał do pierwszego zespołu Teatru Ósmego Dnia potrzebę umowności.”¹⁴

Premiera *Fal doświadczeń* odbyła się pod koniec marca 1965 roku, w sali widowiskowej Państwowej Szkoły Baletowej przy ul. Gołębiej 8, w ramach poznańskich eliminacji wspomnianego Festiwalu. Teatr Ósmego Dnia odniósł spory sukces, wygrywając owe eliminacje i został zakwalifikowany do kwietniowego finału w Teatrze Polskim.

Udział w finale spowodował większe niż zazwyczaj zainteresowanie prasy występami poznańskich debutantów. Przeważały głosy nieprzychylnie. Już kilka dni po marcowej premierze *Fal doświadczeń* Ernestyna Skurjatówna skrytykowała reżyserskie wysiłki Szymańskiego: „Koncepcja reżysera nie znalazła zrozumienia u publiczności, przemiana psychiczna bohaterów była niedostrzegalna, ponadto spokojna recytacja nie oddała należycie gmatwaniny uczuć bohaterów.”¹⁵

Owa „spokojna recytacja” nie przypadła też do gustu recenzentowi tygodnika „Przyjaźń”, Markowi Sieczkowskiemu, który napisał: „Spektakl ten był, moim zdaniem, mało

¹³ Z zapisu rozmowy autora z Markiem Kirschke przeprowadzonej 11 sierpnia 1995 r.

¹⁴ Z zapisu rozmowy autora z Lechem Raczakiem przeprowadzonej 10 października 1995 r.

¹⁵ Ernestyna Skurjatówna, Konkursowy STP „Ósmego Dnia”. „Głos Wielkopolski” 1965 nr 72 (6569).

sceniczny, koncepcja inscenizacyjna zbyt monotonna, prezentowany typ poezji także mało sceniczny. Był to spektakl słowa, a nie sceny”.¹⁶

Niewątpliwą aluzją do scenografii Wąsika była uwaga recenzenta „Życia Warszawy”, Andrzeja Wróblewskiego, który krytycznie ocenił „przykłady manieryczności i uduziwniania w sposobie inscenizacji” przedstawień teatrów poezji.¹⁷

Przewodniczącym jury II Ogólnopolskiego Festiwalu Amatorskich Teatrów Poezji z Repertuarem Rosyjskim i Radzieckim był Julian Przyboś, który w wywiadzie udzielonym wysłannikowi świeżo powstałego poznańskiego miesięcznika „Nurt” tak oto podsumował spektakl Teatru Ósmego Dnia: „Oczywiście, pomysł montażu utworów kilku wybitnych poetów nie podobał mi się; przekłady były złe. Nie ma polskiego przekładu wierszy Borysa Pasternaka, który świadczyłby o tym, że jest to wielki poeta.

Co mi się podobało? Trafny pomysł inscenizatora i reżysera, ażeby przede wszystkim strona słuchowa tych wierszy dotarła do wrażliwości odbiorców. (...) Wydaje mi się, że przy pewnym typie liryki człowiek powinien istnieć na scenie jako źródło głosu albo też w świetle takim, które czyni z postaci ludzkiej jakąś istotę zjawiskową.”¹⁸

Taka opinia musiała bardzo podbudować Tomasza Szymańskiego, a skrajnie rozłości Stanisława Barańczaka. W domowym archiwum Szymańskiego istnieje nawet uwieczniony na papierze ślad irytacji młodziutkiego poety – zjadliwy wiersz, którego motto i trzy zwrotki warte są przytoczenia:

„Motto:

Punktualnie o dziewiętnastej gromkie ryki powitały
wchodzącego na estradę Przybosia.

Dziwny to zaiste przywódca jurorów...

Wszedł, zamrugał swoimi małymi oczkami,
po czym powiedział: ‘A teraz przystępujemy
do budowy nowego poetyckiego teatru’.

(...)

Słuchaj Przybosiu, a On nie słucha

W teatrze nie ma żywego ducha

Skąd nam się wzięła taka postucha

Szukajcie DUCHA, gdzie znaleźć DUCHA!

(...)

Huk głosów na wysokość kulis wzrósł

‘Polski’ wali się z trzaskiem

¹⁶ Marek Sieczkowski, Fiołki obalają rampę. II Ogólnopolski Festiwal Amatorskich Teatrów Poezji z Repertuarem Rosyjskim i Radzieckim. „Przyjaźń” 1965 nr 20 (850), 16.05, s. 12.

¹⁷ Andrzej Wróblewski, Głos otwartych serc. Poezja radziecka na estradzie. „Życie Warszawy” 1965 nr 102 (28.04), s. 4.

¹⁸ Wolny ruch twórczej mowy. Rozmowa z Julianem Przybosiem, Przewodniczącym jury II Ogólnopolskiego Festiwalu Amatorskich Teatrów Poezji z Repertuarem Rosyjskim i Radzieckim. Rozmawiał Maciej M. Kozłowski. „Nurt” 1965 nr 2 (2), czerwiec 1965, s. 57.

Bezbronny, wbity idiotyzmem w grunt –
Błagam o logikę jak skazaniec o łaskę.

Jak dobrze, nuda! Więc niech brzmi
Z szacunkiem mówione słowo
Każdy kto żyje pcha się do drzwi
Hej! Brzmij nam mowo, mowo...”

Warto zawczasu stwierdzić, że te szydercze strofy są nieśmiałą jeszcze zapowiedzią ostrego konfliktu, jaki wybuchnie w Studenckim Teatrze Poezji „Ósmego Dnia” mniej więcej dwa i pół roku później i doprowadzi do odejścia Stanisława Barańczaka z zespołu.

Dodajmy na koniec, iż negatywna opinia Juliana Przybosa o scenariuszu *Fal doświadczeń* i przekładach Barańczaka nie przeszkodziła jurorom w przyznaniu temu spektaklowi II nagrody Festiwalu w kategorii zespołów studenckich.¹⁹ Uznanie jury zdobyła też scenografia Witolda Wąsika, któremu przyznano za nią nagrodę specjalną.

Pierwszy sezon swej intensywnej aktywności Studencki Teatr Poezji „Ósmego Dnia” zakończył *Wielkim Testamentem* – rozbudowanym inscenizacyjnie widowiskiem opartym na poezji François Villona. Scenariusz Stanisława Barańczaka obejmował obszerne fragmenty *Wielkiego Testamentu*, a także urywki z *Kodycyłu do Testamentu Mistrza Franciszka Villona* oraz kilka ballad. Spektakl ukazywał ostatnie chwile życia średnio-wiecznego poety-włóczęgi, w których czynił on rozrachunek ze swymi burzliwymi kolejami losu. Rozrachunek ów nie dokonywał się jednak w samotności, lecz wewnątrz oberży, wśród wesołego towarzystwa „kompanów i dziewcząt karczemnych”,²⁰ które w najlepsze ucztowało, nie szczędząc sobie jadła i wysokoprocentowego napoju.

Spektakl ten stanowił przełom w dotychczasowym sposobie pracy reżyserskiej lidera zespołu. Jak wspomina Lech Raczak, do rozpoczęcia prób *Wielkiego Testamentu* Tomasz Szymański ograniczał się do ustalania „pewnych zasad interpretacyjnych i estetycznych – ciszej, głośniej, szybciej, wolniej, jak to ma współgrać z muzyką, jaką to powinno wytwarzać atmosferę itp. Nie była to reżyseria psychologiczno-realistyczna w typie Stanisławskiego (trudno w ten sposób reżyserować recytację wierszy), tylko dość zewnętrzna, opierająca się na efektach. W sumie było to bardziej 'dyrygowanie wykonawcami' w sensie muzycznym, a nie aktorskim. Nie tworzyło się pełnych postaci teatralnych.

Wielki Testament był inny. Szymański próbował wtedy zainscenizować sytuację realistyczną i udratyzować ten tekst na wzór jak najbardziej tradycyjnego teatru.”²¹

Podczas prób wynikł spór lidera zespołu z Witoldem Wąsikiem, typowy dla ówczesnego etapu rozwoju grupy. Tomasz Szymański wspomina: „Wąsik, który tradycyjnie działał jako 'advokat diabła', powiedział mi: 'Ty to wszystko robisz jak w zwykłym teatrze'. Przyznałem mu rację i zaczęliśmy wspólnie myśleć nad jakimś inscenizacyjnym chwytem,

¹⁹ I nagrodę w tej kategorii zdobył Teatr Prób, reprezentujący Radę Okręgową ZSP w Łodzi, za spektakl *Rosja to Sfinks*, oparty na poezji Aleksandra Błoka.

²⁰ M. A. [Maria Adamczyk], Studencki Teatr „Ósmego Dnia”. „Gazeta Poznańska” 1965 nr 138, 13.06.

²¹ Z zapisu rozmowy autora z Lechem Raczakiem przeprowadzonej 10 października 1995 r.

który by odrealnił aktorskie działania. Wtedy wpadłem na pomysł ‘stop-klatek’. Kiedy zaczął mówić Villon, wszyscy zastygali w bezruchu. Villon był postacią już trochę spoza tego świata, jego monolog był spowiedzią nie wobec partnerów ze sceny, lecz wobec Boga. Kiedy inni mówili, na scenie było ‘tak jak w normalnym teatrze’ – rozmowy, zabawy – wszystko oddane realistycznie. A kiedy zaczynał mówić Villon, trzeba było dać widzom do zrozumienia, że ta postać jest już trochę z innej, ‘nieziemskiej’ przestrzeni.”²²

Premiera *Wielkiego Testamentu* oraz osiem następujących prezentacji tego przedstawienia odbyły się na malowniczym, renesansowym dziedzińcu Państwowej Szkoły Baletowej przy ul. Gołębiej 8. Warto odnotować, że właśnie zespół Szymańskiego odkrył dla teatru owo urokliwe miejsce, w którym odbyły się później dziesiątki teatralnych występów, czy to okazjonalnych,²³ czy umieszczonych w programie festiwalu MALTA.²⁴

Scenografia *Wielkiego Testamentu* była skromna, malowniczo natomiast prezentowały się zaprojektowane przez Wąsika stroje, wzorowane na ilustracjach krakowskiego *Kodeksu Behema* z 1505 roku. Ważne jest również to, że Studencki Teatr Poezji „Ósmego Dnia” po raz pierwszy odszedł w tym przedstawieniu od statycznej recytacji poetyckich strof. Poezja Villona była wypowiedzana przez aktorki i aktorów starających się rzetelnie odegrać role bywalców karczmy „na zasadzie psychologicznego prawdopodobieństwa – tak jak w tradycyjnym teatrze”.²⁵ Liryczno-refleksyjne fragmenty roli Villona Tomasz Szymański podawał w stylu recytatorskim, mając w tle partnerki i partnerów zastygłych w „stop-klatkach”. Występowała także „matka Villona, która mówiła liryczną modlitwę jako postać z zewnątrz”.²⁶

Dodajmy, że w *Wielkim Testamencie* zadebiutowali jako aktorzy: Janina Karasińska, Waldemar Leiser i Lech Raczak, współzałożyciele Studenckiego Teatru Poezji „Ósmego Dnia”.

Poznańscy recenzenci potraktowali ten spektakl życzliwie. Ryszard Danecki odnotował w „Ekspressie Poznańskim”, że strofy Villona „zyskały w studentach dobrych odtwórców.

Świetną oprawę stanowi stylowy dziedziniec Szkoły Baletowej wraz z tak piękną dekoracją, jak wygwieżdżone niebo. Dopasowane do tej naturalnej scenerii są kostiumy i ładne melodie, wykonywane przez flet, solistów i chóry – na żywo na szczęście, a nie z taśmy.”²⁷

Wzmianka o *Wielkim Testamencie* znalazła się również w krótkim artykule autorstwa Marii Adamczyk,²⁸ podsumowującym pierwszy sezon aktywności Teatru. Uznanie recenzentki wzbudziła „muzyka do czterech ballad oparta na melodiach truwerów”, a także gra aktorska Tomasza Szymańskiego i Janusza Grota (Fremin), „dysponującego nadto, jako wykonawca ballad, świetnym głosem”.

²² Teatru uczyć się do dziś..., s. 91.

²³ Np. spektakle Bread and Puppet Theatre mierzącego jesienią 1969 r. do Wrocławia na II Międzynarodowy Festiwal Festiwalu Teatrów Studenckich.

²⁴ Spektakle Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego MALTA grane są tam od roku 1994.

²⁵ Z zapisu rozmowy autora z Lechem Raczakiem przeprowadzonej 10 października 1995 r.

²⁶ Z zapisu tejże rozmowy.

²⁷ Ryszard Danecki, [rubryka *Nasz recenzent zanotował*]. „Express Poznański” 1965 nr 135, 10.06, s. 3.

²⁸ Wówczas asystentki na poznańskiej polonistyce. Obecnie prof. dr hab. Maria Adamczyk jest kierowniczką Zakładu Literatury Staropolskiej i Oświecenia w Instytucie Filologii Polskiej UAM.

Pierwszy rok istnienia młodziutkiego zespołu Maria Adamczyk uznała za nader obiecujący, odnotowując, iż ten „jedyny w środowisku studenckim naszego miasta teatrzyk poezji (...) swoimi (...) spektaklami zdobył już sobie pewną rangę”.²⁹

Ranga ta została doceniona przez patronujące Teatrowi Zrzeszenie Studentów Polskich, którego władze wojewódzkie podjęły decyzję o przeniesieniu grupy z „Bratniaka” do Centralnego Klubu Studenckiego „Od Nowa”, czyli głównego ośrodka kultury studenckiej w Poznaniu. Jego ówczesne położenie było jak najbardziej centralne – mieścił się na rogu ulic Wielkiej i Żydowskiej, czyli *de facto* przy narożniku Starego Rynku, a z jego okien można było zobaczyć fasadę poznańskiego Ratusza.³⁰

Warto, jak sądzę, bliżej zaprezentować charakter tego klubu i jego bardzo wówczas intensywną działalność kulturotwóczą. Zbigniew Osiński twierdzi, że w okresie jego studiów i asystentury na polonistyce „Od Nowa” była „niezwykle żywym miejscem”, a dla niego osobiście pełniła wręcz „rolę alternatywnego uniwersytetu”.

„Odbywały się tam np. całonocne dyskusje nad spektaklami teatralnymi – wspomina Osiński – np. po *Weselu* w Teatrze Polskim za czasów dyrekcji Ireny i Tadeusza Byrskich.³¹ Naprawdę całonocne – trwały aż do świtu. Brali w nich udział profesorowie, m.in. Zygmunt Szweykowski, Jerzy Ziomek, Roman Pollak, Maria Kofta, historyk sztuki profesor Kępiński... No i oczywiście całe środowisko teatralne ze Stulkiem Hebanowskim na czele. (...)

W ‘Od Nowie’ grano wiele przedstawień teatralnych, pamiętam np. wizytę Mirona Białoszewskiego z Teatrem na Tarczyńskiej. Sam zorganizowałem spotkanie z Konradem Swinarskim, a w 1963 roku prowadziłem bardzo długie spotkanie z Tadeuszem Kantorem. (...) Wspaniałe pokazy i wykłady miał Henryk Tomaszewski, który sam był przecież wielkim mimem.

W ‘Od Nowie’ zetknąłem się po raz pierwszy z Jerzym Grotowskim, który miał spotkanie z poznańską publicznością 16 listopada 1962 roku, kiedy Teatr Laboratorium 13 Rzędów przyjechał do Poznania, żeby zagrać *Akropolis* (...).³²

Ponadto w „Od Nowie”, jak wspomina Lech Raczak, „odbywały się w soboty i w niedziele ‘fajfy’, na które chodził ‘cały Poznań’, ten studencki. (...) ...to były czasy, kiedy nie było dyskotek, tylko grała orkiestra. W tym klimacie ‘Od Nowa’ była (...) ‘światowa’, natomiast ‘Nurt’³³ był strasznie prowincjonalny.”³⁴

Wyrazem uznania poznańskich władz ZSP dla Teatru Ósmego Dnia było nie tylko umiejscowienie jego siedziby w tym „światowym” miejscu, lecz także zafundowanie

²⁹ M. A. [Maria Adamczyk], *Studencki Teatr „Ósmego Dnia”...*

³⁰ Obecnie mieści się tam siedziba Zarządu Dzielnicy Polskiego Komitetu Pomocy Społecznej Poznań Stare Miasto, Dzienny Dom Pomocy Społecznej nr 4 oraz klub „Starówka”. Dodajmy, że właśnie w sali „Od Nowy”, podczas studenckich juwenaliów w maju 1965 r. odbyła się dziesiąta i ostatnia (a zarazem pierwsza pod dachem) prezentacja *Wielkiego Testamentu*.

³¹ Premiera: luty 1959.

³² *Tęsknota do teatru serio...*, s. 34.

³³ Klub studencki Wyższej Szkoły Rolniczej na Osiedlu Studenckim Winogrady, przy ul. Dożynkowej 9G, siedziba m.in. Studenckiego Teatru „Nurt” (1960-1980).

³⁴ Wprowadzenie do... Część pierwsza wywiadu-rzeki z Lechem Raczakiem. Rozmawiają: Ewa Obrębowska-Piasecka, Izabela Skórzyńska, Paweł Piasecki. „Poznański Przegląd Teatralny” 1992 nr 4 (12), s. 125.

„Umowa członkowska na utrzymanie stosunków artystycznych i osobistych osób skupionych w Teatrze Ósmego Dnia” (1965).

Wzajemnie zobowiązujemy się do członkostwa
Studenckiego Teatru Ósmego Dnia przy
Ul. Kłobuckiej 11A w Poznaniu.

Umowa ta została na utrzymanie do-
stanków artystycznych i osobistych w D.O.
grupy „Ósmy Dnia”. Umowa nie może
miejscem na artystę przy pracy i innych wy-
stąpić. Umowa nie może być anulowana
ani w inny sposób. Wyjątkowo przez
inną instytucję na dydaktycznej oś-
miennego dnia do czasu gdy nie zostanie
przekazane sąsiedni Dyrekcji i Kasa-
rniowa artysty z umową.

Wzajemnie zobowiązujemy się do członkostwa
Dyrekcja: [signature]
Kierownik: [signature] Maria Przybyła
Kierownik: [signature] Janusz Grot

P.S. wice wykonywamy jego praca Danusia Polacka
[signature]

zespółowi dwutygodniowego obozu warsztatowo-wypoczynkowego w Trzciance latem 1965. Od tej pory coroczne wyjazdy na letnie obozy tego typu, najpierw odbywane na koszt organizacji studenckiej, potem już płacone z własnych funduszy, stały się w Teatrze tradycją aż do 1978 roku.

Pierwszy sezon Studenckiego Teatru Poezji „Ósmego Dnia” stworzył podstawy dla dalszego rozwoju młodej grupy. Jego twórcy przeszli od początkowej, wybitnie recytatorskiej konwencji inscenizacyjnej tudzież aktorskiej do wyrazistej scenicznej akcji oraz do aktorstwa psychologicznego. Rozszerzyli też poszukiwania repertuarowe, coraz chętniej kierując swą uwagę w stronę tekstów dramatycznych. Zarówno dla Tomusza Szymańskiego, jak dla jego koleżanek i kolegów, był to oczywisty, konsekwentny kierunek rozwoju ich twórczych zainteresowań oraz umiejętności reżyserskich i aktorskich.

Podsumowanie pierwszego sezonu pracy zespołu osiemnastolatków wypadło zatem godnie. Kiedy jednak wszystkie wymienione tu pochwały i wyrazy uznania umiejscowimy w szerszym kontekście ówczesnej kondycji polskich scen studenckich, okaże się, że Teatr Ósmego Dnia miał szansę na taką przychylność tylko w Poznaniu. Tylko tam bowiem – przypomnijmy stwierdzenie Zbigniewa Osińskiego – dostrzegane i z całą życzliwością doceniane było wszystko, co po prostu zaistniało. Stąd też młodzieńki, surowy zespół nastoletnich debiutantów zyskał w pierwszym sezonie swych działań kredyt zaufania ze strony środowisk opiniotwórczych, który byłby zgoła nie do pomyślenia w innych dużych ośrodkach akademickich naszego kraju. Kredytu owego udzielono mu bagatelizując fakt, że jego przedstawienia stały na poziomie bardzo jeszcze amatorskim i w kontekście aktywności całego teatru studenckiego niczym specjalnie się nie wyróżniały. Nie bez znaczenia było i to, że istotną część opiniotwórczego środowiska w Poznaniu tworzyli uniwersyteccy poloniści – nauczyciele młodzieńkich studentek i studentów tworzących zespół Teatru Ósmego Dnia. Mogli oni z bliska obserwować ich pełną zapału pracę i zauważyć ich wielkie możliwości – na razie jeszcze ujawnione w niewielkim stopniu.

Polskie sceny studenckie lat 60. działające pod egidą ZSP – artystyczny, społeczny i polityczny kontekst debiutu Teatru Ósmego Dnia

Poszukiwania stylistyczne i repertuarowe zespołu Tomasza Szymańskiego w pierwszym sezonie jego istnienia doskonale wpisywały się w główny nurt twórczości scen studenckich. Członkowie Teatru Ósmego Dnia, realizując cztery spektakle „teatru poezji”, a potem kierując swą uwagę w stronę tekstów dramatycznych, byli typową młodą grupą, poszukującą swojego miejsca w tymże głównym nurcie.

Jak przedstawia się w połowie lat 60. XX wieku obraz poszukiwań teatru studenckiego w Polsce? Oto Witold Dąbrowski – jeszcze „młody poeta”, a już „weteran”, jeden z przywódców i animatorów warszawskiego STS,³⁵ dokonuje jesienią 1964 i wczesną wiosną 1965 gruntownego przeglądu spektakli w tej kategorii teatru. Ogląda ponad 70 przedstawień jako juror kwalifikujący najlepsze z nich do Finału III Festiwalu Kulturalnego Studentów, który odbędzie się w Warszawie, w maju 1965 roku.

Oto najważniejsze z jego obserwacji:

„Zespoły (...) przede wszystkim operowały własnymi adaptacjami tekstów literackich, wynalezionych niekiedy na dość nieoczekiwanych półkach starszej i nowszej historii literatury powszechnej i polskiej (...).”

Zwróciwszy uwagę na to, że wśród owych adaptacji dominują teksty poetyckie, Dąbrowski przystępuje do formułowania wniosków:

³⁵ Czyli legendarnego Studenckiego Teatru Satyryków, założonego w marcu 1954 r. Od tego momentu do końca sezonu 1964/1965 STS dał 36 premier.

„Najwyraźniej na wymarcu były pewne formy spektakli, które od roku 1954 (...) przywykliśmy uważać za tradycyjne w teatrze studenckim. Tak więc dawał się przede wszystkim zaobserwować zmierzch i zanik estradowej składanki satyrycznej – rozrywkowej, ale i tej dawnej, gniewnej. (...) Nie wydaje się już być możliwe wielopłaszczyznowe, publicystyczne, bojowe w krytyce przedstawienie studenckie (...). STS lubił mówić o sobie, że jest teatralną gazetą polityczną; dziś nie wydaje się już być możliwa taka gazeta. Nie jest możliwa, może nawet nie jest potrzebna.”

Kolejna istotna obserwacja, a także wyciągnięty z niej wniosek i ocena:

„Zjawiskiem w jakimś sensie nowym (...) była również spora ilość pełnospektaklowych przedstawień dramatycznych (...).

Zjawisko to niewątpliwie zbliża ruch polskich teatrów studenckich do ogólnoeuropejskiego wzorca w tej mierze. (...) Zbliża nas również do ogólnoeuropejskiej czy nawet światowej przeciętnej ambicji i poziomu. Jest to, moim zdaniem, przeciwne szansom naszej ambitnej dawnej specyfiki.”³⁶

Konstanty Puzyna, w tymże 1965 roku, w szkicu pod znamienym tytułem *Rola społeczna teatrów studenckich* rzuca owe spostrzeżenia na szersze tło przemian politycznych w Polsce, określając przy okazji funkcjonalną specyfikę naszego teatru studenckiego w jego z górą dziesięcioletniej historii.

„W teatrze studenckim – stwierdza – rampa nie dzieli (...) dwóch światów: świata teatru i świata widzów. Oba są płynne, wymienne, jest to jeden i ten sam świat, ci sami ludzie go tworzą, te same mają potrzeby, tęsknoty, problemy. Mogą liczyć na natychmiastowy oddźwięk u widza, gdy tylko powiedzą coś żywego (...). I mogą być szczerzy, spontaniczni, poszukujący – bo nie są zależni od gustu konserwatywnej publiczności (...). Grają, aby wyrazić siebie.”

Dalej Puzyna podkreśla „szczególnie wyostrzoną wrażliwość” twórców teatru studenckiego „na zewnętrzne zapotrzebowanie społeczne: na to, co kosztuje, co domaga się śmiechu, wydrwienia, odrzucenia – i na to, czego danej społeczności w danym momencie brak. Teatr studencki jest – przynajmniej w Polsce – jednym z najczulszych sejsmografów społecznych. Notuje – świadomie i nieświadomie – zmiany w świadomości społecznej z szybkością i precyzją niedostępną na ogół scenom zawodowym.”

Kolejna teza wybitnego krytyka: na całym świecie teatr studencki najczęściej stanowi przeciwwagę i uzupełnienie dla teatrów głównego nurtu. Zatem w Polsce, „gdzie klasyka światowa i wartościowa dramaturgia współczesna (...) jest dziś stale obecna na scenach zawodowych, gdzie natomiast nie istnieje właściwie zawodowy *music-hall*, rewia czy kabaret – teatry studenckie bardzo rzadko sięgają do klasyki, przeważnie uprawiają za to kabaret literacki, oparty na własnych tekstach, wśród których przeważa krótki skecz, *black-out* i piosenka.

Montaże te w dodatku zmieniają wciąż swój charakter. W latach 1954-1959, kiedy w Polsce nastąpiły gwałtowne przemiany wewnętrzne, burzliwe dyskusje, demokraty-

³⁶ Witold Dąbrowski, *Teatry studenckie w latach 1965, 1966*. W: *Teatry studenckie w Polsce*. Red. Jerzy Koenig. Warszawa, WAiF, 1968, s. 257, 258, 259, 260. Zauważmy grę Dąbrowskiego z cenzurą: „nie jest możliwe” znaczący po prostu „jest zakazane”.

zacja stosunków – kabaret studencki miał przede wszystkim charakter satyryczno-polityczny. (...) Szedł w awangardzie przemian społecznych i fermentu intelektualnego (...). Odegrał rolę znacznie wykraczającą poza środowisko studenckie (...). Zdobył też wówczas widownię znacznie szerszą niż studencka (...).

Po roku 1959, kiedy w Polsce zaczyna się okres stabilizacji, (...) miejsce montażu satyryczno-politycznych zaczynają (...) zajmować montaże poezji, (...) a obok nich – inscenizacje normalnych, pełnospektaklowych sztuk.”³⁷

Dodajmy, że owa „stabilizacja” była naznaczona represjami władzy wobec środowisk twórczych. Już zamknięcie nazbyt odważnego studenckiego tygodnika „Po Prostu” jesienią 1957 roku było czytelnym sygnałem ze strony ekipy Władysława Gomułki, skierowanym do polskiej inteligencji. Otwarta dyskusja o wolności słowa, demokracji, prawach jednostki, swobodzie twórczej, relacjach z ZSRR i zakresie władzy PZPR została zdławiona i usunięta z oficjalnego życia Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Oczywiście, Puzyna nie mógł o tym napisać w sposób otwarty bez narażenia się na represje ze strony cenzury, a potem innych organów wszechwładnego aparatu partii i państwa. Można było natomiast podkreślać inny aspekt „naszej małej stabilizacji” lat 60. – stopniowe uleganie przez mieszkańców PRL ideałom i stylowi życia nakierowanym na zdobywanie dóbr materialnych oraz budowanie życiowej pomyślności w oparciu o konformizm ideowy i ustępstwa wobec komunistycznych władz. Taki stan ducha, wynikł po trosze ze zmęczenia represjami z lat 50. i nieustanną czujnością, aby ich uniknąć, z pamięci o inwazji wojsk ZSRR na Węgry w listopadzie 1956 i o krwawym zdławieniu powstania w Budapeszcie, a poza tym (to bardzo ważne i jeszcze do tego wrócimy) – z przeświadczenia, że najgorsze już przeszło oraz nadziei, że teraz nie jest może idealnie, ale przecież lepiej, zwłaszcza w materialnej sferze życia.

Sytuację tę opisuje Lech Śliwonik w swych publikowanych przed kilku laty na łamach „Sceny” szkicach o historii teatru studenckiego: „Połowa lat 60. to (...) samochód ‘Syrenka’, wygodny jak traktor, ale jedzie... telewizor ‘Wisła’ ma 12 cali, ale coś widać... pralka ‘Frانيا’ ma silnik jak motorówka, ale pierze... życie jest szare i smutne, ale trochę lepsze, już coś mamy, odłożyliśmy. Tak zwane ‘ostrze satyry’ tępiało, rdzewiało.”³⁸

Śliwonik stwierdza w związku z tym, że początkowa „polityczna motywacja w tworzeniu teatru” z lat 1954-1958 „podlegała ewolucji. Rosła do wymiaru ‘agitki’, potem lepiej się wyrażała (i chętniej) w klimacie ironii, filozoficznej powiastki. A jeszcze później – przeważnie ulegała wyciszeniu. ‘Pogodziliśmy się z epoką’, mówił Andrzej Jarecki³⁹ o okresie od *Uśmiechniętej twarzy młodzieży* (1959). A druga połowa lat 60. to już czas, który badacz może (...) scharakteryzować pojęciami: estetyzm, anachronizm ideowy.”⁴⁰ (...)

³⁷ Konstanty Puzyna, Rola społeczna teatrów studenckich. W: Konstanty Puzyna, Syntezy za trzy grosze. Warszawa, PIW, 1974, s. 168-169, 170-171. Pierwodruk: „Współczesność” 1965 nr 20.

³⁸ Lech Śliwonik, ...oto pisze się historię. Teatry studenckie 1954-1989 (część piąta). „Scena” nr 8 (1999), s. 27.

³⁹ Jeden z liderów warszawskiego STS.

⁴⁰ Lech Śliwonik, ...oto pisze się historię... (część szósta). „Scena” 2000 nr 1 (9), s. 27.

Po jakimś czasie (...) troska o kształt, o formę zaczęła stawać się najważniejsza, bo nowych ważnych grup nie przybywało, (...) a stare wiedziały jak mówić, ale nie miały nic do powiedzenia.

Co robić, gdy od siebie nie ma się nic świata do przekazania? Oczywiście, korzysta się ze słów dawnych lub cudzych. (...) Ginie gotowość do ryzyka i sporu (...) – narasta zgoda na serwituty, na ‘służbę socjalistycznej idei’.”⁴¹

Diagnozy Dąbrowskiego i Pużyny z połowy lat 60. oraz Śliwonika z roku 2000 znajdują potwierdzenie w innym ważnym źródle – książce Aldony Jawłowskiej *Więcej niż teatr* (1988): „Od roku 1956 do końca lat 60. – pisze Jawłowska – teatr studencki przebył drogę od teatru-agitki, podporządkowanego całkowicie celom pozaartystycznym (typu STS w okresie swego rozkwitu), poprzez poszukiwania inspiracji we współczesnej światowej dramaturgii, literaturze, poezji, do eksperymentów artystycznych sytuujących go w kręgu światowej awangardy teatralnej. Ten ostatni okres, przypadający na drugą połowę lat 60., charakteryzowało małe zainteresowanie realiami otaczającego świata.”⁴²

Do syntez i ocen sformułowanych przez badaczy i krytyków z Polski dodajmy podsumowania dokonane przez dwoje uczonych amerykańskich – Jeffreya Goldfarba i Kathleen Cioffi. Goldfarb – socjolog z Chicago, spędził w Polsce niemal dwa lata (jesień 1972 – lato 1974) jako stypendysta prowadzący swe badania w ramach współpracy polsko amerykańskiej, koordynowanej przez International Research and Exchange Board (rok akademicki 1972/73) i przez ministerstwa szkolnictwa wyższego obu krajów (1973/74). Bardzo szybko skierował swoją uwagę na środowisko teatru studenckiego, poświęcając mu wiele uwagi i wysiłku. Biegłe posługując się językiem polskim, przeprowadził m.in. pionierskie badania ankietowe, rozmawiając z kilkudziesięciorgiem reprezentantów i reprezentantek tego ruchu artystycznego. Efektem jego studiów jest rozprawa doktorska zatytułowana *The Sociological Implications of Polish Student Theater (Socjologiczne implikacje polskiego teatru studenckiego)*, obroniona na University of Chicago w roku 1977.

Goldfarb patrząc na polską rzeczywistość z perspektywy amerykańskiego socjologa, pisze wprost o surowych politycznych ograniczeniach narzuconych teatrowi studenckiemu w okresie „małej stabilizacji”: po przełomie Października 1956 „w ciągu roku kontrola partii została powoli odbudowana. Zlikwidowane zostały kontrowersyjne gazety, poczynając od piszącego najbardziej otwarcie studenckiego pisma ‘Po Prostu’. Zaostrzona została cenzura i skończyła się euforia ‘polskiego Października’. W następstwie tych zmian teatr studencki był starannie kontrolowany. Możliwość wygłaszania znaczących oświadczeń politycznych została zamknięta przez połączone ze sobą oddziaływanie cenzury, a także społecznego samozadowolenia i ostrożności, jako że sytuacja narodu polskiego ogromnie się poprawiła wskutek zmian po roku 1956, a z drugiej strony tragiczne doświadczenia Węgier były realnym bodźcem dla zachowania owej

⁴¹ Lech Śliwonik, ...oto pisze się historię... (część ósma). “Scena” 2000 nr 3 (11), s. 30.

⁴² Aldona Jawłowska, *Więcej niż teatr*. Warszawa, PIW, 1988, s. 9-10.

ostrożności. Zamiast ku polityce, młodzi intelektualiści w polskich teatrach studenckich zwrócili się ku artystycznemu eksperymentowi. (...)

Niechęć samych twórców do kontynuowania kreacji w stylu satyrycznych kabaretów była podstawowym czynnikiem, który przyspieszył uwiad mocno nasyconej polityką ekspresji w teatrze studenckim. Ograniczenia zawarte w tej formie stały się oczywiście dla wielu studenckich artystów, w wyniku czego wybrali oni tworzenie pełnych dzieł dramatycznych. Trudność łączenia estetycznego nowatorstwa z ekspresją polityczną jest zauważana już od dawna. Nie chcę tu prezentować poglądu, że takie połączenie jest niemożliwe, nie twierdzą też, że było ono absolutnie poza zasięgiem teatru studenckiego. Jednak wydaje się, że trudności związane z takim zadaniem osłabiły opór studentów przeciw kontroli niezależnej politycznej ekspresji w teatrze studenckim lat 60. Swe główne zadanie dostrzegali oni w rozwijaniu dojrzałych teatrów nowatorskich i to dążenie przeważało nad pragnieniem tworzenia teatru politycznego.

Owa niechęć nie była jedynym powodem, dla którego teatr studencki odwrócił się od politycznego kabaretu. Zaciskająca się pętla cenzury uczyniła niemożliwą prezentację prawdziwie krytycznej satyry. Postawa reżimu wobec ograniczonego nawet krytycyzmu stawała się coraz sztywniejsza. U podstaw tej sztywności był opór władz wobec tradycyjnie polskiego pojmowania roli inteligentów jako moralnych przywódców narodu. Takie podejście było postrzegane jako sprzeczne z leninowską ideą kierowniczej roli partii i w konsekwencji – zwalczane. Na spotkaniu z dziennikarzami 5 października 1957 roku Gomułka oświadczył: ‘Utrzymujecie, że pisarze są sumieniem narodu (...) Towarzysze, sumieniem narodu jest partia, komuniści. My także jesteśmy sumieniem narodu, chociaż nie jesteśmy pisarzami.’

W tym kontekście teatrowi studenckiemu zabroniono kontynuowania jego politycznej roli z lat 50., a kiedy usiłował on odgrywać taką rolę, próby te kończyły się niepowodzeniem ze względu na ostrą cenzurę. (...)

Nie bez znaczenia jest, że ważna rola polityczna, jaką teatr studencki odgrywał w połowie lat 50., jako medium, poprzez które inteligencja mogła wyrazić swój własny punkt widzenia, stała się w międzyczasie elementem znacznie szerszego politycznego konfliktu. To prowadzi nas do trzeciego powodu, dla którego teatr studentów odwrócił się od śmiałego mówienia wprost w ramach teatru politycznego – do istnienia bardziej otwartych form politycznego konfliktu.

Listy protestacyjne, wyrafinowane formy marksistowskiej krytyki i będące odpowiedzią na nie partyjne represje stały się częścią polskiego życia politycznego lat 60. Teatr studencki, zamiast być forum, na którym taki konflikt się rozgrywał, stał się raczej ucieczką od niego.

W ten oto sposób przecinające się tendencje strukturalne, otaczające uboczną, pomocniczą (*ancilliary*) instytucję kulturalną teatru studenckiego, wzmocniły niezależność artystyczną studenckich teatrów, lecz osłabiły ich zaangażowanie polityczne.”⁴³

⁴³ Jeffrey Charles Goldfarb, *The Sociological Implications of Polish Student Theater. A dissertation submitted to the Faculty of the Division of Social Sciences in candidacy for the degree of Doctor of Philosophy. Chicago, Illinois, The University of Chicago, August 1977, s. 8, 44-45, 46.*

W swej późniejszej książce, zatytułowanej *On Cultural Freedom. An Exploration of Public Life in Poland and America (O Wolności Kulturowej. Badanie życia publicznego w Polsce i w Ameryce)*, poświęconej w znacznej części dążeniom wolnościowym polskiego środowiska artystycznego, a wydanej w roku 1982, po kolejnym pobycie w Polsce, Jeffrey Goldfarb dorzuca jeszcze jedną przyczynę politycznej pasywności środowiska teatru studenckiego w latach 60. Otóż, jego zdaniem, wycofanie się tego środowiska w dziedzinę eksperymentu artystycznego było częścią zastosowanej przez polską inteligencję strategii obrony jak najszerszego kontaktu z kulturą zachodnią. Zachowanie owego kontaktu usiłowano przy tym zaprezentować jako integralną część „polskiej drogi do socjalizmu”. Goldfarb precyzyjnie odmalowuje sprzeczność, w jaką zapędzali się wówczas polscy intelektualiści, będący początkowo szczerymi zwolennikami przemian po 1956 roku, a potem, z biegiem czasu zmuszeni stawiać czoła rosnącym represjom i ograniczeniom administracyjno-cenzuralnym, narzuconym przez nowe partyjne władze i przeżywający coraz większe zwątpienie w sens swego poparcia dla ekipy Gomułki. Zdaniem amerykańskiego socjologa, „teatr prezentujący ideologię kulturowej oraz intelektualnej niezależności nie był potrzebny. Była ona częścią ideologii oficjalnej. Zadanie – wcale nie takie łatwe – polegało na zebraniu owoców niezależności.” Polscy intelektualiści „czynili to, podkreślając tradycyjną rolę inteligentów jako strażników narodowego ducha, agitując na rzecz kontynuowania kontaktów z Zachodem oraz tworząc, publikując i prezentując dzieła zainspirowane narodowymi i międzynarodowymi tradycjami kultury. Gdy niektóre teatry studenckie kontynuowały swe produkcje satyryczno-kabaretowe, spektakle te traciły na popularności. Zamiast tego, najważniejsze stały się te studenckie zespoły, które tworzyły pełnospektaklowe prezentacje awangardowych dramatów polskich z okresu międzywojennego oraz awangardowej dramaturgii zachodniej (głównie dramaturgii absurdu).”⁴⁴

Kathleen Cioffi, która spędziła w Polsce lata 1984-87 i 1990-91, w swym studium pt. *Alternative Theatre in Poland 1954-1989 (Teatr alternatywny w Polsce 1954-1989)* odnosi dokonania polskiego teatru studenckiego do twórczości czołowych grup tzw. „teatru kontestacji” w USA lat 60.,⁴⁵ dochodząc do ciekawych wniosków. Na początku rozdziału zatytułowanego *Polityczny odwrót, lecz artystyczny postęp*, poświęconego naszemu teatrowi studenckiemu i niezależnemu lat 60., Cioffi pisze: „Wydaje się, że polski teatr alternatywny w okresie 1958-68 w jakiejś mierze zrezygnował z kierunku swego rozwoju z okresu 1954-58. W latach 50. Bim-Bom, STS i Cricot 2 nawiązywały do dokonań wczesnodwudziestowiecznych nowatorów, takich jak Majakowski, Meyerhold, Eisenstein i Brecht (podobnie jak amerykańskie grupy teatru alternatywnego z lat 60. – San Francisco Mime Troupe, Bread and Puppet i El Teatro Campesino), przeskakując etap, na którym znajdowały się grupy im współczesne, np. Living Theatre. Jednak w latach 60. wygląda na to, że wiele polskich teatrów zdecydowało się na ruch w tył i powtarzanie

⁴⁴ Jeffrey C. Goldfarb, *On Cultural Freedom. An Exploration of Public Life in Poland and America*. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1982, s. 73.

⁴⁵ Kwestie definicji pojęć „teatr alternatywny” i „teatr kontestacji” pozostawiamy na razie na uboczu naszych rozważań.

eksperymentów, które Living wypraktykował w latach 50. Tak więc w okresie 1958-1968 Polacy eksperymentowali z poetyckim językiem w teatrze, co Julian Beck i Judith Malina czynili podczas ich okresu nowojorskiego z lat 1951-63. Co więcej, wycofanie się polskich teatrów alternatywnych z polityki dokonało się w czasie, gdy większość alternatywnych teatrów w Ameryce oddawała się kwestiom politycznym. Dokładnie wtedy, gdy alternatywny teatr w Ameryce wydawał się zyskiwać rozpęd jako siła społeczna i kulturowa, teatr studencki w Polsce zdawał się tracić swą wyjątkową siłę, jaką miał w latach 50., w ramach wolnej kultury.

Istniały jednak skłonności do pewnych typów eksperymentu, które polski teatr alternatywny dzielił ze swoimi odpowiednikami w innych częściach świata. Choć np. Living Theatre z lat 60. otwarcie przyznawał się do filozofii anarchistycznej, która była w sposób oczywisty obecna w jego przedstawieniach, jego techniki przypominały te, które stosowane były w niepolitycznym teatrze z Polski. Np. 'faktomontaże', szeroko praktykowane w STS, Pstrągu i innych polskich teatrach, były całkiem podobne do *The Brig* (*Więzienie*) – spektaklu Living Theatre z roku 1963 wg sztuki Kennetha Browna (...). Przedstawienie Open Theatre Josepha Chaikina pt. *Viet Rock* (1966), podczas przygotowań do którego używano fragmentów z artykułów prasowych, zeznań naocznych świadków oraz listów jako podstawy dla improwizacji, także przypominał 'faktomontaże' STS i Pstrąga (rezultaty owych improwizacji skomponowała potem w ostateczny scenariusz widowiska autorka dramatyczna Megan Terry). Inny spektakl Open Theatre – *The Serpent* (*Wąż*), wg tekstu Jeana Claude'a van Itallie (1967), oparty był głównie na *Księdze Genesis* i dzięki temu przypominał polskie przedstawienia teatru poezji. Spektakle Cyrku Rodziny Afanasjewa utrzymane były w konwencji *commedii dell'arte*, podobnie jak produkcje San Francisco Mime Troupe z lat 1962-70 – w przedstawieniach obu tych zespołów pojawiały się nawet te same postaci. Połączenie teatru i sztuk plastycznych w Teatrze Galeria było produktem ubocznym nowojorskich happeningów Allana Kaprowa (twórcy Galerii także nazywali swe produkcje artystyczne happeningami). (...)...jasne jest więc, że pewne rodzaje teatralnych eksperymentów i myśli reformatorów teatru, takich jak Artaud, krążyły 'w powietrzu' lat 60. i Polacy wchłaniali je tak samo łatwo, jak grupy teatru alternatywnego z Zachodniej Europy.

Niemniej polski teatr alternatywny lat 'małej stabilizacji' znajdował się w okresie transformacji i rozwoju. Punkt ciężkości przesunął się z polityki ku eksperymentowi estetycznemu. (...) Tyle że w latach 60. reprezentantom tego teatru brakowało poczucia, że jest on 'ożywczym tchnieniem epoki', jakie mieli jego twórcy w latach 50. Rzeczywiście – wydawało się, że posługujące się swoistym szyfrem, celowo dwuznaczne, niejasne i zagadkowe polskie 'dramaty absurdu' były bardziej zgodne z epoką niż teatr alternatywny."⁴⁶

Omawiając pierwszy sezon Studenckiego Teatru Poezji „Ósmego Dnia”, warto zaznaczyć się jeszcze przy jednym wątku: relacji młodego zespołu z mecenasem, czyli

⁴⁶ Kathleen M. Cioffi, *Alternative Theatre in Poland 1954-1989*. Harwood Academic Publishers, Australia, Canada, China, France, Germany, India, Japan, Luxembourg, Malaysia, The Netherlands, Russia, Singapore, Switzerland, 1996, s. 93-94. Series *Polish Theatre Archive*, Vol. 2.



Zrzeszeniem Studentów Polskich. W tekście Marii Adamczyk można przeczytać, że dotacja ZSP dla Teatru Ósmego Dnia w sezonie 1964/1965 wyniosła 3000 złotych. Było to wsparcie istotne, lecz niewielkie, wzięwszy pod uwagę choćby liczebność grupy oraz ilość premier. Prócz tego teatr użytkował za darmo salę klubu „Bratniak”.

Ważne było jednak przede wszystkim to, że ZSP udzielało wówczas zespołowi osiemnastolatków, podobnie jak z górną setce innych zespołów studenckich, wsparcia w oficjalnych relacjach z różnymi instytucjami. Weźmy pod uwagę choćby taki prosty fakt: aby dowolny spektakl, wszystko jedno, czy zawodowy, czy amatorski, uzyskał zgodę cenzury przewencyjnej⁴⁷ na „wystawienie” (czyli na premierę), osoba reprezentująca jego twórców musiała udać się do lokalnej komórki cenzorskiej ze scenariuszem widowiska, a także (i to jest właśnie tutaj najważniejsze) z „pismem przewodnim” wystawionym przez instytucję pełniącą rolę mecenasa – państwowy teatr, Radę Zakładową fabryki czy „pegeeru”, Wydział Kultury w gminie lub dzielnicy (w przypadku amatorskiego zespołu działającego w domu kultury), organ związków zawodowych lub organizacji młodzieżowej, np. ZSP.

W połowie lat 60. Zrzeszenie było mecenasem, jak na ówczesne warunki, bardzo liberalnym. Zdaniem Lecha Raczaka, była to „jedyna wtedy w Polsce organizacja, która funkcjonowała jak normalny związek zawodowy, nie poddany jeszcze totalnej kontroli. W ZSP odbywały się np. normalne wybory – demokratyczne, z kampaniami wyborczymi na wszystkich szczeblach. Jeszcze na początku lat 60. niekoniecznie trzeba było mieć ‘pozwolenstwo’ ze szczytu aparatu, żeby zająć wysoko w organizacyjnej hierarchii. Układ był raczej taki, że jeśli ktoś zostawał wysokim szefem ZSP, to wtedy dopiero zgłaszała się do niego partia i składała mu ‘propozycję nie do odrzucenia’. Było jeszcze takie zabezpieczenie, że na uczelniach działały równocześnie Związek Młodzieży Wiejskiej i Związek Młodzieży Socjalistycznej. Ci, którzy chcieli zrobić karierę, znikali w tych właśnie organizacjach. (...)”

⁴⁷ Czyli Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk (GUKPPiW), którego centralna siedziba znajdowała się w Warszawie przy ul. Mysiej.

Oplącało się być w ZSP – tak jak opłaca się należeć do związku zawodowego (kluby, zniżki, wycieczki etc.). To było bardzo normalne. Myślę, że jakieś 90 procent studentów należało. Należeli także ci z ZMS i ZMW, bo była taka możliwość, ale z reguły nie robili w ZSP żadnej kariery. Nie mieli szans. Wypadali ze wszystkich wyborczych sytuacji. Na polonistyce działacz ‘zetemesu’ nie miał najmniejszej szansy, żeby się przedrzeć na stanowisko np. szefa klubu w akademiku. (...) Bez względu na to, że polityczna świadomość ogółu była bardzo niska, tak to funkcjonowało. (...)

Pamiętam, że bywały (...) zebrania rozliczeniowe Rady Wydziału. To mogło trwać godzinami, (...) sam byłem na dwóch takich zebraniach. Tam były krzyki, wrzaski, kłótnie... (...) Potem zobaczyłem takie zebrania dopiero, gdy powstała ‘Solidarność’. Wtedy na uczelni nie chodziło, broń Boże, o jakieś polityczne sprawy, ale o to, że np. nie ma papieru toaletowego, że coś się wali, (...) że nie zorganizowano jakiejś wycieczki do teatru. Było to w każdym razie coś zupełnie innego od tego, co stało się kilka lat później, w latach 70.”⁴⁸

„I dlatego ZSP z lat 60. wspominam bardzo dobrze, to naprawdę był jedyna ‘prawie demokratyczna’ organizacja w tym państwie. (...) Kiedy w ‘Solidarności’ ktoś w 1980 roku wiedział, co to jest komisja skrutacyjna i na czym polega liczenie głosów, to tylko dlatego, że miał doświadczenie z ZSP. Nie jest przypadkiem, że w 1980 trzydziesto- pięcioletkowie obejmowali znaczące funkcje w opozycji – myślę, że wynosili przywiązanie do demokracji jeszcze gdzieś z tamtych okolic studenckich. (...)

Żeby jakoś tam społecznie funkcjonować, potrzebne były nam kontakty ‘zetespowskie’, dlatego że cenzurowanie spektakli, wyjazdy, przedstawienia w innych miastach – to wszystko dokonywało się wyłącznie przez ZSP, przez system festiwalu, przez system klubów, które organizowały spektakle. To była jedyna możliwość. (...)

Dzięki byciu w ZSP znało się nie tylko kolegów, którzy robili teatr, ale także muzyków jazzowych, facetów, którzy robili kabaret, poetów, plastyków, którzy w klubach robili swoje wystawy. Było to środowisko dość izolowane od kultury oficjalnej, chwilami bez punktów stykowych. (...) Na dobrą sprawę ten system funkcjonował chwilami trochę tak, jak w stanie wojennym kościół (...) czy drugi obieg – jako azyl dla niezależnej twórczości – (...) oczywiście, w sposób nieporównywalnie bardziej kontrolowany od tego, co było potem w rzeczywistym drugim obiegu. (...) Funkcjonowała w (...) tym systemie (...) oczywiście cenzura, ale na spektakl w klubie studenckim pozwolenie cenzury można było dostać o wiele łatwiej niż na spektakl w normalnym teatrze. (...)

Poza tym np. w klubie ‘Od Nowa’ przyjaciele wydawali książki, korzystając z przepisu, że do nakładu dziewięćdziesięciu dziewięciu egzemplarzy tekst wydaje się ‘na prawach rękopisu’, bez cenzury. I wydawano książki takie, jak ‘samizdat’ – przepisywane na maszynie, które nie zostałyby wydrukowane w normalnym wydawnictwie. (...)

Zdecydowano się zostawić taki ‘ogródek’, sferę odkręconego zaworu bezpieczeństwa. Myślę, że zostało to dobrze wykorzystane w tym kraju.”⁴⁹

⁴⁸ Wprowadzenie do... Część pierwsza wywiadu-rzeki z Lechem Raczakiem..., s. 124-125.

⁴⁹ Wypowiedź nagrana przez Monikę Mazurkiewicz w 1992 r.

Oczywiście, mimo wszystko, ZSP było organizacją ściśle kontrolowaną przez czynniki partyjno-państwowe i autonomia Zrzeszenia była dokładnie taka, na jaką pozwalały władze PZPR. Jeffrey Goldfarb zauważa, iż „pod koniec lat 50. i w latach 60. rządząca partia nadal akceptowała względną autonomię ZSP, jednak narastające dogmatyczne reakcje na polityczną krytykę znaczyły, że owa gwarancja autonomii, jeśli chodzi o pełnioną przez ZSP funkcję mecenasa sztuki, oznaczała zarazem ograniczenie – studenckiej organizacji wolno było popierać tylko nowatorstwo artystyczne.”⁵⁰

Sezon drugi: inscenizacje dramatów

Po udanym obozie w Trzciance zespół Teatru Ósmego Dnia zainauguował w październiku 1965 r. swą aktywność,⁵¹ poszukując materiału literackiego dla kolejnej premiery. Uwaga zespołu skierowana była przy tym nie na poezję, lecz na dramat. „Szukaliśmy (...) nowych tekstów i każdy coś tam przynosił – wspomina Tomasz Szymański. – O ile pamiętam, numer ‘Dialogu’ z opublikowanym w nim *Lalkiem*⁵² przyniósł kiedyś na próbę Marek Kirschke.”⁵³ „Sztuka na głosy” Zbigniewa Herberta pobudziła wyobraźnię Szymańskiego oraz członków jego zespołu na tyle, że postanowili ją zainscenizować. Tym samym z kategorii „studenckich teatrów poezji” przeszli do kategorii „studenckich teatrów dramatycznych”, która na równi z tą pierwszą dominowała w ruchu teatru studenckiego lat 60. Podczas prób, jak zwykle przede wszystkim w wyniku dyskusji między Szymańskim i Wąsikiem, narodziła się koncepcja inscenizacyjna spektaklu.

„Pierwszym pomysłem odrealniającym to, co się działo na scenie, był mój pomysł, żeby tekst mówić ‘na białą’, w ogóle go nie interpretując – wspomina Tomasz Szymański. – Mówienie tekstu (...) bez zróżnicowanej intonacji i w ogóle bez interpretacji spowodowało, że podczas prób nagle się reflektowaliśmy i pytaliśmy się nawzajem: ‘O co tu chodzi? Co ci ludzie gadają? Czemu wypowiadają takie bzdury? Przecież oni w ogóle się nie porozumiewają!’ (...)”

Przypadkowa, bezsensowna śmierć Lalka powodowała u bohaterów sztuki Herberta kompletną beznadzieję. Wypowiedane w ten sposób dialogi potęgowały atmosferę beznadziei i bezsensu.

Do tego chwytu reżyserskiego Wąsik dodał jeszcze swój pomysł, żeby tych ludzi ubrać w ‘bezosobowe’ stroje i zakryć im twarze. Strojem kobiet w tym spektaklu były długie suknie z worka, strojem mężczyzn – workowe kombinezony i spodnie. Twarze aktorów były zasłonięte maskami z worka, nawet włosy były workowe. Normalne ubrania

⁵⁰ Jeffrey C. Goldfarb, *The Sociological Implications...*, s. 45.

⁵¹ Tomasz Szymański właśnie wówczas sformułował Statut Teatru Ósmego Dnia, zaprezentowany tutaj w oryginale na ilustracji; powołał także do życia Radę Programową Teatru, w której zasiadali nauczyciele akademicy z polonistyki UAM oraz działacze ZSP.

⁵² Zbigniew Herbert, *Lalek. Sztuka na głosy*. „Dialog” 1961 nr 12 (68), s. 56-70.

⁵³ *Teatru uczyć się do dziś...*, s. 92.

Statut Studenckiego Teatru " Ósmego Dnia "

I Wstęp

1. członkiem teatru może być każdy student, który wyraża chęć działania w teatrze i swoją postawą w pracy potwierdza to;
2. Prawa i obowiązki członka teatru reguluje niniejszy statut;
3. Pełnoprawnym członkiem teatru staje się student po otrzymaniu legitymacji członkowskiej teatru / dotyczy także nie studentów /

II Prawa i obowiązki

1. ciągle zainteresowanie aktualną pracą teatru bez względu na bezpośrednie uczestnictwo w danym spektaklu.
2. Stałe utrzymywanie kontaktu z kierownictwem teatru.
3. Punktualne przybywanie na próby i spektakle.
4. Informowanie o niemożliwości uczestniczenia w spektaklu na tydzień ~~przed~~ z w próbie na dwa dni przed terminem zejść;
5. Wykonywanie wszelkich poleceń kierownika związanych z pracą teatru.
6. Bezplatne uczestniczenie we wszystkich imprezach CKS " Od nowa ".
7. Uczestniczenie w wyjazdach festiwalowych / W zależności od ilości miejsc /.
8. Uczestniczenie we wczasach teatru.
9. Członek teatru nie ma prawa uczestniczyć w pracach innych teatrów bez uzgodnienia z kierownictwem teatru, w każdym wypadku dając pierwszeństwo teatrowi o "Ósmego Dnia "
10. Członek teatru ma prawo podjęcia samodzielnej pracy artystycznej w teatrze po uzgodnieniu z kierownictwem teatru.

III Obowiązki i uprawnienia kierownictwa teatru

1. W skład kierownictwa teatru wchodzi:
 - kierownik i kierownik artystyczny,
 - kierownik administracyjny
 - kierownik techniczny
 - stały scenograf teatru
2. Kierownik i kierownik artystyczny teatru odpowiedzialny wobec całego zespołu ~~teatru~~ teatru za całokształt pracy artystycznej i organizacyjnej teatru.
 - a/ może podejmować decyzje dotyczące:
 - repertuaru
 - obfady
 - organizacji i finansów
 - b/ Kierownik teatru może udzielać urlopu członkom teatru z uzasadnionych przyczyn.

3. Kierownik administracyjny jest odpowiedzialny za sprawną działalność finansową i organizacyjną teatru,

a/ Wszystkie sprawy dotyczące finansów i organizacji teatru uzgodnione muszą być z kierownikiem administracyjnym.

4. Kierownik techniczny odpowiedzialny jest za sprawność sprzętu oraz oraz przygotowania techniczne prób i spektakli.
5. Stały scenograf teatru odpowiedzialny jest za terminowe przygotowanie oprawy plastycznej spektakli i przygotowanie plastyczne reklamy.
6. Kierownictwo ma prawo wymagać pomocy w pracach od członków teatru.

IV Postanowienia końcowe

1. W wypadku nie wywiązania się z obowiązków członka teatru kierownictwo ma prawo do zawieszenia w prawach członka teatru oraz ~~z~~ wystąpienia do zespołu o skreślenie z listy członka teatru.

Statut Teatru Ósmego Dnia napisany przez Tomasza Szymańskiego jesienią 1965.

nosiły tylko dwie postaci: miejscowy poeta i reporter. Oni jedni wypowiadali swoje kwestie z normalną intonacją (...).

Mieszkańcy Herbertowskiego miasteczka przez nas zinterpretowani to były jakieś dziwne 'kadłuby', które zatraciły swoje cechy indywidualne. Postaci te były osadzone w jakimś dziwnym, odrealnionym świecie, z którego nie mogły się wyrwać."⁵⁴

Zdaniem Lecha Raczaka, „worki-tłumoki z otworami na usta (...) zasadniczo przekształcały realistyczne słuchowisko Herberta, dodawały mu dosyć niesamowitej aury. To zresztą nie zostało wygrane, bo nie byliśmy wtedy dość świadomi teatralnie.”⁵⁵

„Siedzieliśmy, staliśmy i nie ruszając się z miejsca, podawaliśmy teksty tak, jakbyśmy robili słuchowisko radiowe na scenie – wspomina z kolei Marek Kirschke. – Nasze aktorstwo było bardzo statyczne, miało nawiązywać do nad-marionety Craiga. Wąsik przekonał Szymańskiego, że warto nas ukształtować na wzór tego, co wymyślił Craig. (...)”

Ciekawe jest, że *Lalek* był na ogół bardzo dobrze przyjmowany przez publiczność, mimo że właściwie nie było w nim aktorstwa w pełnym tego słowa znaczeniu.”⁵⁶

Również recenzenci oceniali ten spektakl pozytywnie. Ryszard Danecki uznał „pomysł potraktowania wszystkich postaci jako relacjonujących wydarzenia kukiełek” za „zupełnie trafny”.⁵⁷ Dla Ernestyny Skurjatówniej „wyręczanie się wyobraźnią widzów, a co za tym idzie swoboda interpretacji” były „jasnym dowodem dojrzewania i pracy zespołu”.⁵⁸

Zenon Bosacki stwierdził, że „przedstawienie, wprawdzie jeszcze niedotarte, stało na niezłym poziomie”, przedtem jednak sugerował, iż „w obsadzie *Lalka* przydałoby się jeszcze większe zróżnicowanie głosów (...).”⁵⁹

W dniach 13-15 stycznia 1966 roku Studencki Teatr „Ósmego Dnia” po raz pierwszy zaprezentował swój spektakl na festiwalu poza Poznaniem – wziął z *Lalkiem* udział w dorocznym Przeglądzie Teatrów Studenckich Polski Południowej i Zachodniej w Katowicach. Po raz pierwszy też wzmianka o występie poznańskiej grupy ukazała się w gazecie z innego miasta – katowickiej „Trybunie Robotniczej”. Na jej łamach Andrzej Niedoba w obszernym artykule podsumowującym festiwal „z przyjemnością” zauważył u młodych aktorek i aktorów „dużą troskę o dykcję i ruch sceniczny”, stwierdzając, że *Lalek* „to rzecz trudna i niezbyt widowiskowa, niemniej starannie przygotowana warsztatowo przez ten ciekawy zespół”. Parę akapitów wcześniej ocenił jednak to przedstawienie z o wiele większą surowością, pisząc, że „studenci z Poznania (...) pokazali spektakl żywy i warty, ale ich inwencja inscenizacyjna nie odbiegała ani na krok od realizacji radiowej”.⁶⁰

⁵⁴ Teatru uczyć się do dziś..., s. 92.

⁵⁵ Z zapisu rozmowy autora z Lechem Raczakiem przeprowadzonej 10 października 1995 r.

⁵⁶ Z zapisu rozmowy autora z Markiem Kirschke przeprowadzonej 11 sierpnia 1995 r.

⁵⁷ Ryszard Danecki, [rubryka *Nasz recenzent zanotował*]. „Express Poznański” 1965 nr 268 (26.11), s. 3.

⁵⁸ Ernestyna Skurjatówna, *Lalek* na Wielkiej. „Głos Wielkopolski” 1965 nr 296 (6793), 14.12, s. 6.

⁵⁹ Zenon Bosacki, Drugi rok „Ósmego dnia”. „Gazeta Poznańska” 1965 nr 286 (2.12).

⁶⁰ Andrzej Niedoba, Słowa i gesty. Na studenckiej scenie. „Trybuna Robotnicza. Magazyn Niedzielnny” 1966 nr 42 (6861), 19-20.02, s. 5. (Ponieważ cały tekst Andrzeja Niedoby mieści się na jednej stronie, dalsze przywołane tu sformułowania pochodzące z tego tekstu nie będą opatrywane przypisem).

Dodajmy, że recenzent „Trybuny Robotniczej” nie omieszkął wypowiedzieć się również na temat przemian w polskim teatrze studenckim. Zwrócił mianowicie uwagę na fakt, że w katowickim Przeglądzie dominowały inscenizacje dramatów – zarówno ilościowo, jak i pod względem artystycznej doskonałości. Oprócz *Lalka*, wymienił jeszcze dwie festiwalowe prezentacje z tej kategorii, które zwróciły jego uwagę: znakomitych *Szewców* wrocławskiego Kalambura⁶¹ (najwyższe uznanie dla tego spektaklu wyraził poprzez ironiczną uwagę, iż miał on „tyle wspólnego z teatrem studenckim, że grali go studenci”) oraz *Ryszarda III* Teatru 38 z Krakowa,⁶² którego z kolei zaliczył do grupy „maksymalnych udiwnień klasycznego tekstu, (...) których już nie można nazwać poszukiwaniem”.

Ogólne konkluzje Niedoby: „Tak więc kazano nam zapomnieć o tradycjach wojującego teatru studenckiego niegdysiejszej Stodoły czy Pstrąga, teatru studenckiego w pełnym tego słowa znaczeniu”. Nie znaczy to oczywiście, że „teatr studencki umarł śmiercią nagłą a straszną”, bo przecież nadal działa, a nawet zadziwia różnorodnością form. W sumie „najważniejsze jest (...) to, aby teatr studencki wciągał jak najszersze rzesze młodych, bo to znakomita rozrywka dla nich samych i kawał dobrej roboty, przybliżająca do prawdziwego teatru”.

Tego typu podejście do teatru studenckiego („godziwa rozrywka” dla tworzących go młodych ludzi lub nie zawsze zobowiązujący młodzieńczy prolog do aktywności w „prawdziwym”, „dorosłym” teatrze dramatyczno-repertuarowym) dominowało wśród polskich recenzentów i krytyków. Charakterystyczne: pisali oni najczęściej o tych zespołach jako o „teatrzykach studenckich”, bagatelizując poprzez to zdrobnienie artystyczną rangę owych grup, „udzieciniając” ich dokonania.⁶³

Najjaskrawszym wyjątkiem był tutaj Konstanty Puzyna, widzący już w połowie lat 60. światowy teatr studencki jako autonomiczny społecznie i artystycznie ruch przeciwstawiający się dokonaniom teatrów głównego nurtu, a w skali całości życia

⁶¹ Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Szewcy*; reżyseria: Włodzimierz Herman; prapremiera światowa: marzec 1965.

⁶² William Shakespeare, *Tragedia o Ryszardzie III*; reżyseria: Helmut Kajzar; scenografia: Ewa Czuba; premiera: 28.06.1965.

⁶³ Obyczajowi temu uległ nawet wywodzący się z zespołu STS Andrzej Drawicz, nadając swemu szkicowi podsumowującemu dzieje warszawskich teatrów studenckich tytuł *STS i inne teatrzyki warszawskie*. Patrz: *Teatry studenckie w Polsce...*, s. 61. Ciekawy wątek dorzuca tu Jacek Fedorowicz, jeden z czołowych aktorów BIM-BOMU: „Nie był to (...) ‘teatrzyk’” – protestuje najpierw, by potem precyzyjnie osadzić swój sprzeciw w czasie: „To bardzo niefortunne określenie wtedy jednak wydawało nam się jedyne. *De facto* BIM-BOM był teatrem pełną gębą, lecz (...) skoro cała sztuka początku lat 50. była śmiertelnie poważna, napuszone, nadęta, nasz teatr musiał się określić jako coś innego: teatrzyk, taki sobie ot, BIM-BOM (...). W późniejszych latach (...) ta bardzo niefortunna (...) nazwa pomagała niestety w stopniowej infantylizacji obrazu naszego teatru. (...) ...wspomnienia o nas, pisane przez ludzi spoza naszego kręgu, (...) z reguły podkreślały właśnie ‘studenckość’ tego gdańskiego ‘teatrzyku’; ‘studenckość’ – w domyśle: dziecinność, niedojrzałość, błażość.” Jacek Fedorowicz, Teatr BIM-BOM. W: *Metamorfozy*. „Piękni, dwudziestoletni, źli”. Materiały z sesji popularnonaukowej i spotkań autorskich, Sanok, 13-20.06.1993. Sanok, Sanocki Dom Kultury, 1995, s. 75.

teatralnego – komplementarny wobec ich produkcji, uzupełniający istotne luki w substancji narodowych kultur.⁶⁴

Jednak w połowie lat 60. dominowała wśród krytyków i recenzentów opisana wyżej postawa paternalistyczna. Trzeba przyznać, że uzasadniała ją wiele faktów. Ot, choćby to, iż młodzi reżyserzy i aktorzy z teatrów studenckich, poprzez swoje życiowe wybory i koleje losu potwierdzali, że ich głównym marzeniem było „dorosłe” zawodowstwo i po zakończeniu „młodzieńczej, studenckiej przygody z teatrem” zasilali masowo szeregi twórców profesjonalnych. Wydawało się to wówczas nieuchronnym, a zarazem jak najbardziej pożądanym zwieńczeniem ich amatorskiej aktywności z okresu studiów. Bo nawet jeśli chcieliby kontynuować względnie niezależną twórczość, to czy mieli w tamtych czasach jakąś alternatywę, oprócz pozostania w studenckim obiegu i uzyskania żenującego dość statusu „wiecznego studenta”? Twórczość studencka uważana była wtedy oficjalnie za amatorską. Pozostanie w „ogródku jordanowskim” sztuki pod egidą ZSP skazywało ich na biedę, obniżony status społeczny i brak stabilizacji życiowej. Nie mówiąc już o groźbie otwartego konfliktu z reprezentantami władzy i „realno-socjalistycznej” biurokracji różnych szczebli, bardzo nieufnie odnoszącymi się do ludzi, których nie dawało się zakwalifikować do jasno określonych kategorii społecznych i zawodowych.

Również Tomasz Szymański miał typowe dla tamtych czasów ambicje: twórczość reżyserska w Teatrze Ósmego Dnia miała mu umożliwić szybki, skuteczny debiut w profesjonalnym teatrze dramatyczno-repertuarowym. Montaże poezji z sezonu 1964/1965 były pierwszymi, coraz śmielszymi wprawkami, po których w następnym sezonie przyszła kolej na reżyserowanie dramatów.

Sukces *Lalka* najwyraźniej utwierdził lidera poznańskiego zespołu w poczuciu słuszności obranej przezeń drogi, oto bowiem zimą 1966 roku Szymański zaproponował koleżankom i kolegom przedsięwzięcie śmiałe, by nie powiedzieć brawurowe: pracę nad polską prapremierą słynnego już, choć napisanego zaledwie kilka lat wcześniej dramatu Petera Weissa o długim tytule: *Męczeństwo i śmierć Jean Paul Marata przedstawione przez zespół aktorski przytułku w Charenton pod kierownictwem pana de Sade*.⁶⁵

⁶⁴ Podobne intuicje, choć niewyrażone wprost, wyczytać można z cytowanego tu tekstu Witolda Dąbrowskiego. Także Andrzej Niedoba pozostawił w swoim tekście pewien ślad „Puzyrowego” myślenia, pisząc o Pstrągu czy Stodole z przełomu lat 50. i 60. jako o reprezentantach „teatru studenckiego w pełnym tego słowa znaczeniu”. Owa niespójność myślenia, sygnalizująca poważne trudności, jakie sprawiało recenzentom i krytykom zdefiniowanie ówczesnego teatru studenckiego – kulturowego zjawiska o charakterze zdecydowanie hybrydalnym, ujawni się w pełni, kiedy omawiać będziemy teksty krytyczne poświęcone *Warszawiance* i następnym spektaklom Teatru Ósmego Dnia z lat 60., inspirowanym twórczością Teatru Laboratorium Jerzego Grotowskiego.

⁶⁵ Tłumaczenie: Andrzej Wirth; pierwodruk w Polsce: „Dialog” 1965 nr 1 (105), s. 40-90. Prapremiera światowa: 29.04.1964, Schiller-Theater, Berlin Zachodni; reżyseria: Konrad Swinarski; scenografia: Peter Weiss. Niecały rok po spektaklu Szymańskiego, w marcu 1967 r. zainscenizował ten dramat z wielkim sukcesem w poznańskim Teatrze Polskim Henryk Tomaszewski (scenografia: Kazimierz Wiśniak). Dla wygody czytelników recenzenci i krytycy posługiwali się i posługują nadal skróconą wersją tytułu tej sztuki, pisząc po prostu „*Marat-Sade* Weissa”. Dodajmy, że polskie prapremiery znanych, wybitnych dramatów współczesnych były w ówczesnym teatrze studenckim dobrze utrwaloną już tradycją. W przedsięwzięciach tych celował krakowski Teatr 38, prezentując w latach 1957-1962 m.in. następujące prapremiery: *Wszyscy przeciw wszystkim* Artura Adamowa (31.01.1957), *Końcówka* i *Akt bez słów* (14.11.1957) oraz *Ostatnia taśma Krappa* (prapremiera światowa, 29.01.1959) Samuela Becketta, *Pokojówki* Jeana Geneta (7.01.1960, wszystkie w reż. Waldemara Krygiera), a także prapremiery sztuk Michela de Ghelderode’a i Jacquesa Audibertiego.



Afisz towarzyszący polskiej prapremierze dramatu Petera Weissa *Męczeństwo i śmierć Jean Paul Marata*... wystawionej w Teatrze Ósmego Dnia (1966).

Prapremiera *Marata-Sade'a* miała miejsce w kwietniu 1966 roku, w „Od Nowie”. Maciej Rusinek pisze, iż spektakl Szymańskiego „zainscenizowany był – podobnie jak poprzednie – przy użyciu bardzo prostych środków (stałe, białe światło, ‘scenka’ zbudowana z dwóch podestów, wybita białym płótnem, prawie jednakowe kostiumy – prymitywne stroje przypominające pidżamy szpitalne, utrzymane w czarno-szaro-białych kolorach). Jedynymi rekwizytami ‘grającymi’ w przedstawieniu były: metalowa wanna, krzesło i dwie ławki, na których siedzieli pacjenci. Zamyśl reżyserski sprowadzał się do wyakcentowania racji dyskutowanych przez dwóch głównych bohaterów dramatu: Marata i de Sade’a, na tle grających bardzo ‘zimno’, z dystansem (...) pozostałych pensjonariuszy przytułku w Charenton. Stopniowo, w miarę narastania akcji gra aktorska, ‘mechaniczna’, marionetkowa, utrzymana w konwencji demonstracyjnego ‘udawania gry’, przechodziła pod koniec spektaklu w kabaretową konwencję bezpośredniego zwracania się wprost do widzów.”⁶⁶

Polska prapremiera *Marata-Sade'a* w mało znanym studenckim zespole wzbudziła spore zainteresowanie. Jego oczywistym wyrazem był np. fakt, że po raz pierwszy w historii Teatru Ósmego Dnia napisano recenzje z jego przedstawienia.

⁶⁶ Maciej Rusinek, *Monografia...*, s. 13.

Peter Weiss

"Nęceciadwo i śmierć Jean Paul Marata przedstawione przez zespół aktorski przytułku w Charenton pod kierownictwem pana de Sade" dramat w 2 aktach przełożył: Andrzej Wirth

Wystawienie W-1 30-66 [signature]

A k t I

Coulmier:

Jako dyrektor domu w Charentonie witam szanownych Państwa w tym salonie składając najprzód jak wypada dzięki na ręce pacjenta de Sade'a bo jemu przecież zawdzięczamy pomysł i reżyserię dramy którą szanowni Państwo zobaczą na scenie My jako nowocześni i światli mężczyźni nie chcemy aby pacjenci byli jak więźniowie co muszą cierpieć przesoc w izolacji Jesteśmy za tym aby w naszej demokracji której święte zasady zawarliśmy przeciw w uroczystym i na zawsze wiążącym dekreście wiedza i sztuka udziałem pacjentów się stały potwierdzając w tym naszym ideały Te oto dramę w reżyserii pana de Sade'owej pozwalamy sobie grać w naszej sali kąpielowej

WYSTAWIENIE... 23. X. 66 A-P [signature]

Kynolizacja:

W tej wannie widzicie Państwo krwawego Marata co był postrachem dla całego świata Obawili spokoju biedak nie ma bo skórę jego ize egzema Kiedy się w zimnej wodzie kąpał pławił w gorącej co go trawił Kule Marata powierzone nam nalepiliśmy z pacjentów jakich tutaj mamy skutecznie leczonemu i z najnowszą metodą elektroterapii tj. zimną wodą Dama co nad nim się pochyla i której dotyk życie mu umiła to nie jest proszę Państwa Corday lecz Evrard Simona Jego można powiedzieć naturalna żona którą nie pod kościelnym poślubił pułapem lecz z którą żyje on na kocią łapę A tutaj Corday stoi proszę Państwa W Oazie urodzona córka średniego szlachectwa elegancka ośdbka pantofle modne nałożyła szkoda że zwałem pierwi właśnie zaszkoniła bo wedle historyków i naszego zdania dziewczyna jest przy keści i warta... grzeschu Tam stoi były mnich co opuścił swoje zakonniki Internowany u nas za radykalny gust do polityki Jemu w sztuce rola Kuby Raux przypada który poniekąd prawą ręką jest Marata

WYSTAWIENIE... 28/208 [signature]

Pierwsza strona scenariusza Marata-Sade'a w Teatrze Ósmego Dnia z pieczętkami cenzury i podpisami cenzorów, zezwalających na „wystawienie”. Widnieją tu pieczętki cenzury poznańskiej, katowickiej i wrocławskiej, jako że każdy teatr, chcąc grać swój spektakl w innym województwie, musiał otrzymać na to osobną zgodę miejscowego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk.



Zdjęcie z garderoby po jednej z prezentacji spektaklu *Marata-Sade'a*. Na pierwszym planie Tomasz Szymański, z tyłu od lewej: Waldemar Leiser, Bartłomiej Zieliński.

Recenzję ostrą i krytyczną napisał Andrzej Kisiel, a opublikowała ją „Agora” – niskonakładowy, lecz cieszący się dużym prestiżem miesięcznik studentów Uniwersytetu Wrocławskiego. Zdaniem Kisiela, trudność zadania, przed którym staje inscenizator tej sztuki, spowodowana jest m.in. koniecznością wykreowania „kilku perspektyw, z jakich widz teatralny powinien odbierać spektakl. Obserwator spektaklu (...) powinien zdawać sobie sprawę z tego, że aktor na scenie nie wciela się w kreowaną przez siebie postać bezpośrednio, ale poprzez pensjonariusza przytułku w Charenton – uczestnika widowiska, którym kieruje de Sade, kreując w ten sposób jak gdyby dwie postacie. Aktor powinien pamiętać, że jest (...) amatorem, a w dodatku człowiekiem chorym umysłowo, który ‘gra’ nie przed publicznością, ale przed de Sade’em i dyrektorem przytułku.”

Po czym Kisiel przystępuje do druzgocącej krytyki: „Twórcy (...) *Marata-Sade'a* w Teatrze Studenckim ‘Ósmego Dnia’ nie tylko zamordowali Marata; zamordowali także cały dramat Weissa. Bardzo serio wyreżyserowano ten spektakl, każąc aktorom wcielić się tylko w postaci historyczne. (...) ...był on za bardzo płaski, jednowymiarowy. Odarto go z momentów pantomimicznych,⁶⁷ nadano mu charakter rapsodyczny, nadmierną wagę przywiązując do podawania tekstu według prawideł aktorskiej sztuki. (...)

Największym jednak ‘morderstwem’ było złe poprowadzenie postaci de Sade’a: miał on być przecież motorem całego spektaklu, człowiekiem inteligentnym i w pełni (wbrew pozorom) władz umysłowych; przedstawiono go jako półgłówka, który nie wie,

⁶⁷ Oczywiście Kisiel mylnie utożsamia tu konwencję pantomimy z ruchem scenicznym w ogóle, zresztą podobnie jak wielu innych ówczesnych i późniejszych recenzentów pisujących dla polskiej prasy.

„Rodzinna fotografia”
wykonana w „Od Nowie”
po jednej z prezentacji
Marata-Sade’a, w kostiumach
ze spektaklu. Od lewej:
Janusz Grot, Janina
Karasińska, Andrzej
Zygmunt.



czego chce i nie bardzo w końcu wiadomo, dlaczego każe się wychłostać (jakże blade i mętnie wypada ta – kluczowa dla całego dramatu – scena).

Twórcy tego teatru (...) chcieli nawiązać do tradycji teatrów studenckich z lat 1956-58 i stworzyć spektakl polityczny i aktualny. Niestety, chcieli stworzyć taki spektakl tanim kosztem, odczytując *Marata Weissa* jako dramat o mechanizmie rewolucji i traktując go jako jej krytykę. Wyeksponowali na pierwszy plan wobec tego wszystko, co krytyką i ośmieszeniem rewolucji być mogło, dając widzowi gotowy przewodnik po tym dramacie – gotową jego interpretację. Zlekceważyli tym samym widzów zupełnie, chyba nie przypuszczając, że widz teatralny jednak myśleć potrafi. Zaprzepaścili (...) szansę twórczej interpretacji dramatu, (...) ‘mordując’ go ostatecznie.”⁶⁸

Tomasz Szymański zapoznał się z tą recenzją dopiero w roku 1995, czyli 29 lat po premierze *Marata-Sade’a* i – pomimo łagodzącego kontrowersje upływu czasu – natychmiast przystąpił do polemiki, zgadzając się z Kisielą tylko w kwestii wyraźnie politycznego przesłania swej inscenizacji: „Rzeczywiście graliśmy ten spektakl z dość ostrą polityczną intencją. Wymyśliłem to sobie tak: wariat grający Marata jest chory na schizofrenię i gra tę postać, będąc przekonany, że jest Maratem, a nie sobą. (...) A jeżeli on wierzy, że jest Maratem, to dramat staje się jeszcze głębszy i widz ma prawo zadać sobie pytanie, czy wariatka grająca Charlotte Corday aby naprawdę nie zabiła aktora – wariata z Charenton. (...)”

Natomiast de Sade oczywiście wariatem nie jest i doskonale sobie zdaje sprawę, że chodzi tu tylko o przedstawienie pokazywane dyrektorowi przytułku. Daje się jednak

⁶⁸ Andrzej Kisiel, *Marat zamordowany*. „Agora” nr 14, rok III, Uniwersytet Wrocławski, grudzień 1966, s. 62-63.

wciągnąć w tę grę i nagle zaczyna odpowiadać temu wariatowi-‘Maratowi’ serio, z pełnym przekonaniem! (...)

De Sade w czasie przedstawienia siedział nie na jakimś wielkim ‘fotelu reżysera’, tylko na wysokim stołku kojarzącym się z krzeselkiem barowym albo z taboretym perkusisty. Między innymi poprzez to jego siedzenie chciałem pokazać, że nie był on w tym przedstawieniu intelektualistą, zdystansowanym wobec reżyserowanego przez siebie spektaklu i ‘wpuszczającym wariatów w maliny’. Kiedy grałem de Sade’a, ten stołek autentycznie mnie ‘żgał w siedzenie’, nie mogłem na nim wytrzymać – tak bardzo chciałem wejść do akcji. (...)

Chodziło mi wręcz o to, żeby publiczność wybrała między Maratem i de Sadem – żeby ludzie na widowni mogli sobie odpowiedzieć na pytanie, czy my krytykujemy rewolucję, czy nie.”⁶⁹

Z takimi intencjami reżysera zgodził się drugi recenzent *Marata-Sade’a* w Teatrze Ósmego Dnia, prof. Stefan Treugutt, którego do „Od Nowy” przyprowadził jeden z mentorów tego zespołu na poznańskiej polonistyce, prof. Jerzy Ziomek. Treugutt był postacią powszechnie znaną i bardzo popularną, jako że co poniedziałek wygłaszał kompetentne, żywe przedmowy do spektakli Teatru TV, emitowanych w jedynym dostępnym wówczas w Polsce kanale telewizyjnym (należącym oczywiście do telewizji państwowej). Czynnikiem jeszcze bardziej wzmacniającym rangę tej recenzji był fakt, że została ona opublikowana w centralnym piśmie branżowym – warszawskim dwutygodniku „Teatr”.

Na początek Treugutt stwierdza, że występ „kolegów z Poznania” zmienił go „z przygodnego widza w entuzjastę” – głównie dzięki temu, że „zespół (...) Tomasza Szymańskiego w sposób raczej wyjątkowy, całkiem nietypowy opanował trudną technikę amatorskiej bezpośredniości”. Bo „nie wystarczy być amatorem, by zagrać prosto, by tekst z publicystyczną świeżością uderzał widownię. Przeciwnie, amatorzy z reguły bywają słabą, nieudolną imitacją zawodowców.” Tymczasem „sztuki Weissa o Maracie nie da się zagrać na zasadzie naiwnego autentyzmu”. Tak więc „kolegom amatorom z Poznania wypadło sprezentować ten osobliwy teatr w teatrze, (...) udawać aktorów, którzy przedstawiają szaleńców grających postaci historyczne, wedle konwencji demonstracyjnego ‘udawania’ gry... Wypadło znakomicie! Wielopłaszczyznowa, kunsztowna naiwność tekstu Weissa przemówiła tak właśnie, jak trzeba: przemówiła seria argumentów za i przeciw, padły proste, bezczelne pytania o sens, o powody rewolucji, o przyszłość rewolucji (...).”

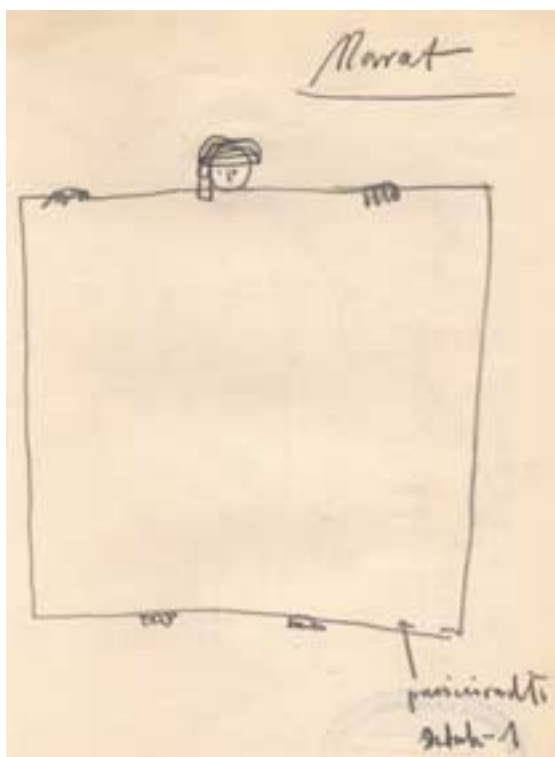
Treugutt kończy swą recenzję podziękowaniem dla poznańskiego zespołu „za niespodziewane spotkanie w ich klubowej salce z żywiołem prawdziwego teatru” i ważnym twierdzeniem: „Nie jest prawdą, że kończy się w Polsce era zespołów studenckich.”⁷⁰

Pod koniec kwietnia 1966 roku Studencki Teatr „Ósmego Dnia” po raz trzeci bierze udział w festiwalu o znaczącej randze. Tym razem wyjeżdża z *Maratem-Sadem* do Torunia na I Przegląd Teatrów i Kabaretów Studenckich Polski Północnej, zdobywając na nim Nagrodę Przewodniczącego Rady Miejskiej grodu Kopernika.

⁶⁹ Teatru uczyć się do dziś..., s. 93, 94.

⁷⁰ Stefan Treugutt, Peter Weiss na studenckiej scenie. „Teatr” 1966 nr 13 (1-15.07), s. 17.

Szkic kostiumu do *Marata-Sade'a*
autorstwa Witolda Wąsika (1965).



Występ zespołu Tomasza Szymańskiego na toruńskim Przeglądzie spowodował dwie bardzo różne prasowe oceny. Aleksander Gabrusiewicz na łamach dwutygodnika „Pomorze” w „najbardziej zróżnicowanym pod względem poziomu” na tym festiwalu nuncie inscenizacji dramatów wyróżnił dwa spektakle: *Mątwę* Witkacego Teatru Sigma z Warszawy⁷¹ oraz *Marata-Sade'a* Teatru Ósmego Dnia. Jego zdaniem, obie prezentacje „swoim poziomem niedaleko odbiegały od zupełnie przyzwoitego teatru zawodowego”; recenzent podkreślił przy tym fakt, że zrealizowano je „przy pomocy najprostszycy środków teatralnych”, oraz to, że były „bardzo czytelne, starannie wyreżyszerowane, a niekiedy (*Mątwą* – *Papież*) zagrane”.⁷²

Z kolei Danuta Jagła w opublikowanym w „Teatrze” omówieniu toruńskiego Przeglądu napisała tylko tyle, że „ambitny zespół” z Poznania „otrzymał nagrodę przede wszystkim za wprowadzenie na sceny polskie” utworu Weissa.⁷³

Odczucia recenzentki „Teatru” podzielane były przez niektórych widzów *Marata-Sade'a*. Na przykład Zbigniew Osiński, który obejrzał wszystkie poprzednie spektakle

⁷¹ Reżyseria: Wojciech Boratyński; scenografia: Andrzej Wiśliński; premiera: kwiecień 1966.

⁷² Aleksander Gabrusiewicz, Po dwóch festiwalach. „Pomorze” 1966 nr 10 (232), 16-31.05, s. 8.

⁷³ (dj) [Danuta Jagła], Przegląd studenckich teatrów w Toruniu. „Teatr” 1966 nr 11 (1-15.06), s. 17.



Szkie kostiumów do *Marata-Sade'a* autorstwa Witolda Wąsika (1965).

Szymańskiego, stwierdza: „Pierwszym przedstawieniem, które mnie bardziej zainteresowało, był *Marat-Sade*. Samo pojawienie się tego tekstu było wówczas czymś istotnym”. Dodaje przy tym, iż „przedstawienie to było w gruncie rzeczy tak samo recytowane, jak poprzednie spektakle Studenckiego Teatru Poezji ‘Ósmego Dnia’”.⁷⁴

Również niektórzy członkowie zespołu, np. Marek Kirschke i Lech Raczak, nie byli skłonni do zachwytów nad tym przedstawieniem. Coraz krytyczniej oceniali zresztą nie tylko ostatnią premierę Teatru, ale wręcz cały artystyczny dorobek jego dwóch pierwszych sezonów. Oczywiście, dysponujemy jedynie ich wypowiedziami z lat 90., rekonstruującymi ich odczucia i poglądy sprzed trzech dekad. Uzasadnione są wobec tego przypuszczenia, że mogą one być zniekształcone przez późniejszy konflikt, jaki w latach 1967-1968 podzielił zespół Teatru Ósmego Dnia i zakończył się odejściem Tomasza Szymańskiego (wątpliwość ta dotyczy również wypowiedzi Zbigniewa Osińskiego, który w pewnym momencie stał się jednym z głównych protagonistów owego konfliktu). Niewątpliwie możemy mieć tu do czynienia z typową redukcją dyso-

⁷⁴ Tęsknota do teatru serio..., s. 36.

nansu poznawczego, kiedy to imperatyw nakazujący usprawiedliwienie swoich wyborów i decyzji silniejszy jest od wymowy prostych faktów, a nierzadko również od zdrowego rozsądku.⁷⁵

Z drugiej strony za przytoczeniem wspomnianych wypowiedzi Marka Kirschkego i Lecha Raczaka z lat 90. przemawiają dwie przesłanki:

- 1) nie dysponujemy żadnymi zapisanymi opiniami członków poznańskiej grupy z roku 1966, wobec czego i tak jesteśmy zdani na ich rekonstrukcje;
- 2) ówczesne odczucia i artystyczne wybory Raczaka i Kirschkego zostały zweryfikowane i potwierdzone przez późniejsze dokonania Teatru Ósmego Dnia, w których obaj odgrywali wiodące role.

Jeśli chodzi o Raczaka, kwestionuje on przede wszystkim pomysły Witolda Wąsika, które – jego zdaniem – spowodowały „uproszczenie całej plastycznej struktury przedstawienia. Scenografia i kostiumy ograniczały się tylko do wanny, koszul ‘jak gdyby nocnych’ dla wszystkich pacjentów, jakiegoś czarnego fraka dla Coulmiera... Wszystkie te pomysły były ‘puszczone’ i pozacierały wiele znaczeń. Poza tym na udźwignięcie tej sztuki bez pomocy kostiumu trzeba było naprawdę wielkich aktorów. Tutaj pomysł Wąsika bardzo źle zadziałał – jako bardzo



⁷⁵ Patrz: Eliot Aronson, Uzasadnienie własnego postępowania. W: Eliot Aronson, Człowiek – istota społeczna. Warszawa, PWN, 1987, s. 130-192.

powierzchowne, prostackie odczytanie tekstu: 'Ponieważ wszyscy są wariatami, wobec tego noszą kaftany bezpieczeństwa'.'⁷⁶

Z kolei Marek Kirschke krytykuje aktorstwo Szymańskiego, który jego zdaniem, grając postać de Sade'a, „za bardzo chciał pokazać, jakim jest doskonałym aktorem. Zagrał ją bardzo 'po aktorsku', 'po zawodowemu' i to się zupełnie nie trzymało kupy. Jego de Sade był kompletnie inny od reszty postaci. Nie był chytrą, przewrotną osobą, która kieruje wydarzeniami, ale rezonerem, komentatorem, kimś poza akcją. Reszta postaci to był dla niego plebs, którym nie warto się zajmować. On był najważniejszy, wiedzący więcej, wyizolowany z akcji, w której nie uczestniczył, którą nie manipulował, lecz komentował.⁷⁷ Myśmy grali, zgodnie z sugestiami Wąsika, dość mechanicznie, a on 'pogrywał po aktorsku'.'⁷⁸

Mamy oto zapowiedź przyszłego konfliktu: Barańczak, Kirschke, Raczak, a także doceniony już przez Szymańskiego jako aktor Waldemar Leiser surowo oceniają młodzieńcze błędy i niekonsekwencje lidera. Zaczynają po cichu marzyć o uprawianiu teatru zdecydowanie się różniącego od typowych na ówczesnej studenckiej scenie montażu recytowanej poezji oraz inscenizacji dramatu – „po amatorsku świeżej”, lecz w gruncie rzeczy wzorowanej na zawodowcach. Są to na razie marzenia bardzo niejasne, których sami młodziutcy aktorzy-debiutanci nie są w stanie czytelnie skonkretyzować. Rodzi się w nich nieokreślona tęsknota za czymś zdecydowanie innym od dotychczasowych praktyk zespołu, wywołująca na razie tylko bierne oczekiwanie na odmianę.

⁷⁶ Z zapisu rozmowy autora z Lechem Raczakiem przeprowadzonej 10 października 1995 r.

⁷⁷ Zwróćmy uwagę, że w tym miejscu krytyka Kirschkego zmierza w zupełnie innym kierunku niż krytyka gry Szymańskiego sformułowana przez Andrzeja Kisiela w jego recenzji.

⁷⁸ Z zapisu rozmowy autora z Markiem Kirschke przeprowadzonej 11 sierpnia 1995 r.

Rozdział II

Zbigniew Osiński i *Warszawianka*

Swój trzeci sezon Teatr Ósmego Dnia rozpoczyna od zupełnie nowej inicjatywy. Reżyserii spektaklu w tym zespole podejmuje się mianowicie nie jego kierownik, Tomasz Szymański, lecz człowiek z zewnątrz, niezwiązany dotychczas z Teatrem Ósmego Dnia. Jest nim Zbigniew Osiński, świeżo upieczony adiunkt poznańskiej polonistyki, który proponuje młodziutkiemu zespołowi swych studentów¹ realizację *Warszawianki* Stanisława Wyspiańskiego. Propozycja ta zostaje przyjęta.

Tomasz Szymański: „Powitałem ją z radością i z ulgą. Musiałem się pozbierać po tym szalonym pierwszym okresie istnienia Teatru. Zależało mi na tym, żeby moi koledzy z zespołu coś sami proponowali, bo czułem, że nie dają już rady – że muszę mieć czas, aby się znowu ‘naładować’. (...) Zareagowałem bardzo pozytywnie: ‘Wspaniale, (...) przejdziemy przez nowe doświadczenie, nauczymy się czegoś’. Miałem wtedy 20 lat i bardzo chciałem się uczyć, nie tylko na zajęciach uniwersyteckich.”²

Próby do *Warszawianki* rozpoczęły się w listopadzie 1966 roku. Odbywały się na ogół w świetlicy Domu Prasy przy ul. Grunwaldzkiej 19.³ „Kiedy nas wyrzucano z Domu Prasy ze względu na jakieś ważne zebranie lub naradę – wspomina Osiński – szliśmy do

¹ Zbigniew Osiński nie prowadził żadnych zajęć kursowych z dwoma grupami ćwiczeniowymi studentów polonistyki, do których należała większość założycieli Teatru. Miewał jednak ‘spotkania gościnne’ z grupą, do której należeli Barańczak i Raczak. Dwa ‘gościnne’ wykłady poświęcił postawom wobec teatru prezentowanym przez Swinarskiego i Grotowskiego. Patrz: Tęsknota do teatru serio. Ze Zbigniewem Osińskim rozmawia Juliusz Tysza. „Opcje” 1997 nr 4 (19), grudzień 1997, s. 34.

² Teatru uczyć się do dziś – rozmowa Juliusza Tyszki z Tomaszem Szymańskim. „Przegląd Artystyczno-Literacki” 1999 nr 1-2 (83-84), styczeń-luty 1999, s. 93, 95.

³ Kilka prób odbyło się także w „Od Nowie”.

pobliskiej kawiarni 'Prasowa' i gadaliśmy tam o różnych sprawach. Trzeba było zawsze mieć coś w rezerwie, bo należało się liczyć z taką sytuacją, że przyjdziemy na próbę i dowiemy się, że nie można jej przeprowadzić. Idąc na próbę, miałem ze sobą zawsze jakieś teksty do omówienia.”⁴

Tekstami analizowanymi w „Prasowej” były m.in. szkice Grotowskiego *Ku teatrowi ubogiemu* i *Nie był cały sobą*, a także świeżo opublikowane wówczas we wrocławskim miesięczniku „Odra” eseje Michaiła Bachtina, które tłumaczył kierownik literacki Teatru Laboratorium, Ludwik Flaszen. Dyskutowano również koncepcję inscenizacyjną spektaklu, rozmaite kwestie związane ze scenariuszem, aktorstwem i reżyserią, a także sprawy organizacyjne.

W próbach i spotkaniach nie brał udziału Tomasz Szymański, któremu nowy reżyser nie zaproponował roli w swym przedstawieniu. Osiński nie był bowiem entuzjastą ani modelu teatru studenckiego, ani stylu aktorstwa, jakie lider Teatru Ósmego Dnia preferował i uprawiał. Od pierwszych spotkań i prób nie ukrywał przed zespołem swego dążenia, by „tę wspólną pracę (...) ‘odamatorszczyć’, pozbawić aktorskiej sztuczności (...)”.⁵

Szymański, skoro przystał na Osińskiego jako reżysera, musiał się pogodzić z jego decyzjami obsadowymi. Wkrótce okazało się, że niepożądana jest także obecność lidera grupy na próbach, które Osiński traktował jako spotkania bardzo intymne, budujące nowy rodzaj kontaktu między ich uczestnikami.

Narodził się więc nowy, konfliktogenny układ: Szymańskiemu, odsuniętemu od prób, pozostała niewdzięczna rola administratora i kierownika organizacyjnego, który mógł tylko ogniskować na sobie pretensje reżysera i pozostałych członków zespołu, że coś nie zostało załatwione jak należy. Z kolei Osiński, maksymalnie skoncentrowany na własnej wizji teatru, nie był w stanie być cały czas dyplomata i ukrywać swój lekceważący stosunek wobec dokonań Szymańskiego z dwóch pierwszych sezonów. Miał niemal cały zespół na próbach kilka razy w tygodniu i mógł go pociągnąć za sobą, co było rzeczą dość prostą, wzięwszy pod uwagę fascynującą osobowość, pasję i energię młodego adiunkta, nie mówiąc już o różnicy wieku, statusu, doświadczenia i wiedzy.

„Po raz pierwszy (...) wszedł do zespołu człowiek z zewnątrz, który swoim autorytetem narzucił nam inne myślenie o teatrze – twierdzi Marek Kirschke. – Osiński otworzył nam oczy na wiele spraw. (...) Postanowił wprowadzić nas na wyższy poziom myślenia o teatrze i o sztuce. Słuchaliśmy z nim np. wspólnie w domu *Pasji* Pendereckiego, żeby ‘naładować się (...) przeżyciami na wyższym poziomie’. Towarzyszyło temu bardzo dużo rozmów o teatrze, o tym, co robi Grotowski.”⁶

Zbigniew Osiński nie krył swojej fascynacji pracą i dokonaniem Teatru Laboratorium, a także osobą Jerzego Grotowskiego. Od listopada 1962 roku, naznaczonego przełomowym w jego życiu spotkaniem z Grotowskim podczas dyskusji w „Od Nowie” i obejrzeniem *Akropolis*, jeździł przynajmniej raz w miesiącu do Opola, a potem do

⁴ Tęsknota do teatru serio..., s. 35.

⁵ Tęsknota do teatru serio..., s. 36.

⁶ Z zapisu rozmowy autora z Markiem Kirschke przeprowadzonej 11 sierpnia 1995 r.

Wrocławia, by oglądać spektakle, a także obserwować trening i próby Teatru Laboratorium. Zetknięcie się z Grotowskim i jego teatrem rozbudziło w Osińskim nieobcą wielu teatrologom pokusę sprawdzenia się w scenicznej praktyce. Młody adiunkt wiedział, że jest jedynym teoretykiem i krytykiem teatru, który posiada rzetelną, dogłębną wiedzę o bardzo ważnych, przełomowych w skali światowej poszukiwaniach Grotowskiego i jego zespołu. Bardzo pragnął tę wiedzę przełożyć na sceniczny konkret, ogłosić ją światu jako wyznanie wiary, a potem pójść śladem Teatru Laboratorium ku własnym odkryciom. „Myślałem nawet przez jakiś czas o porzuceniu polonistyki i podjęciu studiów reżyserskich” – wspomina po latach.⁷

Wpływy Grotowskiego, Flaszena i Teatru Laboratorium widać było w każdej warstwie spektaklu, który Osiński zrealizował w Teatrze Ósmego Dnia. Choćby w tym, że *Warszawianka* została pomyślana jako teatralny świecki obrzęd. Jego treścią były losy Polski w XIX i XX w., naznaczone regularnie powstańczymi zrywami, klęskami i śmiercią najlepszych synów.

„*Warszawianka* nasza (...) dzieje się *semper et ubique*, ‘zawsze i wszędzie’ – napisał w programie do przedstawienia Stanisław Barańczak. – Dotyczy więc nie jednego określonego historycznie zdarzenia, ale pewnej sytuacji modelowej, w której zawierają się wszystkie narodowe powstania: od roku 1830 po czasy nam najbliższe, czasy powstania warszawskiego.⁸ Stąd wynika nasza koncepcja tekstu, w który wprowadzone zostają fragmenty z różnych epok, od *Biblii* po *Elegie duinejskie* Rilkego. (...) Stąd też syntetyczny kostium Powstańca, zbierający w jedną symboliczną całość elementy mundurów z wszystkich powstań.⁹ Stąd wreszcie motto naszego spektaklu, pióra Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, poległego w powstaniu warszawskim:

‘Oto stoimy nad ziemią tragiczną.
Pobojowisko dymi odwarem strzaskanych
wspomnień i snów.’

Nasze przedstawienie jest jednocześnie zbiorowym oskarżeniem i zbiorową spowiedzią przywódców i uczestników powstania. Stoją oni w sytuacji granicznej, w której muszą za siebie i za innych dokonać ostatecznego wyboru. Dlatego też spektakl

⁷ Tęsknota do teatru serio..., s. 35.

⁸ Zbigniew Osiński: „Trzeba dodać, że mieliśmy także na myśli poznański Czerwiec’56 oraz to, co zarysowało się w latach 60., na rok przed Marcem 1968”.

Tęsknota do teatru serio..., s. 38.

⁹ Oto kostiumy z *Warszawianki* w opisie Lecha Raczaka: „Wąsik (...) dodał do czarnych swetrów fragmenty popalonego plastiku. Wyglądało to jak kurtki albo wdzianka ‘jakby skórzane’. Kostium mojej postaci – Chłopickiego też był zrobiony bardzo prosto, chociaż na pierwszy rzut oka wcale tak prosto nie wyglądał. Był to sweter, który Wąsik pokleił przezroczystą taśmą klejącą. Nie było widać, że to jest poklejone, ale połączenie plastiku (nie czuło się go jako plastik, tylko jako coś błyszczącego) ze swetrem dawało bardzo mocny efekt. (...) Wszystkie kostiumy przypominały z daleka kurtki lotników albo wojskowe panterki. Czasem, chcąc nawiązać do wcześniejszych powstań, przerzucaliśmy przez ramię tzw. ‘burki’. Wszystkie kostiumy były czarne i bardzo ładnie łączyły się z plastikiem. Oprócz swetrów nosiliśmy jeszcze spodnie i czasem wkładaliśmy na siebie marynarki. Były to bardzo dobre kostiumy. Cała oprawa plastyczna spektaklu miała bardzo silny wyraz.” Zapis rozmowy autora z Lechem Raczakiem przeprowadzonej 10 października 1995 r.



upodabnia się do misterium, do mszy: narzucona nań zostaje struktura m i t u , rytualnego obrzędu. Oto jedna z głównych przyczyn, dla których przedstawienie rozgrywa się w architekturze gotyckiego kościoła.¹⁰ Sceneria ta, podobnie jak chorałowa muzyka organowa i śpiew,¹¹ jest czymś organicznie tkwiącym w mitycznej, wręcz sakralnej strukturze widowiska. (...)

Rytualny charakter naszego przedstawienia tłumaczy też rolę, jaką odgrywa w nim usytuowanie widowni w stosunku do sceny. Bezpośredni niemal kontakt widza z aktorem usuwa, ale i zarazem podkreśla istniejącą między nimi granicę. Funkcja aktora jest tu bowiem – zgodnie ze strukturą całości – funkcją kapłana, czarownika, przewodnika magicznego obrzędu.

Takim koryfeuszem jest przede wszystkim Chłopicki, centralna postać naszego przedstawienia, które niczym przypowieść mogłoby nosić tytuł *Wzniesienie i upadek Chłopickiego*. Przebieg spektaklu jest bowiem analogiczny z karnawałowym obrzędem, polegającym na koronacji, a następnie zdetronizowaniu 'króla' karnawału. (...) Chłopicki jest (...) do końca samotny, do końca niezrozumiany (...); jedyna możliwość kontaktu – z Marią (celowo wyeksponowaliśmy ten wątek) zostaje unicestwiona z chwilą śmierci jej narzeczonego. W postaci Chłopickiego przejawia się więc archetyp 'samotnego wodza', wybitnej jednostki wyrastającej ponad ogół i niezrozumianej przezeń."¹²

¹⁰ „Widownia otaczała teren gry z trzech stron – wspomina Marek Kirschke. – Nie graliśmy jeszcze na podłodze, tylko na zestawie podestów, ale niezbyt wysokich, ustawionych pośrodku. Z tyłu, po stronie nie zajętej przez widzów stały wysokie podesty, które 'udawały' kościelne stalle – ławy dla duchownych dostojników przy ołtarzu. Na tych ławach siedzieli aktorzy grający postaci drugoplanowe (...).” Zapis rozmowy autora z Markiem Kirschke przeprowadzonej 11 sierpnia 1995 r.

¹¹ Autorem muzyki do *Warszawianki* w Teatrze Ósmego Dnia był Ryszard Stachowski, absolwent poznańskiej psychologii. Obecnie prof. dr hab. Ryszard Stachowski jest kierownikiem Zakładu Psychologii Ogólnej i Historii Myśli Psychologicznej w Instytucie Psychologii UAM.

¹² Stanisław Barańczak, *Warszawianka*. W: Program *Warszawianki* Teatru Ósmego Dnia. Poznań, Centralny Klub Studentów „Od Nowa”, Rada Okręgowa Zrzeszenia Studentów Polskich, 1967, s. 1-2.



Generała Chłopiczkiego grał Lech Raczak. Terenem jego aktorskich działań był ustawiony na przedzie prostokąt podestów, otoczony z trzech stron przez widownię. Chłopiczki – były dyktator powstania listopadowego, zgorzkniały, pogodzony z militarną klęską, wysyłający młodego oficera na pewną śmierć w straconej reducie po to tylko, by wykazać niedołęstwo swych politycznych przeciwników, pełnił tu rolę kapłana, który stracił wiarę.¹³ Jednak obrzęd, który w swej niewierze odprawiał pod naciskiem otoczenia, mimo klęski i rozpacz (a może właśnie dzięki nim), zyskiwał wymiar sakralny, ostateczny. Tę interpretację sugerowały dialogi Chłopiczkiego z Marią (Janina Karasińska), partnerującą mu na przednim podeście.

Przejdźmy do próby opisu tego przedstawienia. Oparty jest on na wspomnieniach realizatorów *Warszawianki*, a także na egzemplarzu reżyserskim tekstu.¹⁴

Lech Raczak: „Postacie (...) były zdecydowanie podzielone na Chłopiczkiego z Marią i resztę, która tworzyła swego rodzaju chór. Chór siedział w ‘stallach’ i co jakiś czas zrywał się, wykonując przemarsze wokół centralnego podestu i śpiewając pieśni, m.in. *O mój rozmarynie* i *Rozkwitły pąki białych róż* – te najbardziej wryły mi się w pamięć.¹⁵ Co pewien czas chór zatrzymywał się i toczył dialogi z Chłopiczkiem. Taka mniej więcej była struktura kompozycji tego przedstawienia. (...)”

Podstawowymi motywami w grze chóru były: żołdacki marsz, śpiew na pograniczu wycia i rechoty, którymi członkowie chóru komentowali niektóre dialogi. Był jeszcze motyw ptasi – zatrzymywali się w pozach drapieżnych ptaków i wtedy ich śpiewy

¹³ Taką interpretację, obecną w rozmowach reżysera z aktorami podczas prób, ujawnił Lech Raczak w cytowanej tu już wielokrotnie rozmowie z 10 października 1995 r.

¹⁴ Uzyskanym dzięki uprzejmości prof. dr. hab. Zbigniewa Osińskiego.

¹⁵ Scenariusz obejmował jeszcze fragmenty *Warszawianki* Delavigne’a oraz pieśni pt. *Miałeś chamie złoty róg* („Oj, czekała Kasia na swojego Jasia...”).

i rechoty łączyły się z tymi ptasimi krzykami. Oprócz tego wszystkiego, członkowie chóru kreowali nastroje 'kościelne' poprzez zaśpiewy i litanie. (...)

Zbyszek mniej od nas wymagał klasycznej, recytatorskiej interpretacji tekstu, a zaczynał wymagać poruszania się obok tekstu, w sposób nienaturalistyczny. W pewien sposób mogło to się wiązać z dążeniami Wąsika, któremu chodziło (...) nie o ekspresję aktorską, tylko od razu o sensy przekazu. Obaj z Osińskim chcieli, żeby przełamywać aktorski naturalizm, żeby używać rytmu jako środka aktorskiego. To były wspólne punkty ich poszukiwań.¹⁶ (...)

Zbyszek próbował stosować elementy inscenizacyjne wypraktykowane przez Grotowskiego razem ze środkami aktorskimi nie stosowanymi do tamtego czasu w Teatrze Ósmego Dnia. Były to np. także środki uważane wtedy za 'nieestetyczne' – te wszystkie piskliwe i chrapliwe głosy, odmienny, nierealistyczny ruch, wytupywane przemarsze, których też się nie stosuje przecież w normalnym teatrze naśladowującym życie. Były to elementy spoza realistycznej warstwy dramatu Wyspiańskiego i w ogóle spoza teatru, który znaliśmy na co dzień.

Zbyszek zastosował też typowe dla Grotowskiego chwytły reżyserskie realizujące 'dialektykę apoteozy i ośmieszenia',¹⁷ np. śpiewane przez chór piosenki były niewiarygodne. Wcale nie miało to wyglądać tak, że 'szczęśliwy jestem, bo bagniet mnie ukłuje, śmierć mnie pocałuje'. Z tego, co się działo na scenie, wynikała bezmyślność takiej postawy.

Pamiętam, że piękną, melodyjną piosenkę o różach i Jasieńku, który umiera, chór próbował śpiewać chrapliwie, drapieźnie i złowrogo. Już wtedy wychodziło to podstawowe spięcie, podstawowa sprzeczność. (...) Najpierw śpiewano ją bardzo lirycznie, a potem chór zaczynał się wydzierać. (...)

Chłopicki miał poczucie, iż sprawa jest już przegrana i starał się tylko to maskować przed innymi. (...) A kiedy inni zauważali, że przestał wierzyć, mówili mu: 'Nie! Ty musisz wierzyć. Jesteś od tego, żeby tę mszę doprowadzić do końca'. Wtedy zaczynał się przemarsz lub śpiew i Chłopicki musiał poddać się temu – 'zakrakać' jak tamte 'wrony'.¹⁸

Zasadą kompozycji przedstawienia był kontrapunkt, obecny na wszystkich jego planach – od najgłębszych treści (trywialność obok wzniosłości, podłość obok najwyższego

¹⁶ Zbigniew Osiński: „To, co było sferą psychologiczną działań między postaciami, było w tej pracy bardziej zasugerowane niż rzeczywiście zrealizowane w materii teatralnej.” *Tęsknota do teatru serio...*, s. 36.

¹⁷ Sformułowanie to wymyślił Tadeusz Kudliński. Po raz pierwszy zostało ono użyte w jego recenzji z *Dziadów* Teatru 13 Rzędów. Jerzy Grotowski zaakceptował je i używał go w swoich wypowiedziach. Patrz: Tadeusz Kudliński, *Dziady* w 13 Rzędach, czyli krakowiacy w Opolu. „Dziennik Polski” 1961 nr 159. W licznych omówieniach twórczego dorobku Teatru Laboratorium funkcjonuje także, na zasadzie równoważności i wymienności, termin „dialektyka apoteozy i szyderstwa”.

¹⁸ Z zapisu rozmowy autora z Lechem Raczakiem przeprowadzonej 10 października 1995 r. Zbigniew Osiński: „Myślę, że (...) w (...) przesłaniu (...) *Warszawianki* (...) najważniejsza była sprawa kupczenia ideą (...). Bo właściwie wszystkie nasze powstania w swej istotnej, głębinowej perspektywie zostały 'przekupczone'. Patrząc na to z dzisiejszej perspektywy, trzeba powiedzieć, że to 'przekupczenie' wcale nie było takie dziecięco naiwne. (...) Zgodnie z moimi intencjami, tego rodzaju wiedzę niósł Leszek jako Chłopicki.” *Tęsknota do teatru serio...*, s. 38.

poświęcenia), poprzez nagłe zmiany nastroju i tempa kolejnych scen, po rytm kroków i zaśpiewów chóru.

Tę inscenizacyjną zasadę oraz reguły rządzące kompozycją scenariusza i aktorską grą oddaje najtrafniej fragment egzemplarza reżyserskiego, zaczynający się od kwestii Marii, która niepokoi się o los swego narzeczonego, Józefa. Maria, wypowiadając swój tekst, wchodzi na podest i powoli układa Chłopickiego w pozycji leżącej. Chór przerywa jej, wyśpiewując ostro, ironicznie dwie zwrotki piosenki o Jasieńku, co nie powróci z wojenki do swej Kasieńki. Maria wypowiada następnie fragment *Pieśni nad pieśniami*: „Połóż mię jak pieczęć na twoim sercu...”. Leżący Chłopicki odpowiada kwestią z *Warszawianki*, prawiąc Marii komplementy: „Ten włosów zaplot, głowy uczesanie/ wysokie rysy, ostre, namiętne i dumne./postawa smukła...”. Po czym Chór wyśpiewuje szyderczo fragment *Pieśni nad pieśniami*: „Podziwiają ją dziewczęta i zwą ją szczęśliwą...”. Gdy Chór śpiewa dwa pierwsze wersy, „Maria klęczy z boku na prawym kolanie. Na lewym układa Chłopickiego, który podpira się prawą ręką, zwieszając głowę do tyłu.” Pieta. Chłopicki, leżąc, wypowiada krótką kwestię: „Komuż to panienka źle wróży?”. Chór klęczy. Po replice Marii: „Moje trwogi zna dotąd tylko moje serce...” Chłopicki, wciąż leżąc, mówi „pulsującym, spazmatycznym szeptem” fragment *Pieśni nad pieśniami*: „O jak piękna jesteś przyjaciółko moja/jakże piękna!...”, „ciągnąc Marię, jakby popchnięty przez nią. Maria jako Pieta zbliża usta do jego ‘fallusa’. Przy słowach ‘jakże piękna!’ trzyma usta na ‘fallusie’.” Potem „wypuszcza Chłopickiego”. Przy wersie „Jak wstążeczka purpury wargi twe...” następuje „powolne zbliżanie się Chłopickiego i Marii. Chłopicki pociąga Marię za sobą (prawe rękę), leży na krzyż. Maria klęka teraz na obu kolanach (...). Usta złożone na ‘fallusie’. Trzykrotne dygotanie Chłopickiego i Marii. (...) Maria powstaje. Trzy uderzenia Chłopickiego lewą ręką o podium, na co ‘chór anielski’ śpiewa *Rozkwitają pęki białych róż*. Chór wstaje, po czym zbliża się do ołtarza, próbując narzucić płaszcz na Chłopickiego, ukryć go. Maria schodzi powoli do Anny,¹⁹ patrzy w ziemię, zawstydzona.”

Kolejną, zupełnie już odmienną w nastroju scenę dialogu Chłopickiego z Młodym Oficerem (Piotr Frydryszek) rozpoczyna ostry krzyk tego pierwszego: „Do mnie dyżurny!”²⁰

Jak widać, motywy rodem z Teatru Laboratorium, przede wszystkim z jego dwóch przedstawień (*Akropolis*, 1962 i *Książę Niezłomny*, 1965) były bardzo mocno osadzone w *Warszawiance* Osińskiego. Do tych, które można wychwycić w streszczonej powyższej scenie, dodajmy jeszcze:

- 1) zasygnalizowaną przez Barańczaka w tekście z programu fizyczną bliskość widzów i aktorów, która implikuje emocjonalny dystans (wzorem jest tu przestrzenna koncepcja *Akropolis* opracowana przez Grotowskiego wspólnie z Jerzym Gurawskim).
- 2) Chłopicki, wygłaszając monolog o Napoleonie („O Cesarzu!/Myśmy dla ciebie w oczach Europy/działały cuda dla Gloryi a Sławy...), policzkuje się, a następnie

¹⁹ Annę grała Elżbieta Kalemba, nowa aktorka Teatru Ósmego Dnia, która już w trakcie prób weszła w miejsce Wiesławy Abramowicz. Obecnie prof. dr hab. Elżbieta Kalemba-Kasprzak pracuje w Zakładzie Dramatu i Teatru Instytutu Filologii Polskiej UAM.

²⁰ Na podstawie scenariusza *Warszawianki* z notatkami reżysera, s. 7-8.

trzykrotnie biczuje się pasem, po czym „upada-
jak Chrystus pod krzyżem” (*Księżę Niezłomny*).

- 3) spoliczkowanie leżącego Chłopickiego przez dwóch członków Chóru, Anna zasłania mu twarz i całuje go. Skrzynecki (Marek Kirschke) odpycha ją, podkłada nogę Chłopickiemu, powalając go z powrotem na ziemię. Kładzie mu nogę obutą w ciężki wojskowy bucior na piersi, mówiąc ironicznie: „To się krzep wodzu – orle, do chwały, do sławy, do wojny...”. (*Akropolis*,²¹ *Księżę Niezłomny*).
- 4) koniec spektaklu i zbiorowy śpiew: „Leć nasz orle w górnym pędzie,/Sławie, Polsce, Światu służ./ Kto przeżyje, wolnym będzie;/Kto umiera, wolnym już”: „Procesja dochodzi do środka podium w histerycznej ekstazie. Wszyscy idą na rozstrzelanie, pod mur. Rzucają pasy na środek (pomnik oświęcimski, mauzoleum), Podnoszą ręce do góry – poddają się. Maria i Anna dochodzą z rękami narzuconymi z tyłu na głowę. Schodzą z podium na klęczkach. Wszyscy wychodzą, gasnie reflektor. Pozostaje Janusz [Grot]”. Rozlega się jego głos, wypowiadający „zimno, rzeczowo: ‘Tak my żyjemy, żegnając się wiecznie’. Głuchy, drwiący śmiech...”²²

Oczywiste i jak najbardziej uprawnione są tu skojarzenia z finałową sceną *Akropolis*.²³

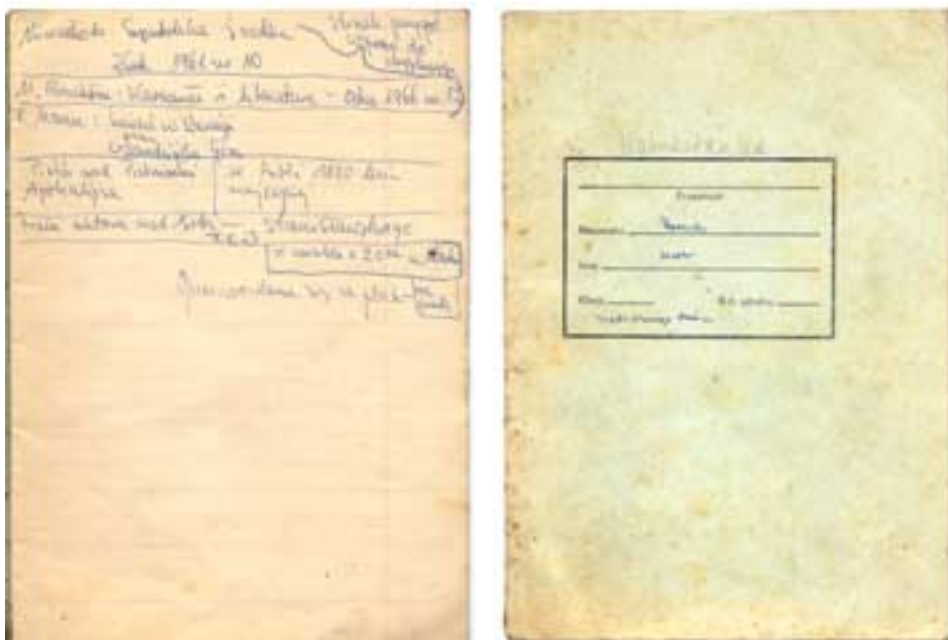


Lech Raczak (Chłopicki) i Marek Kirschke (Skrzynecki): „To się krzep wodzu – orle, do chwały, do sławy, do wojny...”

²¹ Oto fragment dokonanego przez Ludwika Flaszena opisu oraz interpretacji działań aktorskich w *Akropolis* Teatru Laboratorium 13 Rzędów: „Jakub w czasie pertraktacji z Labanem o rękę Racheli dusi butem swego przyszełego teścia powalonego na ziemię; rządzi tu bowiem nie patriarchalne prawo układów rodzinnych, lecz bezwzględne prawo walki o byt.” Ludwik Flaszen, *Dziady, Kordian i Akropolis* w Teatrze 13 Rzędów. W: Ludwik Flaszen, *Teatr skazany na magię*. Kraków-Wrocław, Wydawnictwo Literackie, 1983, s. 329. Pierwotny druk: „Pamiętnik Teatralny” 1964 z. 3.

²² Na podstawie scenariusza *Warszawianki* z notatkami reżysera, s. 16, 24.

²³ Flaszen tak oto opisuje finał *Akropolis*: „Umęczona gromada, której przewodzi Pieśniarz, odnajduje swego Zbawiciela. (...) Pieśniarz oburącz unosi ku górze ten żałosny kształt (...). Tłum, wpatrzony weń w religijnym porywie, rusza gęsiego za swym przewodnikiem. I zaczyna śpiewać – na nutę kolędy – pieśń powitalną ku czci Salwatora. Śpiew narasta, przechodzi w ekstazyjne zawodzenia, dyszkanty, chrypienie, histeryczne chichoty. (...) Pieśniarz, wydając w ciszy modlitewny okrzyk, otwiera wąż skrzyni – i wchodzi do środka, wciągając za sobą kukłę Zbawiciela. Pozostali – z histerycznym śpiewem na ustach – kolejno za nim podążają, pogrążeni w trans. Kiedy w otworze znika ostatni ze skaźców, wieko zatrząskuje się. Zalega nagle cisza. Po krótkiej pauzie z wnętrza dobiega rzeczowy, informujący głos: ‘Poszli – i dymów snują się obręcze’”. Ludwik Flaszen, *Dziady, Kordian i Akropolis...*, s. 331-332. Zbigniew Osiński: „Niewątpliwie *Akropolis* musiało istnieć jako zaplecze mojej pracy nad *Warszawianką*, niezależnie, czy dopuszczałem tę okoliczność do świadomości, czy nie”. *Tęsknota do teatru serio...*, s. 38.



Zeszyt Lecha Raczyka z notatkami z czasu pracy nad *Warszawianką*. Na pierwszej stronie odnotowane są tu lektury polecane aktorom przez reżysera.

Zbigniew Osiński stosował w swym „scenicznym młodzieńczym wyznaniu wiary” typowe dla Grotowskiego opracowanie klasycznego tekstu, próbując go zmierzyć ze współczesnymi problemami. Próbował zarazem z całą powagą i konsekwencją zmienić widowisko teatralne w sceniczny świecki obrzęd, poprzez sprowokowanie serii ekscesów, które dawały aktorkom i aktorom szansę naruszenia dobrego samopoczucia widza i otwarcia jego wrażliwości na głębokie przesłanie spektaklu.

W głębinowej warstwie *Warszawianki* obecne było także myślenie Bachtinowskie rodem z dzieła poświęconego twórczości Franciszka Rabelais’ego, bardzo mocno osadzone w światopoglądzie Teatru Laboratorium. „Pokazywaliśmy w tym przedstawieniu sprzeczności tkwiące w człowieku i w świecie – mówi Zbigniew Osiński. – Tego typu myślenie bardzo mi (...) odpowiada – do dzisiaj. (...) Zawsze wydawało mi się bardzo istotne wydobywanie śmieszności z tego, co poważne czy nawet tragiczne i odwrotnie – odnajdywanie tragizmu w śmieszności.”²⁴

Stanisław Barańczak, który bardzo blisko współpracował wówczas z Osińskim, zakończył swój krótki szkic zamieszczony w programie spektaklu znamienym stwierdzeniem: „Nasz stosunek do tekstu Wyspiańskiego, jak wynika z przedstawionych tu założeń, nie polega ani na ‘wiernym’ trzymaniu się tego tekstu ani też na jego zanegowaniu:

²⁴ Tamże, s. 38

jest natomiast próbą zorganizowania wokół jego struktury naszych współczesnych doświadczeń.”²⁵

W żadnym wypadku nie będzie nadużyciem twierdzenie, że ten ambitny zamiar Osińskiego i kierowanego przezeń zespołu dwudziestolatków przerastał ich ówczesne możliwości. W końcu „zorganizowanie struktury współczesnych doświadczeń” wokół tekstu *Warszawianki* było nie lada wyzwaniem. Powagę tego wyzwania zwiększały liczne dodatkowe koncepcje, nadbudowane na głównym przesłaniu spektaklu, z ideą teatru – świeckiego obrzędu na czele. Istotne były także piętrzące się w tym przedstawieniu chwytły inscenizacyjne i reżyserskie, nawiązujące do praktyk Teatru Laboratorium.

Warszawianka Osińskiego miała zatem wszelkie dane, by stać się typową porażką reżysera-debiutanta, który w swym pierwszym spektaklu usiłuje pomieścić całe swoje życiowe i artystyczne doświadczenie oraz wszystkie swe fascynacje. Dlatego też sukces tego przedstawienia jest w gruncie rzeczy niewytłumaczalny i pozostanie tajemnicą talentu, pracowitości oraz determinacji jego twórców.

Oto najważniejsze trudności, jakie napotkali realizatorzy *Warszawianki* w trakcie prób:

- 1) czytelne podanie tych fragmentów kwestii wypowiedzianych przez bohaterów dramatu, które miały w pełni swego znaczenia dotrzeć do widzów. Zadanie trudne, bo *Warszawianka* napisana została przez Wyspiańskiego nie dość że białym wierszem, to jeszcze kunsztownie wystylizowaną dziewiętnastowieczną polszczyzną.
- 2) umiejętne zacieranie innych, mniej ważnych fragmentów tekstu poprzez chrapliwe lub bełkotliwe ich wypowiedzianie. Aktorzy Teatru Ósmego Dnia szeptali je, charczeli lub ostro wykrzykiwali, powodując irytację u większości widzów, nieprzyzwyczajonych jeszcze do takich zabiegów.²⁶
- 3) bardzo statyczne aktorstwo – ruch sceniczny ograniczony był tu do niezbędnego minimum.²⁷
- 4) liczne pomysły reżyserskie i aktorskie odchodzące od aktorstwa psychologicznego i realistycznej konwencji teatru, dążące do stylizacji zachowań postaci scenicznych.
- 5) czytelne zasugerowanie widzom, że ta inscenizacja *Warszawianki* dotyczy wszystkich polskich powstań z XIX i XX w., nie tylko powstania listopadowego.

²⁵ Stanisław Barańczak, *Warszawianka...*, s. 2.

²⁶ Np. lubelski recenzent, Franciszek Piątkowski, który ocenił *Warszawiankę* pozytywnie jako przedstawienie „świeże i oryginalne”, z irytacją pisał o „rażącym wystylizowaniu postaci Chłopickiego (...) na Hitlera z głosem Armstronga”. Franciszek Piątkowski, List z widowni. „Kurier Lubelski” 1967 nr 105 (3356), 5-6.05, s. 4.

²⁷ Zbigniew Osiński: „Statyczność, wręcz posągowość gry aktorskiej w *Warszawiance* wynikała nie tylko stąd, że byłem świadomy małych umiejętności aktorskich tego zespołu i że wyszedłem z założenia, iż lepiej grać skromnie, a dobrze. Chciałem także odrzeć ich grę z tej pretensjonalności, która zaczęła się u nich na dobre po premierze *Marata-Sade’a*. (...) ...bałem się, że w końcu gdzieś wyjdzie z nich nadekspresja, a wraz z nią amatorszczyzna. Dlatego rozegrałem *Warszawiankę* niczym teatr starogrecki, posągowy. Nie był to jednak spektakl pozbawiony ekspresji, bo ekspresję można także wydobyć z pozornej statyczności i z napięcia między tym, co jest w środku człowieka, a tym, że musi on to napięcie utrzymywać w ryzach. W owym statycznym napięciu aktorów *Warszawianki* tkwiła niewątpliwie przesada, ale uważam, że była ona konieczna. Była to powstrzymana eksplozja, byli to ludzie pełni namiętności. Mną zresztą też namiętności targały w takim samym stopniu, jak aktorami. W końcu miałem wtedy 27 lat.” *Tęsknota do teatru serio...*, s. 37.

- 6) ukazanie moralnej ambiwalencji przywódców powstań, którzy w ostatecznym rachunku starali się „mądrze przekupczyć” niepodległościowy zryw.
- 7) sprawne oddanie koncepcji „obrzędu teatralnego” – fundamentalnej dla estetycznej „architektoniki” tego spektaklu, obecnej w każdej z jego warstw i wielowarstwowej²⁸ (Chłopicki – Chrystus, tracący wiarę kapłan, a zarazem „karnawałowy król”).

Jednak, pomimo tych trudności, *Warszawianka* była spektaklem udanym, który robił na widzach spore wrażenie. W notatkach Zbigniewa Osińskiego znajdziemy np. pochlebne uwagi, jakie pod adresem jego przedstawienia wygłosili poznańscy intelektualiści – goście jednego z dwóch otwartych przedpremierowych pokazów *Warszawianki* (5 i 6 kwietnia 1967 roku) i tak, Krzysztof Kostyrko zwrócił uwagę na „surową jasność i żelazną dyscyplinę spektaklu”, podkreślając, że nastąpiło w nim „skrajne unicestwienie aktorskiego amatorstwa”; Edward Balcerzan wyraził uznanie dla starannej i przemyślanej inscenizacji, bardzo wysoko oceniając zwłaszcza literackie opracowanie tekstu (zdytansował się wobec tej opinii Andrzej Falkiewicz twierdząc, że fragmenty *Pieśni nad pieśniami* są zbędne i nie wnoszą zbyt wiele, sam Balcerzan też miał zresztą wątpliwości co do tekstu wygłaszanego na samym końcu przedstawienia i śmiechu, jaki po nim następował). Wszyscy zgodzili się, że *Warszawianka* jest bardzo dobrym punktem wyjścia dla dalszych poszukiwań.

Premiera odbyła się 8 kwietnia 1967 roku, o godz. 20.30 w auli Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych przy al. Marcinkowskiego 29, po czym spektakl był grany w tej sali sześciokrotnie przez kolejne dni. 21 kwietnia *Warszawianka* pokazywana była w Lublinie, podczas II Studenckiej Wiosny Teatralnej. Zbigniew Osiński wspomina, że właśnie wtedy zespół Teatru Ósmego Dnia dokonał „małej rewolucji (...) w zakresie przestrzeni scenicznej (...). Otóż, przed naszym spektaklem w (...) ‘Chatce Żaka’ wymontowano wszystkie krzesła, żebyśmy mogli zagrać. Krzesła zostały usunięte z widowni po raz pierwszy w historii tego miejsca i w ogóle w historii całego teatru studenckiego. Dwa lata później wszystkie zespoły grały poza tradycyjnym układem scena-widownia. Myśmy to zaczęli.”²⁹

Teatr Ósmego Dnia zdobył na lubelskim festiwalu Pierwsze Wyróżnienie Zespołowe. Pierwszą Nagrodę otrzymał *Karzeł* Pära Lagerkvista z krakowskiego Teatru STU, w reżyserii Krzysztofa Jasińskiego, z Jerzym Trelą w roli głównej;³⁰ druga nagroda przypadła *Elżbiecie Bam* Daniila Charmsa, spektaklowi lubelskiego Teatru Gong 2, w reżyserii Andrzeja Rozhina. Dodajmy, że Drugie Wyróżnienie Zespołowe otrzymał Teatr Akademicki KUL z Lublina za *Wandę* Norwida w reżyserii zespołowej, pod kierunkiem Ireny i Tadeusza Byrskich.³¹

²⁸ Na temat „architektoniki przedmiotu estetycznego” patrz: Michaił Bachtin, Problem treści, materiału i formy w artystycznej twórczości językowej. W: Michaił Bachtin, Problemy literatury i estetyki. Warszawa, Czytelnik, 1982, s. 17-23.

²⁹ Tęsknota do teatru serio..., s. 37.

³⁰ Lubelska prezentacja spektaklu była prezentacją premierową.

³¹ W jury tego festiwalu zasiadali m.in. Maria Bechczyc-Rudnicka, Maria Berwid-Büchner, Witold Dąbrowski, Helmut Kajzar i Andrzej Władysław Kral.



Afis I Festiwalu Teatrów Studenckich Poznania. Podano tu mylnie klub Politechniki Poznańskiej „Sęk” jako miejsce prezentacji *Warszawianki*, którą Teatr Ósmego Dnia zagrał w Auli PWSSP przy ul. Marcinkowskiego 29.

Kolejnym przeglądem konkursowym, na jakim zaprezentowano *Warszawiankę*, był I Festiwal Teatrów Studenckich Poznania, którego jury, pod przewodnictwem Stanisława Hebanowskiego, przyznało spektaklowi Osińskiego Grand Prix, czyli Szkatułę Szarlatana. Wyróżnienia otrzymali: Witold Wąsik za scenografię oraz Janina Karasińska i Lech Raczak za grę aktorską.

Poznańscy recenzenci nie kryli na ogół uznania dla *Warszawianki*, wyrażając jednak przy tej okazji liczne zastrzeżenia. Szokująca odmienność tego spektaklu wobec wszystkiego, co działo się równoległe w teatrze studenckim, musiała wywołać opór. Rozczarowani musieli być ci widzowie i recenzenci, którzy marzyli o powrocie scen studenckich do pełnienia funkcji „teatralnej gazety politycznej”, a także ci, którzy pragnęli widzieć na tych scenach awangardowo zainscenizowane premiery współczesnych dramatów, będące wstępem do profesjonalnych, poważnych inscenizacji tych sztuk w teatrach dramatyczno-repertuarowych. W dodatku praktyka artystyczna, teoretyczna oraz publicystyczna Grotowskiego i spektakle jego zespołu nie cieszyły się wówczas szacunkiem większości recenzentów, pomimo kilku spektakularnych międzynarodowych sukcesów Teatru Laboratorium. Grotowski dla przeważającej części teatralnego środowiska był nadal pomylnym pseudonowatorem, który na swoje koślawe „eksperymenty” wydawał państwowe pieniądze.

Swego rodzaju środowiskową sensacyjką był też fakt debiutu „opętanego Grotowskim” młodego teatrologa i krytyka w roli reżysera. Kilka dni po premierze krakowski tygodnik „Życie Literackie” w redagowanej przez Brunona Miecugowa satyrycznej rubryce *Żywocik literacki* donosił: „NIEBEZPIECZNIE! Prasa poznańska cieszy się już na zapas: oto zapowiadanej inscenizacji *Warszawianki* wraz z funkcją reżysera podjął się ‘ostry i malkontentny krytyk teatralny »Nurtu«’. Ze szczególną radością oczekują na wyniki schlastani poprzednio w recenzjach reżyserzy i inscenizatorzy.”³²

Na szczęście nie wszyscy recenzenci ulegli presji środowiskowych resentymentów, zaś autor najdłuższego omówienia *Warszawianki*, młody krytyk „Nurtu” Błażej Kuszelski potraktował reżyserską pracę Osińskiego bardzo poważnie i rzetelnie.

Kuszelski rozpoczął swoją recenzję od zaskakującej interpretacji przejścia teoretyka do świata praktyki. Otóż, jego zdaniem, „Osiński odczuwał gwałtowną wewnętrzną potrzebę wypowiedzenia się w innym niż dotychczas języku – teatralnym. A zatem (...) zastosował wobec siebie (...) autoterapię. Funkcję psychoanalityka pełnił po prostu widz, taką mu bowiem rolę powierzono. Wyrafinowana to metoda, a przy tym, co tu dużo mówić, odważna i oryginalna”.

Kuszelski bynajmniej nie kpi tutaj z nieco starszego kolegi. Ciąg dalszy recenzji, poświęcony już tylko i wyłącznie spektaklowi Teatru Ósmego Dnia, utrzymany jest bowiem w tonie rzeczowym i poważnym. Krytyk „Nurtu” nie poprzestaje, jak wielu innych recenzentów, na powtórzeniu sformułowań Barańczaka z programu przedstawienia, lecz daje także ich własną, oryginalną interpretację: „Inszenizator, improwizując na temat *Warszawianki*, nawiązał do tragedii greckiej i misterii średniowiecznych. (...) W konstrukcji spektaklu mieści się teatr misteryjny (...). Świadczy o tym kompozycja przestrzenna (...) oraz struktura spektaklu, mającego charakter mszy, nabożeństwa, służby, służenia (od słowa *ministerium*).”

Kuszelskiemu podoba się kontrowersyjnie, „po grotowsku” zakomponowana warstwa dźwiękowa widowiska i ograniczenie w nim roli tekstu: „Osiński słusznie unika słowa tam, gdzie jest ono bezradne, gdzie nie może wyrazić tego, czego się odeń żąda, i zastępuje je elementami zdolnymi, jego zdaniem, do przekazania odpowiednich treści. (...) Momentami dialog czołowych postaci znajdował w stukocie butów rytmiczny i żyjący, a nie mechaniczny akompaniament. Sceny brzmiały wtedy niemal muzycznie.”

W kwestii aktorstwa oceny recenzenta nie są już tak jednolite. Z jednej strony pisze on, że „scena między Chłopickim a Marią rozegrana jest niemal po mistrzowsku. Z dykcji aktora grającego Chłopickiego znika wszelka szorstkość, spojrzenie i gest przesuwają postać w inną płaszczyznę, co szczególnie uderza na tle akcji poprzedzającej i następującej.” Z drugiej strony Kuszelski dostrzega jednak błędy wynikające z niedoświadczenia i braku przygotowania młodziutkich aktorek i aktorów do tak poważnych aktorskich

³² „Życie Literackie” 1967 nr 15 (793). Notkę tę sporządzono na podstawie notki Olgierda Błazewicza z „Głosu Wielkopolskiego”, w której poznański recenzent, po podkreśleniu ostrości, bezpardonowości i „malkontentności” Osińskiego stwierdzał, że reżyserowi-debiutantowi nie pozostaje nic innego, „jak zrobić samemu wybitny i ambitny spektakl. A aktorom pójść, zobaczyć, no i skonfrontować praktykę z teorią.” „Głos Wielkopolski” z 13 kwietnia 1967 r.

zadań. Dotyczy to zwłaszcza Lecha Raczaka: „Trzeba siły i odpowiednio rozplanowanej gry, by podolać dużemu ciężarowi roli głównej, by w odpowiednich momentach zabłysnąć pełnią wyrazu i nasileniem głosu. Tego niestety zabrakło Raczakowi. Jednakże przyznać trzeba, że wykonawcy pozbyli się ‘pogrywek’, gierek i tym podobnych nieodłącznych atrybutów amatorszczyzny.”

Ocena spektaklu jako całości jest niejednoznaczna. Komplementy pod adresem reżysera („Osiński wyczuł indywidualność każdego wykonawcy, rodzaj temperamentu i możliwości”) kontrapunktowane są uwagami krytycznymi: „Nie postać, lecz sytuacja znajduje się w centrum uwagi inscenizatora i widza. Założenie słuszne, ale w przypadku *Warszawianki* częściowo skazane na niepowodzenie. Programowo założona niekonsekwencja nie wychodzi spektaklowi na dobre. Nie zawsze też inscenizator znajduje właściwe teatralne symbole dla wyrażenia ważkich treści. Nieraz następuje nakładanie się symboli.”

Na koniec Kuszelski wyraża jednak nadzieję, że młody teatrolog będzie kontynuował karierę reżyserską i że „udana premiera *Warszawianki* na małej scenie studenckiego teatru” jest zapowiedzią jego „dalszych osiągnięć”.³³

Znacznie ostrzej ocenił spektakl inny młody recenzent, a zarazem poeta, Wojciech Burtowy, który zaczął od tego, że oglądał *Warszawiankę* „w ciągłej niepewności – uznać czy protestować?

Tekst Wyspiańskiego potraktowano dość swobodnie, ale z prawdziwym znanstwem – dramat powstania listopadowego przeobraził się w dramat filozoficznych postaw (...). Przedstawienie nabrało cech syntezy romantycznej sztuki, zafascynowanej przeciwstawieniem miłości i śmierci. Podnosiłbym jeszcze jednolitość nastroju, surową, sprzyjającą eksponowaniu tekstu i gestu oszczędność zabudowy przestrzeni scenicznej, (...) autentyczne talenty aktorskie.

Pierwszy protest wywołuje beztrioskie łamanie kardynalnych praw teatru. Tekst, zwłaszcza trudny i po spreparowaniu nowy nawet dla kogoś, kto starannie czytał Wyspiańskiego, należy podawać na tyle wyraźnie, aby widz rozumiał każde słowo. Polifoniczna kompozycja dialogu z tupaniem, śpiewem i fortepianem dociera do widza głównie w sferze dźwiękowej i ledwie w okrucinach w sferze znaczeniowej. Nad spektaklem ciąży bezgraniczne zapatrzenie w teorię – trochę to tak, jakby galowa kompania wedle wszelkich prawideł defiladowej musztry maszerowała przez wydmy.

Każdy, kto interesuje się teatrem, powinien tę *Warszawiankę* obejrzeć, bo jest to solidne zsumowanie wielu żywotnych koncepcji teatrologicznych. Warto się trochę przed spektaklem przygotować i zabrać ze sobą ‘bryki’.”³⁴

Recenzja Burtowego jeszcze po bez mała trzech dziesięcioleciach doczekała się cierpkiego, nasyconego gniewem komentarza jednego z aktorów – Marka Kirschke: „Był to przytyk do tego, że oto teatrolog zabiera się za robienie teatru. (...) Był to cios poniżej

³³ Błażej Kuszelski, *Warszawianka* i 38 pomyłek. [Recenzje *Warszawianki* w Teatrze Ósmego Dnia i spektaklu *Nurt* 38 w Studenckim Teatrze „Nurt”, reż. Zdzisław Wardejn]. „Nurt” 1967 nr 6 (25), s. 50.

³⁴ (Burt) [Wojciech Burtowy], [rubryka *Nasz recenzent zanotował!*]. „Express Poznański” 1967 nr 92 (19.04).

Warszawianka /scenariusz/

Chłopiecki: Wszystko dają bogowie niebobjęci *niebobjęci* *Kryjcie*
Szyja ulubiecom - bez reszty;
Wszystkie radości, niebobjęte, *niebobjęte*
Wszystkie cierpienia, niebobjęte - bez reszty. *niebobjęte*
Gdy byłem dziecięcym,
nawilżen jak dziecię,
czułem jak dziecię.
Kiedy zaś stałem się mężem,
wyrzyłem się tego, co dziecięce.
Teraz widzimy jak w zwierciadle,
niejasno;
Kiedyś zobaczymy twarzą w twarz.
Teraz poznaję sąsiadów,
kiedyś będę poznawał tak, jak i zostalem poznany
Tak pracono trwają wiara, nadzieja, miłość, te trzy:
z nich zaś największa jest miłość.

Maria: /do Anny/
Odbiegł, - mnie groza opadła i lęki; -
siedł na kół, - gdym wchodziła ku oknu podjechał; -
świt był szary, - - snad dostrzegł sukienki
mojej białej,
bo wrócił ku mnie głowę i rękę do pierai
prycisnął - razem z tymi był, który najpierw
odjeżdżał, wiedz, że sam generał
znaczył mi posterunek; wyznał mi, - to dowód
niezwykłego uznania...

Anna: Ale jakim powód
mógł zajść, biec tak szybko od nas,
gdy inni wszyscy są jeszcze tu razem. *notacja*

Maria: Chciałem by się odnaszył.

Anna: Tęcza więc rozkazał...

Maria: Nie natywaj rozkazał, czego pragnie dusza.
Pragnę dlań sławy; - lęk mnie przed losem osłupiaje;
muszę szczęścia oddać i zgłuszać.
Kiepokój cienie swe noce mną snuje.



pasa, bo np. cała polifonia tego spektaklu, o której pisze Burtowy – muzyka fortepianowa, śpiew, wszystkie dźwięki (pukanie w podest czy głośnie maszerowanie) – ta polifonia miała swoją logikę. Nie było to coś wymyślonego i doczepionego na siłę do spektaklu. Natomiast recenzenci tak to potraktowali – że teatrolog usiadł sobie przy biurku i na podstawie różnych dzieł teoretycznych, manifestów i opisów awangardowych przedstawień wymyślił spektakl na zasadzie ‘chwytów’ sztucznie doczepionych do klasycznego tekstu. Nie zgadzam się z tym absolutnie! Ci ludzie po prostu nie mieli warsztatu do opisu tego rodzaju teatru. (...) Takiego teatru przedtem (...) w Poznaniu (...) nie było i nie wiedzieli, jak go opisać.”³⁵

Krótką recenzja Olgierda Błażewicza utrzymana jest w podobnym tonie, co recenzja Burtowego. „W zespole Ósmego Dnia – pisze Błażewicz – przede wszystkim są interesujący, w kategoriach teatrów studenckich, aktorzy.”³⁶ Jest w tym przedstawieniu pewna oryginalna, choć nie w pełni sprawnie przekazana zespołowi myśl inscenizacyjna (...). *Warszawianka* w interpretacji Osińskiego i aktorów Dnia Ósmego jest sztuką ponadczasową (...). Z takim odczytaniem tekstu Wyspiańskiego można się zgodzić. Można również zaaprobować samą formułę artystyczną spektaklu, nawet przy założeniu, że ze studenckim teatrem niewiele ma on wspólnego. Nie sposób jednak nie dostrzec wyraźnych niedopracowań i słabości spektaklu. Na aktorski monolog nakładały się tu często efekty akustyczne, zacierały go, uniemożliwiały odczytanie. Zbyt wiele też było w tym przedstawieniu ekspresji i krzyku, zbyt mało partii lirycznych – aktorskiego ucieszenia, które pozwoliłoby zgodnie z intencjami realizatorów odebrać właśnie ten tragiczny, ekspresyjny ton całości spektaklu.”³⁷

Ciekawa jest tu uwaga Błażewicza o „niestudenckiej” formule artystycznej przedstawienia Osińskiego. Oto jak skomentował ją w 1995 roku Marek Kirschke, nawiązując do ocen, z jakimi spotkały się także późniejsze spektakle Teatru Ósmego Dnia: „U Błażewicza wyraźnie widać sposób myślenia recenzentów o naszym teatrze (...). Było to, moim zdaniem, myślenie fatalne, nacechowane stereotypami. Od *Warszawianki* począwszy recenzenci (...) nie potrafili się znaleźć (...) wobec (...) naszych spektakli. Z jednej strony mieli teatr zawodowy, z którego produkcji pisali ‘poważne’ recenzje. Z drugiej strony mieli (...) ‘teatrzyk’ (...) studencki, który – ich zdaniem – należało traktować z przymrużeniem oka. (...) Niepoważny, ale zbuntowany, czasem po młodzieńczemu odkrywczy.

A tu nagle pojawił im się Teatr Ósmego Dnia, który próbował zagrać poważny, klasyczny tekst inaczej, potraktować go serio, ale zarazem w sposób bardzo nowatorski. Do takiej twórczości ich narzędzia recenzenckie już nie pasowały. (...)

Z drugiej strony było całkiem jasne, że nie był to teatr zawodowy. W ślad za tym rozumowaniem nieuchronnie szło pytanie: wobec tego jaki to teatr? Gdzie go zaklasyfikować? (...)

³⁵ Z zapisu rozmowy autora z Markiem Kirschke przeprowadzonej 11 sierpnia 1995 r.

³⁶ W dalszej części recenzji Błażewicz wyróżnia zdecydowanie Janinę Karasińską w roli Marii.

³⁷ Olgierd Błażewicz, Na studenckiej scenie. [Recenzja spektakli *Nurt* 38 Studenckiego Teatru „Nurt” i *Warszawianki* w Teatrze Ósmego Dnia]. „Głos Wielkopolski” 1967 nr 93 (7210), 21.04, s. 4.

Gdyby chodziło tylko o to, że teatr studencki wziął na warsztat klasyczny tekst, odchodząc od powszechnej w tym teatrze od lat 50. 'składanki satyrycznej', recenzenci by ten fakt przełknęli. Pamiętam, że parę lat wcześniej poznański Studencki Teatr „Ramzesik” zagrał ni mniej ni więcej, tylko *Dziady* Mickiewicza³⁸ i recenzenci nie mieli do ich twórców jakichś zasadniczych pretensji z tego powodu. (...)

Nikt z recenzentów się do tych *Dziadów* nie przyczepił, bo ich twórcy manifestowali wyraźnie taką postawę: 'Pokazujemy ile możemy, chcemy sprawdzić, na ile jesteśmy w stanie zagrać *Dziady* w sposób zbliżony do teatru zawodowego'. To zostało zaakceptowane. Recenzenci pisali w tonie: 'Twórcy »Ramzesika« są młodzi, nie umieją robić teatru jak zawodowcy, ale mimo to zrobili składankę z *Dziadów*, która całkiem dobrze im wyszła.'

Myśmy się wyłamali z tych stereotypów i z tego układu między twórcami studenckimi i krytyką.”³⁹

Jak widać, praca ze Zbigniewem Osińskim nad *Warszawianką* pozwoliła młodziutkiemu zespołowi przenieść swoje zainteresowania w zupełnie nowe, niespenetrowane dotąd przez teatr studencki obszary. Pod wpływem starszego o kilka lat nauczyciela nastąpiło przyspieszone dojrzewanie, ludzkie i artystyczne, dwudziestolatków z Teatru Ósmego Dnia. Jasne stało się, że już nic w tym zespole nie będzie takie samo, jak dawniej. Zaproponowane grupie młodych entuzjastów przez Osińskiego „odamatorszczenie” ich twórczości oraz „uistotnienie” sposobu myślenia o sztuce szybko zaowocowało samodzielnymi już próbami wypowiedzi, poszukiwaniami, przemyśleniami.

Sposób myślenia Osińskiego o świecie i o sztuce wpłynął najbardziej na grupę członków zespołu, która nie mogła sobie znaleźć miejsca w formule teatru zaproponowanej przez Tomasza Szymańskiego. Prym wiedli wśród nich Marek Kirschke, Waldemar Leiser i przede wszystkim Lech Raczak – największe „odkrycie” adiunkta-reżysera.

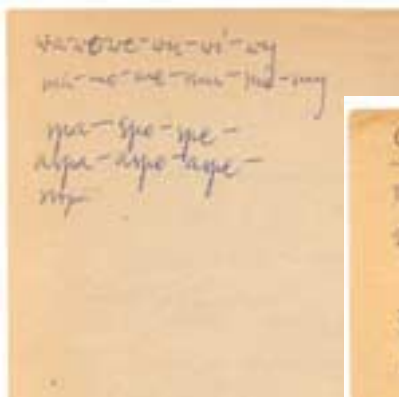
Początkowo Zbigniew Osiński zaproponował rolę Chłopickiego aktorowi Państwowych Teatrów Dramatycznych w Poznaniu, Henrykowi Machalicy. „Chciałem pracować z kimś, kto ma w ręku fach – wspomina po latach. – A Machalica to był naprawdę ktoś w swoim fachu.”

Jednak po kilku próbach wybitny aktor zrezygnował z tej współpracy. „Szybko się zorientował, że zbyt wiele ryzykuje. Miał mocną pozycję w Teatrze Polskim i praca z amatorami, a jeszcze w dodatku ze mną, czyli 'szalonym recenzentem' poznańskim tę pozycję podważała. (...)

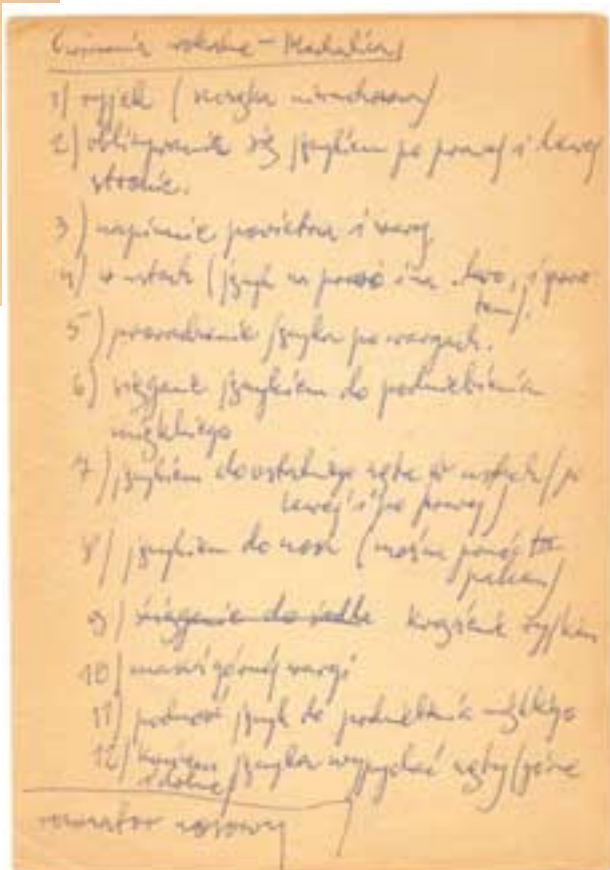
Rezygnacja Machalicy wyszła zespołowi (...) na dobre, bo spowodowała moje, podyktowane intuicją, zwrócenie uwagi na Leszka Raczaka. Wydaje mi się, że bardzo dobrze go 'czułem', bardziej jako człowieka niż jako aktora. W ogóle w tej grupie aktorstwo, można powiedzieć, 'nieprzyzwoicie mnie nie interesowało'. Oni mnie interesowali jako ludzie.(...)

³⁸ Adam Mickiewicz, *Dziady*; scenariusz: Marek Wilewski i Eugeniusz Mielcarek; reżyseria: Marek Wilewski; scenografia: Zbigniew Kaja; premiera: kwiecień 1964.

³⁹ Z zapisu rozmowy autora z Markiem Kirschke przeprowadzonej 11 sierpnia 1995 r.



Ćwiczenia aparatu artykulacyjnego i ćwiczenia dykcyjne przekazane zespołowi Teatru Ósmego Dnia przez Henryka Machalię, w odręcznych notatkach Zbigniewa Osińskiego.



Leszek (...) był na swój sposób ‘dziki’ – zamknięty, introwertyczny, chyba najbardziej w całej grupie. To mnie fascynowało. Człowiek o takich dyspozycjach był mi potrzebny. Poza tym Leszek nie miał w sobie cienia kabotyństwa, nie potrafił ‘zagrywać się’ – na scenie i w życiu. Świetnie mi się z nim pracowało – chciał pracować, rozwijać się. (...)

Muszę powiedzieć, że droga, którą wspólnie odbyliśmy z Leszkiem podczas pracy nad *Warszawianką*, pozostaje dla mnie do dziś jednym z najbardziej fascynujących ludzkich doświadczeń. (...) Myślę, że dla Leszka, wówczas bardzo młodego człowieka, stało się to niebagatelnym doświadczeniem życiowym. Nie chodzi tu nawet o postać Chłopickiego, ale o sposób przygotowań, przebieg prób – wszystko, co było na tej pracy nadbudowane. (...)

Po tej pracy z Leszkiem zaczęło się prawie natychmiast dziać coś istotnego. (...) *Warszawianka* była dla niego niewątpliwie rodzajem inicjacji teatralnej (...) Dzięki niej coś zobaczył – jakąś możliwość, która w nim niewątpliwie musiała już istnieć, ale właśnie poprzez tę pracę została (...) ujawniona.”⁴⁰

Niewątpliwie *Warszawianka* w reżyserii Zbigniewa Osińskiego była jedną z najważniejszych premier w historii Teatru Ósmego Dnia. Nie ze względu na swą artystyczną rangę, którą sam Osiński ocenia trzeźwo i we właściwych proporcjach,⁴¹ lecz właśnie na to, co „było na tej pracy nadbudowane”.

Cóż to takiego? Otóż, przede wszystkim rewelacyjne dla części młodych aktorek i aktorów odkrycie, że teatr to coś ważnego, co może stać się najważniejszą sprawą w życiu; że wymaga oddania, samokształcenia, nieustannego, wzajemnego przekazywania sobie nowych doświadczeń w ramach zespołu i dzielenia się nimi z widzem; że tylko pełne pasji całkowite poświęcenie się swemu teatralnemu powołaniu może dać wymarzony przez każdego twórcę efekt: bliską więź z widzem, wzajemne komunikowanie się z nim w pełnym zaufaniu i poszanowaniu jego i swojej integralności; że nie należy widza lekceważyć, bo teatr to sprawa poważna i winna służyć oznajmianiu sobie nawzajem spraw najważniejszych dla życia zbiorowości, której członkami są zarówno widzowie, jak i aktorzy; że aktor winien być z widzem krańcowo szczerzy, wykluczając ze swojej wobec niego obecności wstyd, zażenowanie, odruchową obronę własnego pozytywnego wizerunku, wszelką społeczną mimikrę, którą trzeba po prostu zostawić na ulicy, za drzwiami teatralnej sali.

To głębokie doświadczenie, wyniesione z prób i spotkań z reżyserem, a potem także z publicznością, przeorało świadomość znacznej części zespołu dwudziestoletnich studentek i studentów. „Współpraca ze Zbyszkiem Osińskim (...) nad *Warszawianką* – wspomina Lech Raczak – uświadomiła paru osobom z tego amatorskiego teatrzyku, że praca w teatrze nad przedstawieniem jest czymś poważniejszym niż tylko rozrywką, drugim zajęciem czy czymś w tym rodzaju. Że tutaj jest wiele terenów niezwykle ważnych, które mogą być istotne w indywidualnej drodze, że warto to kontynuować.”⁴²

Wewnętrzna przemiana, jaka się w nich dokonała w wyniku pracy nad *Warszawianką*, została wkrótce pogłębiona podróżą do najważniejszego ze źródeł, z jakich Osiński czerpał energię, natchnienie i wiedzę – do Teatru Laboratorium i obejrzeniem tam *Księcia Niezłomnego*.

„Spektaklami wrocławskimi (...) zainteresował nas Osiński – wspomina Lech Raczak. – Było to dla mnie pierwsze poważne teatralne doświadczenie. Wiedziałem, że

⁴⁰ Tęsknota do teatru serio..., s. 36, 37.

⁴¹ „Nie chciałym (...) mistyfikować mojej pracy – wykonaliśmy ją rzetelnie, w miarę naszych sił i możliwości, ale jej efekty nie były doskonałe. Mogliśmy tyle, ile mogliśmy. Trzeba widzieć tę pracę we właściwej skali.” Tęsknota do teatru serio..., s. 36.

⁴² Wprowadzenie do... Część pierwsza wywiadu-rzeki z Lechem Raczakiem. Rozmawiają: Ewa Obrebska-Piasecka, Izabela Skórzyńska, Paweł Piasecki. „Poznański Przegląd Teatralny” 1992 nr 4 (12), s. 121.

nie ma niczego na świecie, co jest porównywalne. Że nie sposób myśleć o teatrze, nie myśląc o tamtej drodze, tamtych doświadczeniach.”⁴³

„Z punktu widzenia praktyki (...) od 1966 roku interesował mnie właściwie tylko Teatr Laboratorium. Po zobaczeniu *Księcia Niezłomnego* straciłem zainteresowanie dla tego normalnego, mieszczańskiego, klasycznego teatru i od tej pory nie miałem poczucia, żebym mógł się uczyć w tej dziedzinie. (...) Kiedy się ma dwadzieścia parę lat, jest się bardzo radykalnym, skłonny do jednoznacznych podziałów i totalnych odrzuceń. (...) Przestało mnie przede wszystkim interesować tamto aktorstwo. Nie byłem w stanie np. docenić przedstawień Swinarskiego, ponieważ już nie mogłem patrzeć na tamtych aktorów na scenie. Wszyscy, łącznie z Grotowskim i Osińskim mówili mi, że to, co robi Swinarski, jest takie dobre, a ja (...) nie mogłem znieść konwencjonalności aktorów. Tam się zawsze trafiały wspaniałe role, ale podstawowa obecność na scenie była u tych ludzi obecnością konwencji, a nie obecnością człowieka. Na to po prostu nie mogłem patrzeć. Zdaje się, że w ogóle przez parę lat przestałem ‘uczęszczać do teatru’.”⁴⁴

W Teatrze Ósmego Dnia za sprawą Zbigniewa Osińskiego nastąpiła zasadnicza przemiana ludzkich postaw i artystycznej świadomości. Wiosną 1967 roku skończył się w tym zespole okres dominacji Tomasza Szymańskiego, a rozpoczął roczny okres tłumionego i wciąż na nowo wybuchającego konfliktu między liderem a grupą zwolenników nowych poszukiwań, z Lechem Raczakiem, jej nieformalnym przywódcą, na czele.

⁴³ Wprowadzenie do..., s. 121. Lech Raczak opisał to doświadczenie, w sposób bardzo przejmujący, w innym miejscu: „Było nas kilkudziesięciu, może zresztą zaledwie kilkunastu młodych ludzi, którzy co jakiś czas, na różnych stacjach gdzieś w Polsce wciskali się do zatłoczonych wagonów drugiej klasy w ucieczce od monotonii, szarości, miałości codziennie podobnych doznań, by znaleźć prawdziwe życie tam, w teatrze... Z Poznania wystarczyło wyjechać przyspieszonym o 14.10, by parę minut po 17.00 wysiąść we Wrocławiu. Z ogromnej hali dworca w paręnaście minut docierało się przez Świdnicką na Rynek. (...) Teatr Laboratorium – legenda lat 60. – niewątpliwie najbardziej twórczy zespół teatralny tego czasu. (...) W centrum ich praktyki twórczej (...) znalazł się aktor, samotny człowiek, który miał być i był kimś, kto ofiarowuje siebie widzom (...). A zawód aktora, profesja (...) w Teatrze Laboratorium stawała się posłannictwem, odkrywaniem ludzkiej tajemnicy, aktem ofiary.” Lech Raczak, *Ciemny*. W: Ryszard Cieślak. *Aktor Teatru Laboratorium we Wrocławiu. Katalog do wystawy*. Wrocław, Muzeum Historyczne i Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, 1991, s. 19.

⁴⁴ Wypowiedź nagrana przez Monikę Mazurkiewicz w 1992 r.

Rozdział III

Lato 1967 – lato 1968: konflikty, przemiany, poszukiwania, rozstania

Taniec śmierci i pomyślności

Dwa miesiące po premierze *Warszawianki*, w czerwcu 1967 roku Lech Raczak zadebiutował jako reżyser, przygotowując z zespołem Teatru Ósmego Dnia montaż poezji rosyjskiego futurysty Wilemira Chlebnikowa pt. *Taniec śmierci i pomyślności*.

Raczak w swym debiucie przeciwstawił się obowiązującemu w studenckim teatrze stylowi inscenizacji tekstów poetyckich: „Wybrałem właśnie wiersze Chlebnikowa dlatego, że (...) umożliwiały wprowadzenie innych – chropowatych i ‘nieestetycznych’ jakości, dysonansu i niepokoju, (...) ‘szorstkiej’ estetyki.¹ Zastosowałem ją głównie pod wpływem mojej pracy z Osińskim przy *Warszawiance* (...). (...)”

Były to czasy, kiedy żywy był w polskiej poezji ‘turpizm’ w stylu Grochowiaka, (...) wtedy jeszcze dość szokujący. Poezja Chlebnikowa miała z nim właśnie współgrać. (...) Usiłowałem także wprowadzić ruch i ekspresję aktorską między recytacją wierszy. Być może były już w pracy nad tym spektaklem jakieś pierwociny improwizacji.”²

¹ Poezja ta (...) z jej dźwiękowymi i intonacyjnymi eksperymentami – czytamy w programie przedstawienia – wydaje się szczególnie przydatnym materiałem dla scenicznego opracowania głosowego; jej agresywna dynamika sama niemal narzuca określone układy ruchowe.”

² Z zapisu rozmowy autora z Lechem Raczakiem przeprowadzonej 10 października 1995 r.

Praca nad *Tańcem śmierci i pomyślności* była pierwszym istotnym etapem poszukiwań, jakie Raczak podjął na terenie aktorstwa. Zrażony zarówno do statycznej recytacji wierszy, jak i do realistycznej konwencji gry, która dominowała w ówczesnym teatrze instytucjonalnym, usiłował zapuścić się poza obszary opanowane przez zawodowców, a także przez główny nurt teatru studenckiego. Był pod wielkim wrażeniem aktorstwa w zespole Teatru Laboratorium, które stanowiło dlań wówczas ideał zawodowej doskonałości w teatrze poszukującym, jaki sam chciał uprawiać.

Kolejną inspirację na terenie sztuki aktorskiej stanowił dla Raczaka film: „Byłem wtedy bardzo przejęty niemieckim ekspresjonizmem, więc szukałem z aktorami efektów nawiązujących do tamtego aktorstwa, do zachowań aktorskich z filmów Fritza Langa czy Murnaua.”³

„W ogóle bardzo interesował mnie film, gdzie aktor istnieje inaczej, gdzie ekspresja aktorska jest zupełnie inna. Bliska wydawała mi się wówczas ekspresja filmów niemych. Z drugiej strony – taka naturalność aktorstwa, która istniała np. we włoskim filmie realistycznym. Gdzieś między tymi dwoma ekstremami – włoskim realizmem i ekspresjonizmem niemieckim czy wczesnoradzieckim (choćby gra Czerkasowa w *Iwanie Groźnym* Eisensteina) upatrywałem możliwości znalezienia ekspresji w aktorstwie. To były dla mnie punkty odniesienia poza Teatrem Laboratorium.”⁴

Poszukiwania owe, dopiero co rozpoczęte, nie dały istotnych efektów artystycznych – *Taniec śmierci i pomyślności* był spektaklem nieudanym. Autoocena Raczaka jest surowa: „*Taniec...* miał pełno wad w konstrukcji i ekspresji, zwłaszcza aktorskiej, typowych dla debiutanta, który stara się znaleźć coś nowego, ale nie panuje do końca nad tym materiałem. Myślę, że w późniejszych czasach ten spektakl nie wyróżniałby się specjalnie na festiwalu studenckich teatrów debiutujących typu START”.⁵

Oto krótki opis *Tańca śmierci i pomyślności* pióra Macieja Rusinka: „Tekst traktowany był bardzo pretekstowo, chodziło przede wszystkim o jego walory brzmieniowe, muzyczne, a dopiero w dalszej kolejności o jego wartości znaczeniowe. Kostiumy jednakowe – czarne z białym plamami – miały na celu odebranie aktorom ich ludzkich kształtów (...).”⁶

³ Z zapisu rozmowy autora z Lechem Raczakiem przeprowadzonej 10 października 1995 r.

⁴ Wypowiedź nagrana przez Monikę Mazurkiewicz w 1992 r.

⁵ Z zapisu rozmowy autora z Lechem Raczakiem, przeprowadzonej 10 października 1995 r. Festiwal START był przeglądem najmłodszych, debiutanckich grup studenckiego ruchu teatralnego. Został powołany do życia w 1970 r. (Studenckie Spotkania Teatralne START’70 w Częstochowie), od 1974 funkcjonował jako Ogólnopolski Festiwal Studenckich Teatrów Debiutujących (START’74 w Białymstoku), od 1978, w związku z nadaniem mu charakteru niekonkursowego – jako Ogólnopolskie Spotkania Studenckich Teatrów Debiutujących (START’78 w Kielcach). W roku 1980 przybrał prostszą nazwę: Festiwal Teatrów Studenckich (START’80 w Kielcach), rok później, w Łodzi zaistniał po prostu jako Przegląd Teatrów Debiutujących, w związku z pojawieniem się na nim wielu młodych grup spoza ruchu studenckiego. Po wprowadzeniu stanu wojennego festiwal zniknął z kalendarza imprez na trzy lata. Zaistniał ponownie w 1985 r. jako Festiwal Teatrów Debiutujących START’85 w Lublinie, przez dwa kolejne lata odbywał się w Kielcach pod starą nazwą, jako Ogólnopolski Przegląd Studenckich Teatrów Debiutujących. Ostatnie dwie edycje STARTU (1988 i 1989) odbyły się w Poznaniu pod nazwą Przegląd Młodego Teatru.

⁶ Zespół Teatru Ósmego Dnia napisał w programie spektaklu: „Postacie (...) nie mają charakteru konkretnych osób wziętych z rzeczywistości: człowiek na scenie pełni funkcję ideogramu, jego ludzkim – psychicznym i fizycznym – cechom zostają nadane funkcje symbolicznego reprezentowania walczących ze sobą idei.”

Lipiec 1967, obóz teatralny w Łagowie. Na zdjęciu dwie aktorki Teatru Ósmego Dnia: Janina Karasińska (z lewej) i Danuta Dolacka (z prawej). W środku Dorota Zgoła, przyszła żona Eugeniusza Mielcarka.



Scenografia miała sugerować porewolucyjne cmentarzysko: białe podesty zrzucone były niedbale jedne na drugie, z góry zwisały kompozycje scenograficzne Wąsika: formy podobne kształtem do latawca i lalki. Ruch sceniczny komponowany był na zasadach pantomimicznych.”⁷

Studencki Teatr Poezji „Ósmego Dnia” wziął udział z *Tańcem śmierci i pomyślności* w Festiwalu Teatrów Poezji Miasta Poznania, zdobywając tam I Nagrodę. W październiku zespół wystąpił w finale III Ogólnopolskiego Festiwalu Teatrów Poezji, który odbywał się tradycyjnie w stolicy Wielkopolski.⁸ Przy tej okazji ukazały się trzy krótkie wzmianki na temat tego spektaklu.

„Piękne, lecz trudne wiersze Chlebnikowa – pisał Ryszard Danecki – zupełnie zatraciły się w jakichś dziwopłásach i bezustannym krzyku.”⁹

Ten sam recenzent w innym miejscu skrytykował naśladowanie przez Teatr Ósmego Dnia technik aktorskich Teatru Laboratorium. Jego zdaniem, poznańska grupa, „nie dysponując (...) niebywałą sprawnością aktorską tamtego zespołu, zawodowego przecież i jedyne go w Europie o takim profilu, poniosła zupełną klęskę: poezja Chlebnikowa zginęła w ćwiczeniach akrobatycznych i pozbawionym uzasadnień, nieumiejętnym krzyku”.¹⁰

⁷ Maciej Rusinek, *Monografia Teatru Ósmego Dnia z Poznania 1964-1979*. Poznań 1979, s. 16-17. Maszynopis.

⁸ Nie był to tym razem festiwal teatrów poezji z repertuarem rosyjskim i radzieckim, niemniej bliskość 50. rocznicy rewolucji październikowej sprawiła, że repertuar ów i tak zdecydowanie dominował na tej imprezie. Data występu Teatru Ósmego Dnia na festiwalu: 25.10.1967.

⁹ (r.) [Ryszard Danecki], *Festiwal Teatrów Poezji*. „Express Poznański” 1967 nr 252, 26.10, s. 1.

¹⁰ Ryszard Danecki, *Poezja na scenie*. Z notesu jurora. „Gazeta Poznańska” 1967 nr 262, rok XX, 3.11, s. 3.



Kolejny obóz warsztatowo-wypoczynkowy, tym razem w ośrodku poznańskiej Rady Okręgowej ZSP w Rowach. Zespół Teatru Ósmego Dnia otwiera bar «Trzeźwość», którego patronem jest redakcja studenckiego tygodnika "ItD". Pierwszy od lewej: Waldemar Leiser.

Jeszcze krytyczniej wypowiedział się o tym przedstawieniu Marian Grześczak, wówczas czołowy polski autorytet w dziedzinie scenicznych adaptacji liryki: „Nie widziałem (...) żadnego teatru poezji, który dobrą poezję potrafiłby zniszczyć. Bo zniszczyć jej nie można. Mieliśmy w Poznaniu taki właśnie przykład. Inscenizator robił wszystko, aby zniweczyć lirykę Chlebnikowa. Tymczasem liryka Chlebnikowa obroniła się przed teatrem.”¹¹

Natomiast Zenon Bosacki, zastrzegając się najpierw, iż „wiersze Chlebnikowa nie są najlepszym tworzywem teatralnym”, stwierdził: „Ale może tym większa jest zasługa poznańskiego teatru, (...) że potrafił tą poezją, popartą sugestywnym ruchem i ciekawą scenografią, pobudzić widownię do głębokich humanistycznych odczuć i przeżyć.”¹²

Tyle o opiniach recenzentów. Nam wypada jedynie skonstatować fakt, że *Tańcem śmierci i pomyślności* Lech Raczak rozpoczął samodzielną drogę artystyczną i że swe doświadczenia z wierszami jako tworzywem tekstowym w teatrze kontynuował z coraz większym powodzeniem. Kulminacyjnymi momentami tego procesu były: *Jednym tchem* (1971) i *Wzlot* (1982).

W rozmowie z autorem niniejszej książki Raczak stwierdził, że ów debiutancki spektakl nie zapowiadał na dalszą metę nic interesującego.¹³ Trudno zgodzić się z tym twierdzeniem. Samo już, ujawnione przecież w tym widowisku, skierowanie zainteresowań

¹¹ Marian Grześczak, Zbyteczne uprzedzenia. (O III Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów Poezji w Poznaniu). „Współczesność” 1967 nr 25 (252), 6-19.12, s. 5.

¹² Zenon Bosacki, Majakowski kontra Chlebnikow. Festiwal Teatrów Poezji. „Gazeta Poznańska” 1967 nr 255, s. 2.

¹³ Stało się to podczas wielokrotnie cytowanej tu już rozmowy z 10 października 1995 r.

artystycznych oraz intelektualnych części zespołu na wątki kluczowe w praktyce i teorii Grotowskiego i Teatru Laboratorium, które dokonało się za sprawą Zbigniewa Osińskiego, stwarzało bardzo interesujące perspektywy. Zapowiadało też – przy rzetelnym traktowaniu przez młodych artystów ich powołania i fachu – szereg ciekawych odkryć. Wiosną 1967 roku tak burzliwy i owocny rozwój zespołu, jaki dokonał się w trzech następnych latach, był zaledwie jedną z wielu możliwości. Okazało się jednak, że kilkoro młodych polonistów pod wodzą Lecha Raczaka potrafiło udźwignąć niebagatelny ciężar inspiracji Osińskiego, a do owych inspiracji dodać jeszcze szereg osobistych odkryć. Najważniejsze było jednak to, że zdobyli się oni na bardzo ciężką pracę, mającą w perspektywie ich intensywne – ludzkie i artystyczne – dążenie ku spełnieniu samorealizacji w sztuce.

Estetyka dysonansu, kontrapunktu, gwałtownego kontrastu, chrapliwości, chropowatości, brzydoty, jaką najwyraźniej zafascynował się Raczak, dopiero za parę lat miała uzyskać na scenach polskich prawo obywatelstwa. Stało się na początku lat 70. dzięki międzynarodowym sukcesom zespołu Jerzego Grotowskiego, występom niezależnych grup zachodnich, a w znacznym stopniu również dzięki powodzeniu spektakli niektórych zespołów studenckich, z Teatrem Ósmego Dnia na czele.

Konflikt, *Edward II*

Na razie mamy jesień 1967 roku i niejasną dość sytuację w zespole, rozdartym pomiędzy Tomaszem Szymańskim, dążącym do kontynuowania stylu pracy sprzed *Warszawianki*, i „grupą Raczaka”, której celem jest teatr oparty na przetworzonych przez własną praktykę założeniach Grotowskiego. Na początku rozważa się jeszcze ewentualność dalszej współpracy ze Zbigniewem Osińskim, ale zespół rezygnuje z niej, obawiając się, że szybko doprowadziłaby ona do trwałego rozłamu. Zawiedziony Osiński sam rezygnuje z dalszych prób reżyserskich. Istotną rolę w tej rezygnacji odgrywa także jego rozmowa z Jerzym Grotowskim, przeprowadzona jesienią 1967 roku, podczas której przywódca Teatru Laboratorium radzi młodemu naukowcowi, aby pozostał na uczelni i nie wiązał swojej przyszłości z uprawianiem zawodu reżysera.¹⁴ Osiński ogranicza zatem kontakty z Teatrem Ósmego Dnia, pozostawiając sprawy ich biegowi. Na taki stan rzeczy ostro reaguje związany z nim blisko Stanisław Barańczak, który opuszcza grupę.

„Sytuacja w zespole była wtedy dość niejasna – mówi Lech Raczak – trwał konflikt i wyraźne było dążenie do rozłamu (...). Widać było, że grupa podzieli się na część Szymańskiego i moją.”¹⁵

¹⁴ Patrz: Tęsknota do teatru serio. Ze Zbigniewem Osińskim rozmawia Juliusz Tyszk. „Opcje” 1997 nr 4 (19), grudzień 1997, s. 6.

¹⁵ Z zapisu rozmowy autora z Lechem Raczakiem przeprowadzonej 10 października 1995 r.



Edward II Marlowe'a w Teatrze Ósmego Dnia. Od lewej: Andrzej Szalbierz (książę Edward) i Agnieszka Ratajczak (Królowa)

Zanim doszło do ostatecznego rozwiązania konfliktu, Tomasz Szymański zrealizował w Teatrze Ósmego Dnia swoją ostatnią inscenizację dramatu, biorąc na warsztat *Edwarda II* Christophera Marlowe'a.

„Wbrew (...) poglądom części kolegów z Teatru, chciałem (...) reżyserować dramat – mówi Szymański. – To mnie akurat pasjonowało (...). Myślałem nieśmiało o Szekspierze, powiedziałem sobie, że to może jeszcze za wcześnie... Ale za to zrobiłem Marlowe'a. (...) Chciałem się zmierzyć z tą klasyczną materią, (...) zobaczyć, jak sobie z tym poradzę. (...)

Najbardziej podobał się nam moment politycznego przewrotu, który pociągnął za sobą całkowite przewartościowanie układów między bohaterami. Wszyscy, którzy dotąd byli zniewoleni, nagle czują się wolni, ale tylko na moment – nowy układ pozbawia ich znowu wolności wyboru.

Na pewno mieliśmy tę świadomość czy może tylko intuicję, że coś się u nas w kraju takiego dzieje. (...)

Były w tym spektaklu sceny – uważam – świetne, ale były też i słabsze. Mój Boże – miałem wtedy 21 lat! Nie byłem w stanie nawet uświadomić sobie istnienia wszystkich warstw tego dramatu: politycznej, egzystencjalnej, erotycznej... W końcu jest to jeden z najwspanialszych dramatów elżbietańskich.”¹⁶

¹⁶ Teatru uczyć się do dziś – rozmowa Juliusza Tyszki z Tomaszem Szymańskim. „Przegląd Artystyczno-Literacki” 1999 nr 1-2 (83-84), styczeń-luty 1999, s. 98-99, 98, 97.

STUDEŃSKI TEATR ÓSMEGO JĘZYKA

kier. art. Z. Szymański

Christopher Marlowe

EDWARD II
BURLENE PANDANTY I ŚLONKA
SUKNIE KRÓLA ANULII Z TRAGICO-
NYCH UPADKÓW DUKESZA MONTREARA

przekład Jerzy S. Sito

reżyseria: Z. Szymański

scenografia: W. Fałk

wykonawcy: A. Kubiśiak, J. Grot, E. Leiser, S. Kasperaki, E. Kir-
scho, S. Sierawicz, L. Macak, K. Macak, S. Schusterling,
A. Szabierski, S. Śliński, S. Śliński

Tragedyę o stylach kanał bliźniac. Tak zapoczął świątek
śmierci Marlowe a. Marlowe zaklęty został w roku 1593 w pijan-
kiej burdzie. Był może bójka została spowodowana. Marlowe a
bardz się i nieznajdono. Tragedy na pewno był osiągnięciem królew-
skim; siedział papieżów we Francji. Przewodnicząc nawet królest-
wem. Wykonywał, jak na epokę, ogromną pracę. Chcieli
się ze swego stoiszma, drwić z wszelkiej władzy świeckiej i do-
chodowej. Nie krył się nawet ze swego upodobania do nędrzan.
Bardz się go i nieznajdono, ale fascynował. Przewodnicząc za-
fascynował nawet Szekspira.

Ale nawet z dalszą perspektywą pierwszym w tym niezna-
czonym roku 1593 spośród piszących dla teatru, a może nawet
pierwszym spośród wszystkich piszących wierszem - był Christo-
pher Marlowe. W każdym razie był pisarzem najświetniejszego królestwa
i budującym największe nadzieje. Już to samo wystraszilo, żeby
się go było i nieznajdono. Jeśliby w Godatka nie miał przyypo-
sącego charakteru. Wydał z wszystkiego.

Edward II wydaje się Szekspira z Kronik oszukańca a nigdy,
z ostatnich resztek litowci i wyrozumiałości dla świata. Król
jest lekkomyślny, wspaniały, cyniczny i techniczny; nawet nie
jest okrutny, ma tylko okrutne nagrody. Nic go nie obchodził,
pamięca wszystkim i wszystkim, korony, państwo a nawet władzy
interesa dla swoich kolejnych faworytów. Królestwo jest przez pół
zakochana samolubna, przez pół zwykła ińska. Nawet korona nie
ma w sobie nic z dostojnością. Jest tylko dużym alchemicznym kłębkiem,
które wyrzucił sobie wielcy feudalowie. Wszyscy uwarstwili się w
świecie, od kochanków króla do kochanków królowej. Biskupi, kan-
clerze, szlacheckowie na dworze i wielcy episkopi.

Nikt nie ma żadnej filozofii, wszyscy są wyrzuci z wszel-
kiej ideologii. Marlowe wszystkich nieznajdował w tym zapamięt-
niu. Świat, który pokazuje, jest nagły; podstępny ludzkie niczym
nie osłonięte; demistyfikacja została doprowadzona do końca. /.../

Jan Kott: Teatr okrutny Marlowe'a
/Fragmenty/

LIT/51/5-10/1021/250

Recenzje z *Edwarda II* były na ogół negatywne. Krzysztof Miklaszewski określił tę inscenizację jako „nieprzemysłaną, bardzo powierzchowną i niekonsekwentną”.¹⁷ Obszerniejszego (i surowszego) omówienia spektaklu Szymańskiego dokonał Zbigniew Taranienko: „Reżyser, (...) przy zręcznej dokonanej adaptacji tekstu, (...) nie ustrzegł się przed stosowaniem sztampy często używanej w drugorzędnym teatrze zawodowym. Ze sceny (...) wiało nudą. (...) *Edward II* raził swoją niejednorodnością. Było to szczególnie

¹⁷ Krzysztof Miklaszewski, *Studencki sezon teatralny 1967-68. „Teatr Ludowy” 1968 nr 7-8*, s. 23.



Edward II Marlowe'a w Teatrze Ósmego Dnia. Od lewej: Waldemar Leiser (Mortimer), Marek Kirschke (Leicester), Lech Raczak (Edward II), Janusz Grot (Kent).

widoczne w zamierzonej przez reżysera jako okrutna i naturalistyczna, a w rzeczywistości niesmacznej scenie mordu króla Edwarda. Ta brutalnie pomyślana scena nie komponowała się z symboliczną sceną zabawy króla i jego nowych popleczników głowami zabitych wasali-zdrajców wykonanymi z *papier-maché*. Jedna tylko scena gry w olbrzymie kości zamiast prowadzenia wojny przypominała dobry teatr.

Wszystko to jednak można by rozgrzeszyć, gdyby nie piorunujący efekt końcowy przedstawienia, który do szczętu zdeprecjonował całość. Po ostatniej scenie *Edwarda II* puszczono longplay z nagraniem Czesława Niemena *Dziwny jest ten świat*.¹⁸

Jacek Juszczyk stwierdził, że koncepcja reżysera „załamywała się w zderzeniu z możliwościami inscenizacyjnymi. Brak było zdecydowanego poprowadzenia akcji, a ostre przejście z konwencji tradycyjnej do bardzo nowatorskiej brzmiało dysonansowo.” Podobną się natomiast recenzentowi scenografia Witolda Wąsika, „oszczędna, wyrazista i nie narzucająca swej obecności”.¹⁹

Natomiast Irena Kellner doceniła wysiłek Szymańskiego, pisząc, że *Edward II* „mógł interesować oryginalną formą organizowania ruchu scenicznego. (...) Nie meble i nie rekwizyty określały teren akcji, lecz właśnie sami aktorzy. (...) Konsekwentna realizacja pomysłu reżyserskiego (...) eksponowała bardzo silnie zawarte w utworze elementy antagonizmu, intrygi, walki stronnictw.”²⁰

Kolejnym spektaklem Tomasza Szymańskiego w Teatrze Ósmego Dnia była inscenizacja poematu Thomasa S. Eliota *Ziemia jałowa*. Lider grupy przygotował ją w dwóch wersjach: prezentowanej w sali (premiera w październiku 1967) i plenerowej, zagranej

¹⁸ Zbigniew Taranienko, Inscenizacja tekstów klasycznych. „Teatr Ludowy” 1968 nr 7-8, s. 28.

¹⁹ Jacek Juszczyk, Teatry studenckie. Kłopoty z repertuarem. „Gazeta Poznańska” 1968 nr 57, s. 3. „Scenografię stanowił czarny zarys arkady zamkowej na tle krwistoczerwonej kotary”. Maciej Rusinek, Monografia Teatru Ósmego Dnia..., s. 18.

²⁰ Irena Kellner, Ilość i jakość. (Uwagi na marginesie Studenckich Spotkań Teatralnych w Krakowie). „Teatr” 1968 nr 13 (1-15.07), s. 12.

Obóz zimowy ZSP w Szczyrku (1967), w którym brali udział członkowie Teatru Ósmego Dnia. Stoją od lewej: Andrzej Lis, Janina Karasińska, Sławomir Pietras, Janusz „Japas” Szumański, Stefania Woytowicz, Zdzisław Dworzecki, Tomasz Szymański, Mirosława Gulczyńska, Marek Kirschke, Jerzy Leszin-Koperski.



tylko raz, w lipcu 1968, w malowniczej scenerii portu rybackiego w Rowach. Tomasz Szymański wspomina tę ostatnią prezentację ze wzruszeniem: „...to było coś niesamowitego! Spektakl odbywał się w blasku ognia (było to jedyne światło w tym przedstawieniu), widzowie byli od nas oddzieleni kanałem portowym, a my graliśmy na tle rybackich sieci. Oprócz Marka Kirschke, Waldka Leisera i mnie, brała w tym spektaklu udział tancerka, Joanna Karaškiewicz.”²¹

Marzec 1968

W międzyczasie „przyspieszyła historia” i członkowie Teatru, jeszcze skłóceni i podzieleni, skonfrontowali się z wyzwaniem Marca 1968. Część z nich wzięła czynny udział w studenckich manifestacjach i burzliwych zebraniach studenckich komitetów protestacyjnych.

„Pamiętam, że pierwsze dyskusje miały miejsce w roku 1967, podczas pracy nad *Warszawianką* – mówi Lech Raczak. – Wtedy wyrzucono Kołakowskiego z partii. (...) Marzec 1968 (...) był właściwie (...) ekscesem i wybuchem nieświadomości. Spadł na mnie bardzo nagle. W Poznaniu nie wiedzieliśmy absolutnie nic o tym, co dzieje się w Warszawie. A tam już miała miejsce pewna polityczna aktywność.”²²

Poznańskie wydarzenia z pewnością nie miały politycznej rangi równej warszawskim, były jednak równie dramatyczne i brutalne, jak wszystkie wypadki z Marca 1968 w całym kraju. Stanowiły z początku spontaniczną reakcją na wieści o bezwzględnej

²¹ Teatru uczyć się do dziś..., s. 95.

²² Wprowadzenie do... Część pierwsza wywiadu-rzeki z Lechem Raczakiem. Rozmawiają: Ewa Obrębowska-Piasecka, Izabela Skórzyńska, Paweł Piasecki. „Poznański Przegląd Teatralny” 1992 nr 4 (12), s. 126.

interwencji milicyjnej w Warszawie. Pierwsze zgromadzenie około dwóch tysięcy studentów poznańskich miało miejsce placu Mickiewicza późnym popołudniem, po zmroku, w dniu 11 marca, trzy dni po dramatycznych wydarzeniach w stolicy. Było całkowicie spontaniczne i bardzo słabo zorganizowane. Usiłowano podjąć rezolucję, pojawiły się też płonące gazety i okrzyki „Prasa kłamie!”. Na koniec studenci przeszli pod gmach Komitetu Wojewódzkiego Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej,²³ odśpiewali hymn narodowy i ustalili termin kolejnego spotkania na następną dzień o godz. 15.00.

12 marca od rana obserwowano wzmogoną aktywność patroli Milicji Obywatelskiej operujących w centrum miasta. Na placu Mickiewicza pojawiły się armatki wodne. Po południu w okolicach placu zaczęli gromadzić się studenci.

Tak oto dzień ów zapisał się w pamięci Tadeusza Janiszewskiego, wówczas studenta I roku Ekonomii Transportu poznańskiej Akademii Ekonomicznej, wkrótce potem aktora Teatru Ósmego Dnia: „Przedostaliśmy się na plac Mickiewicza obok szpalerów bardzo smutnych robotników, którzy stali tam z przygotowanymi transparentami z napisem 'Syjoniści do Dajana'”.²⁴ Byli bardzo smutni, że z tym muszą stać, byli też wściekli, że przychodzimy i na nich patrzymy. I to mi zostało w pamięci – że nas wtedy postawiono przeciwko sobie.”²⁵

Godzina 15.00 to godzina szczytu, na placu Mickiewicza zgromadził się wokół studentów ogromny tłum. „Z chwilą, gdy przy cokole pomnika Mickiewicza pojawiają się pierwsze mające zabrać głos osoby, z sąsiedniej ulicy wyłania się trójstrzeg uzbrojonych w pałki milicjantów i cywilów z Ochotniczej Rezerwy Milicji Obywatelskiej. Tłum w panicznej ucieczce kieruje się w stronę Opery. Interweniujące oddziały używają armatek wodnych, pałek i gazów łzawiących.”²⁶

Tadeusz Janiszewski: „Ciągle mam przed oczami obraz głównego wejścia do Akademii Ekonomicznej, gdzie jedna z odnóg tłumy – ludzie, którzy chcieli uciec do wnętrza budynku, została zablokowana. Milicjanci dopadli ich od tyłu i pamiętam pałki wzniesione nad głowami tych ludzi, wykonujące jakiś dziwny taniec.”²⁷

„Następnego dnia, 13 marca studenci nie wychodzą już na ulicę, gromadzą się za to na wiecach w domach akademickich. W DS 'Hanka Sawicka'²⁸ przy ul. Stalingradzkiej²⁹ odbywa się spotkanie z przedstawicielem władz UAM, doc. dr. Antonim Czubińskim,

²³ Budynek ten stoi na rogu ulic Kościuszki i Święty Marcin (do 1990 r. Armii Czerwonej). Obecnie mieści się w nim Collegium Historicum Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.

²⁴ Mosze Dajan (1915-81), izraelski polityk i dowódca wojskowy, w latach 1967-74 minister obrony Izraela, główny twórca sukcesu w *blitzkriegu* zwanym „wojną sześciodniową”, kiedy to w czerwcu 1967 r. armia izraelska rozgromiła armie kilku państw arabskich, które podjęły próbę agresji na Izrael.

²⁵ Z nagrania dokonanego przez Monikę Mazurkiewicz w 1992 r.

²⁶ Jerzy Krężlewski, Było to w marcu 1968. „Spojrzenia”, jednodniówka społeczno-kulturalna studentów Poznania – SZSP, nr 42, czerwiec 1981, s. 1-2.

²⁷ Teatr – „bycie promieniujące”. Z Tadeuszem Janiszewskim rozmawia Juliusz Tyszka. „Odra” 1998 nr 7-8 (440-441), s. 60.

²⁸ Obecnie DS „Hanka”.

²⁹ Obecnie aleja Niepodległości.

który mówi studentom: ‘Proszę się rozejść, to jest wbrew prawu, jak ja stąd wyjdę, to ten wiec jest nielegalny.’”³⁰

Tego samego dnia milicja urządza demonstrację siły w miasteczku studenckim na Winogradach.

„Pamiętam zupełnie niesamowite święto, (...) kiedy (...) milicja (...) wykonywała objazd wokół akademików na Dożynkowej – wspomina Tadeusz Janiszewski. – Ze wszystkich okien w akademikach leciało na nich wszystko, co można było stłuc – butelki, talerze, szkło... Były też palące się gazety – (...) święto zjednoczenia się wszystkich ludzi z tych okien. Bezpiecznych, ale tylko do pewnego stopnia. Po (...) objeździe milicji na ulicach została gruba warstwa szkła.”³¹

13 marca do rektora UAM, prof. Czesława Łuczaka przybyła delegacja studentów z rezolucją, w której popierali oni studentów warszawskich, domagali się poszanowania obywatelskich praw i wypuszczenia z więzień osób aresztowanych poprzedniego dnia.

„Za udział w nielegalnych demonstracjach i zajściach – jak stwierdził Władysław Gomułka – na terenie całego kraju zatrzymano ogółem 1208 osób, w tym 367. studentów różnych wyższych uczelni. Wskutek braku dowodów winy 687 osób, w tym 194. studentów zostało zwolnionych. Sądy ukarały w tym czasie 50 osób, w tym 20. studentów, kolegia administracyjne – 157 osób, w tym 47. studentów.”³²

Oficjalną interpretację wydarzeń marcowych dał Władysław Gomułka w przemówieniu na XII Plenum Komitetu Centralnego PZPR, 19 marca 1968. Wedle I sekretarza, protest młodzieży akademickiej został zainspirowany „przez wrogie socjalizmowi siły (...). Siły te zasiały wśród studentów ziarno awanturniczej anarchii, łamania prawa. Posługując się metodą prowokacji, wzburzyły umysły części młodzieży, parły do wołania starć ulicznych, do przelewu krwi.”³³

Owe „siły” określił bliżej I Sekretarz Komitetu Wojewódzkiego PZPR w Poznaniu, Jan Szydłak podczas dyskusji na XII Plenum, mówiąc o „konglomeracie starych i nowych rewizjonistów, reakcji, różnych odmian elementów rekrutujących się ze środowisk drobnomieszczańskich i kapitalistycznych, oraz nosicielach postaw nacjonalistyczno-syjonistycznych, aktywnie wspieranych przez międzynarodowy syjonizm. Rozwój wypadków pokazał, że zoologiczna wręcz nienawiść do partii i ustroju łączy ludzi różnych pozornie przekonani i różnych środowisk.”³⁴

Jednak rytualne zaklęcia egzorcyzmujące „wrogów socjalizmu” tym razem nie mogły wystarczyć. Trzeba było jeszcze spróbować wytłumaczenia, skąd wziął się bunt młodej inteligencji przeciwko tak ponoć sprzyjającemu jej ustrojowi. Tutaj Gomułka, nie mogąc przecież powiedzieć prawdy, której oznajmienie zaprzeczyłoby całej powojennej strategii politycznej PZPR, próbował znów odwołać się do tradycyjnych pojęć i schematów

³⁰ Jerzy Krężlewski, Było to w marcu 1968..., s. 2.

³¹ Teatr – „bycie promieniujące”..., s. 60.

³² Jerzy Krężlewski, Było to w marcu 1968..., s. 2. Liczby podane przez Gomułkę były zaniżone. Niezależne źródła podawały, że w samej Warszawie aresztowano co najmniej 1200 studentek i studentów.

³³ Tamże, s. 2.

³⁴ Tamże, s. 2.



Tomasz Szymański w klubie studenckim „Od Nowa” w towarzystwie studentek poznańskiej Szkoły Baletowej: Anny Staszak (po lewej) i Jolanty Dyboś (po prawej) oraz Lecha Raczaka (1968).

myślowych ustalonych jeszcze w czasach stalinowskich: „...można by dojść do wniosku, że między robotnikami jako klasą a studentami jako całością przebiega linia podziału. Ale wniosek taki byłby z gruntu niesłuszny, do głębi fałszywy. (...)”

W wydarzeniach, jakie miały miejsce, (...) linia podziału przebiega między socjalizmem a reakcją wszelkiej maści, między polityką sojuszu i przyjaźni polsko-radzieckiej a antyradziecką polityką bankrutów i niedobitków reakcyjnych, między polityką zapewniającą Polsce bezpieczeństwo jej granic, jej wszechstronny rozwój, a usiłowaniami zepchnięcia Polski na drogę zguby. (...) ...robotnicy od razu spostrzegli tę rzeczywistą linię podziału, podczas gdy część studentów dała się wprowadzić w błąd garstce reakcyjnych, antyradzieckich indywiduów.”³⁵

W studenckim proteście brali udział przede wszystkim aktorzy skupieni wokół Lecha Raczaka, który interpretuje ów fakt jednoznacznie: „Tak się akurat złożyło (pewnie nie przypadkiem), że ci, którzy w Teatrze Ósmego Dnia stanowili (...) grupę poszukującą, próbującą się ‘męczyć’ ćwiczeniami, ‘od Grotowskiego’ i szukać czegoś na własną rękę, byli też aktywni w ruchu studenckim. W ruchu protestu. (...) W centrum zespołu zostali ludzie bardziej aktywni, zarówno w sensie artystycznym, (...) jak i społecznym (mieli potrzebę aktywności wobec świata i trochę mniej strachu, jeśli chodzi o angażowanie się w sprawy polityczne).”³⁶

Tym samym znaczna część zespołu Teatru Ósmego Dnia połączyła swoje losy z losami „pokolenia ’68”. Jan Lityński definiuje owo pokolenie jako generację, dla której najważniejsze stało się „poczucie prawdy w życiu społecznym” oraz idący w ślad za nim imperatyw, aby „dochodzić prawdy i dochodzić do prawdy. (...) Co więcej, ta wspólnota przeżycia, odkrycia konieczności prawdy, walki z fałszem, stała się wyznacznikiem

³⁵ Tamże, s. 2. Na podstawie tekstu przemówienia Władysława Gomułki opublikowanego w miesięczniku „Nowe Drogi” 1968 nr 4.

³⁶ Wprowadzenie do... Część pierwsza wywiadu-rzeki z Lechem Raczakiem..., s. 122.

sztuki, kultury w latach 70.”³⁷ Wśród czołowych przedstawicieli ruchu „nowego teatru”, który powstał z Marcowego impulsu, Lityński wymienia na pierwszym miejscu Teatr Ósmego Dnia.

Jednym z podstawowych bodźców do działań politycznych i artystycznych nakierowanych na dochodzenie prawdy było dla młodziutkich studentów-aktorów zetknięcie się „na dobre z taką sferą życia, od której już nie można się odciąć, jeśli człowiek raz zaczął być świadomy jej istnienia”. Cytowana tu Barbara Dąbrowska określa ową sferę wprost jako „represje z powodów politycznych albo zwyczajnie ludzką krzywdę”.³⁸

Również aktorów-buntowników z Teatru Ósmego Dnia nie ominęły represje. Walde-
mar Leiser miał nawet poważne kłopoty z powodu swojego udziału w wiecu na placu Mickiewicza – został z kilkoma kolegami zatrzymany przez milicję, na uczelni rozważano skreślenie go z listy studentów. Ostatecznie sprawę załatwiono polubownie dzięki wstawieniu się za nim działaczy ZSP – Leiser poszedł na przymusowy urlop dziekański i ukończył studia z opóźnieniem.

Lech Raczak wspomina też znamieny fakt, że podczas jednego z wieców studenckich z 13 marca wybrano spontanicznie delegację na rozmowy z Senatem UAM w składzie: Barańczak, Grot, Raczak i czwarty polonista, Piotr Czartołomny. Raczak zrezygnował wówczas z udziału w delegacji, wysuwając na swoje miejsce studenta innego wydziału. Zdawał sobie doskonale sprawę, że delegacja złożona z czterech polonistów, w tym trzech związanych z Teatrem Ósmego Dnia,³⁹ może sprowokować represje wobec teatru oraz kierunku studiów.⁴⁰

Tomasz Szymański usprawiedliwia swój brak aktywnego udziału w poznańskich wydarzeniach Marca 1968 poczuciem nieufności: „Miałem już za sobą doświadczenia inscenizacji *Marata-Sade’a* i wiedziałem, że z tą naszą studencką rewolucją coś jest nie tak. Myśmy po prostu nie mieli wtedy pojęcia, że byliśmy manipulowani.”⁴¹ Twierdzi

³⁷ Jan Lityński, *My z Marca*. Rozmawiała i przygotowała do druku Alicja Wancerz-Gluza. W: *Krajobraz po szoku*. Warszawa, Wydawnictwo Przedświt, 1989, s. 70.

³⁸ Barbara Dąbrowska, *Musiałam to wybrać*. Rozmawiała i przygotowała do druku Anna Mieszczanek. W: *Krajobraz po szoku...*, s. 96.

³⁹ Barańczak nie był już wówczas członkiem Teatru Ósmego Dnia, lecz był nadal kojarzony z tym zespołem, z którego członkami łączyły go więzy przyjaźni.

⁴⁰ Wiadomości uzyskane od Lecha Raczaka podczas rozmowy w dniu 29.05.2002 r. Wkrótce po szoku Marca przyszedł szok związany z sierpniową agresją wojsk Układu Warszawskiego na Czechosłowację. Agresja ta była pierwszą dla tego pokolenia lekcją pogładową na temat stosunków panujących w „obozie pokoju i socjalizmu”. Zespół Teatru Ósmego Dnia przebywał wtedy na obozie wypoczynkowo-warsztatowym w ośrodku ZMS w Rudnie. „Pewnej nocy leżeliśmy na pomoście (...) i rozmawialiśmy oczywiście o sztuce... a nad nami ciągnęły samoloty – wspomina Lech Raczak. – Okazało się, że to się właśnie zaczyna Czechosłowacja. Następnego dnia (...) nas zebraли (...) i powiedzieli, że wojska NATO zaatakowały Czechosłowację. Ludowi indoktrynowanemu było wszystko jedno, ale pode mną się nogi ugięły. Pomyślałem: ‘No, to mamy trzecią światową’. Nauczyliśmy się szybko czeskiego, w parę dni, bo Wolna Europa przeszła na czeski.” Jednym tchem. Część druga wywiadu-rzeki z Lechem Raczakiem. Rozmawiają: Ewa Obrębowska-Piasecka, Izabela Skórzyńska i Paweł Piasecki. „Poznański Przegląd Teatralny” 1992 nr 5-7 (13-15), s. 132.

⁴¹ Teatru uczyć się do dziś – rozmowa Juliusza Tyszki z Tomaszem Szymańskim. „Przegląd Artystyczno-Literacki” 1999 nr 1-2 (83-84), styczeń-luty 1999, s. 97.

także, iż nie chciał swą buntowniczą aktywnością narażać na represje zespołu teatralnego, którego był liderem. Kiedy jednak milicja zatrzymała 12 marca kilku członków zespołu na placu Mickiewicza, wspólnie z Eugeniuszem Mielcarkiem⁴² podjął energiczne starania, aby ich uwolnić.

Rozstanie, poszukiwania

Po Marcu 1968 konflikt w Teatrze Ósmego Dnia potężnie i rozsadza zespół. Napiętej sytuacji nie łagodzi występ z *Edwardem II* na Ogólnopolskich Spotkaniach Teatrów Studenckich w Krakowie (9-12 maja). Wręcz przeciwnie – nieprzychylnie przyjęcie, z jakim spotyka się tam ów spektakl, wzmacnia jeszcze opór „grupy Raczaka” przeciw artystycznym wyborom Tomasza Szymańskiego.

Wkrótce po powrocie z Krakowa, kiedy konflikt rozgorzał na nowo, a zespół nie był najwyraźniej w stanie sensownie go rozwiązać, „nastąpiła – jak wspomina Lech Raczak – ingerencja ‘z góry’. (...) Eugeniusz Mielcarek (...) zwołał zebranie (...) Rady Programowej Teatru, (...) na którym ‘mocą organizacyjną’ zdjął Szymańskiego z zajmowanej funkcji. Nie pozostawało nic innego, jak wybrać nowego szefa. W ten sposób – bardzo nieładny, bo przy pomocy ‘władzy’ – zostałem nim ja.”⁴³

Tak oto w zżytych ze sobą zespole, w którym dominowali koledzy z dwóch grup ćwiczeniowych czwartego roku polonistyki, dokonał się pierwszy poważny rozłam. Założyciel i dotychczasowy lider grupy znalazł się poza nią. Zdołał jednak później ułożyć sobie swe teatralne życie, zostając, tak jak chciał, reżyserem w teatrze dramatyczno-repertuarowym. Od 1990 roku jest dyrektorem Teatru im. Fredry w Gnieźnie.

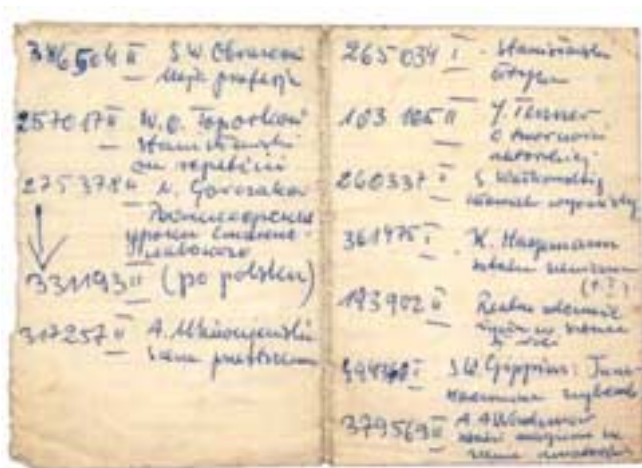
Swoje odejście komentuje po latach dość spokojnie, choć nie bez pewnej dozy goryczy: „Z mojej perspektywy (...) sprawa wygląda w sposób niezbyt skomplikowany: po prostu koledzy zafascynowali się Grotowskim, a ponieważ mnie to mniej ciekawiło, oni poszli sami, już bez mnie, w tamtą stronę. Przyszedł do teatru doktor Osiński, facet od nas starszy, autorytet i wtedy ja – ich kolega nie miałem żadnych szans. On ich zafascynował, pociągnął za sobą – przecież to jest normalne. (...) ...trudno – w końcu nie straszne się nie stało.”

Warto tu również zacytować gorzką opinię Szymańskiego na temat obecności jego osoby w publikacjach opisujących historię Teatru Ósmego Dnia: „Fakt, że w pierwszych trzech latach istnienia Teatru udało się nam parę ważnych rzeczy zrobić, pomimo że byliśmy aż tak bardzo młodzi – mówi Szymański – bardzo często umyka dzisiaj wielu ludziom, także krytykom i dziennikarzom (...). Mam wrażenie, że nadmiernie się lekceważy okres dwóch pierwszych lat pracy teatru – okres sześciu moich premier. Nie

⁴² W 1968 r. przewodniczący Komisji Kultury Rady Okręgowej Zrzeszenia Studentów Polskich w Poznaniu. (Patrz nota biograficzna).

⁴³ Wprowadzenie do..., s. 122.

Wypis sygnatur bibliotecznych z książek zamawianych przez Lecha Raczyka w Bibliotece Głównej UAM.



żądaniach zachwyty, zgadzam się z tym, że można ten okres i te premiery oceniać bardzo różnie, ale uważam, że nie wolno np. w jakiejś publikacji wymieniać tytułów spektakli, które w tym teatrze zrobiłem (było ich w sumie 8) i nie napisać, kto je reżyserował. A tak, niestety, parę razy się zdarzyło.”⁴⁴

Prezentacja *Ziemi jałowej* w porcie rybackim w Rowach była pożegnaniem Tomasza Szymańskiego z założonym przezeń teatrem. Fakt, iż do niej doszło, pomimo że niedługo przedtem Szymański przestał być kierownikiem zespołu i fakt, że w spektaklu tym występowali dwaj jego oponenti, Kirschke i Leiser, dobrze świadczy o stylu tego pożegnania.

Latem 1968 roku, po odejściu dotychczasowego lidera, o kierunku pracy zespołu decydują: Lech Raczak oraz Marek Kirschke i Waldemar Leiser. W Teatrze Ósmego Dnia pozostaje nadal scenograf Witold Wąsik. Do grupy należą jeszcze oprócz nich: Zbigniew Żółciak, który debiutował w spektaklu *Marat-Sade*, Elżbieta Kalemba (debiut w *Warszawiance*) i Ryszard Kacperski.⁴⁵

Kierunek poszukiwań tego zespołu ludzi jest już wytyczony, dzięki pierwszym, nieporadnym jeszcze próbom połączenia inscenizacji poetyckiego tekstu z artystycznym światopoglądem Teatru Laboratorium oraz wypróbowanymi przezeń technikami pracy nad spektaklem i aktorskiej gry. Jesienią 1968 roku najważniejsze jest jednak to, że lider grupy i jego dwaj najbliżsi współpracownicy zaczynają traktować teatr jako dziedzinę najważniejszą w ich życiu, której mają zamiar w ciągu następnych lat poświęcić cały niemal swój czas i energię.

„Wcześniej myślałem o ukończeniu szkoły teatralnej – wspomina Lech Raczak. – Zetknięcie z teatrem Grotowskiego uświadomiło mi, że to nie ma sensu. Grotowskiego traktowano wówczas jako dziwowisko, co pogłębiało przepaść między tym, czego

⁴⁴ Teatru uczyć się do dziś..., s. 96.

⁴⁵ W reżyserii tego właśnie nowego członka zespołu Teatr Ósmego Dnia wystawił w październiku 1968 montaż wierszy pt. *Chwila bez imienia* – ostatnie widowisko w stylu typowej ówczesnej „sceny poezji”.



Notatki Lecha Raczaka – ślad intensywnych studiów nad teatrem z lat 1966-1970.



mogłem szukać w szkołach teatralnych, a impulsem płynącym z Wrocławia. Uznałem, że sam muszę odbyć tę szkołę: znaleźć książki i poznać teatr od strony teoretycznej oraz szukać sposobu istnienia aktora w praktyce.”⁴⁶

„Rozszerzanie świadomości teatralnej nie było wtedy rzeczą prostą. Nie było prawie żadnych książek (...) po polsku. Nienawidziłem rosyjskiego, ale musiałem się go nauczyć na tyle, (...) żeby przeczytać książkę Toporkowa o ostatnich próbach Stanisławskiego do *Świętoszka* Moliera, którą uważam za bardzo ważną (...).”⁴⁷

„Dalej Meyerhold, (...) *Lekcja XVI* Mickiewicza o teatrze.”⁴⁸ „Szukałem po (...) rozrzuconych ‘Brechtach’, bo nie było żadnej książki zbierającej jego pisma. Szperałem

⁴⁶ Z nagrania dokonanego przez Monikę Mazurkiewicz w 1992 r. Jeszcze inne ówczesne plany zdradził Raczak w rozmowie z autorem niniejszej książki z 17.01.2002 r.: „Gdybym nie robił teatru, być może skończyłbym na reżyserii filmowej. Byłaby to dla mnie zapewne droga konkurencyjna wobec teatru. (...) Przestał mnie w pewnym momencie obchodzić teatr, którego nauczano w szkołach teatralnych, więc albo bym robił inny teatr, do czego szkoła teatralna w niczym nie była mi potrzebna, albo reżyserię w szkole filmowej – z pełną premedytacją, bo wiedziałbym, że jako reżyser filmowy miałbym możliwość powrotu do teatru.”

⁴⁷ Wprowadzenie do..., s. 126.

⁴⁸ Z nagrania dokonanego przez Monikę Mazurkiewicz w 1992 r.

po czasopiśmie, żeby dotrzeć do tych niewielu rzeczy, które się ukazały na temat tego, co nie jest normalnym, 'klasycznym' teatrem, ani też nie jest Stanisławskim."⁴⁹

„I jeszcze jedna książka, która była dla mnie podstawowa – książka Jerzego Pławewskiego o języku filmu. (...) W latach 60. nie istniała właściwie w Polsce żadna teoria przedstawienia teatralnego, żadna teoria na temat języka teatru. Wszystko koncentrowało się na dramacie, dotyczyło gatunku literackiego. Teatr traktowany był jako pochodna dramatu, w najlepszym wypadku jako coś równouprawnionego, ale bliżej niezdefiniowanego. W związku z tym uczyłem się właściwie na własną rękę zasad języka teatru, studiując język filmu, bo to był jedyny opracowany w sztukach widowiskowych temat.”⁵⁰

Podstawową inspiracją na gruncie sztuki teatru stanowił jednak dla nowej grupy zespół Jerzego Grotowskiego. Członkowie Teatru Ósmego Dnia jeździli stosunkowo często do Wrocławia na spektakle i rozmowy, jednak nie byli w stanie intensywniej uczestniczyć w aktywności Teatru Laboratorium. Przyjaźnili się za to ze Zbigniewem Spychalskim, bibliotekarzem i instruktorem tego zespołu.⁵¹ Spychalski najpierw pracował z Teatrem Ósmego Dnia w czasie letniego obozu w Rudnie (1968), a potem stał się w Poznaniu częstym gościem, prowadząc regularnie z członkami grupy cykl spotkań treningowych, podczas których zapoznawali się oni z podstawowymi technikami treningu aktorskiego stosowanymi we wrocławskim zespole.

Lech Raczak: „Już z Osińskim 'liznęliśmy' trochę ćwiczeń, traktowanych nie tylko jako ćwiczenia – z każdym najprostszym ćwiczeniem łączy się bowiem rodzaj światopoglądu. O tym światopoglądzie (...) wiedzieliśmy więcej z teorii niż z praktyki (...) - nikt z nas nigdy nie był na próbie Teatru Laboratorium. (...) Niemniej przyjęliśmy go na jakiś czas jako coś ewidentnego, (...) z czym trzeba się przynajmniej skonfrontować. I tak pracowaliśmy na własną rękę, obok, korzystając z pewnych wyobrażeń. Pamiętaliśmy jednocześnie, (...) żeby nie małpować, że w tym wszystkim trzeba szukać własnej drogi.”⁵²

Raczak i kierowany przez niego zespół podejmują zatem jesienią 1968 roku samodzielną pracę na terenie artystycznych poszukiwań zakreślonym z grubsza przez Zbigniewa Osińskiego. Warto jednak od razu dodać, że jednym z impulsów, które popchnęły ich na tę nową drogę jest także (oprócz widocznej fascynacji estetyką i światopoglądem Teatru Laboratorium) inspiracja artystyczną i „ponadartystyczną” aktywnością pierwszej generacji teatrów studenckich. Nie interesuje ich tylko uniwersalna „ludzka prawda” aktorów Grotowskiego, lecz również nieporadnie czasem artykułowana, ale

⁴⁹ Wprowadzenie do..., s. 126.

⁵⁰ Z nagrania dokonanej przez Monikę Mazurkiewicz w 1992 r.

⁵¹ Raczak poznał Spychalskiego na zjeździe kół naukowych polonistów w Toruniu, w maju 1967 r. Spychalski kończył właśnie polonistykę na tamtejszym Uniwersytecie Mikołaja Kopernika, pisząc u prof. Artura Hutnikiewicza pierwszą w Polsce pracę magisterską poświęconą Teatrowi Laboratorium. Od kilku miesięcy współpracował już z tym teatrem (został w nim na stałe zatrudniony 1.09.1967 r.) i był dobrze obeznany z metodami pracy nad spektaklem i treningiem aktorskim zespołu Jerzego Grotowskiego.

⁵² Z nagrania dokonanej przez Monikę Mazurkiewicz w 1992 r.

plodna artystycznie „prawda własna i prawda grupy”, o której pisze Elżbieta Morawiec: „Teatrzyki studenckie powstające w latach 1954-55 to coś więcej niż efemeryczne zjawisko z marginesu wielkiej kultury. (...) Swobodny, rewiowo-kabaretowy charakter przedstawień, opartych w większości na własnych tekstach, wytwarza nowy typ aktorstwa. (...) Istotą jego nie jest gra, ale przekazywanie prawdy własnej i prawdy grupy, z którą aktor poczuwa się do wspólnoty. Prawda ta w zespołach studenckich obejmuje po raz pierwszy człowieka prywatnego – jego filozofię i psychospołeczne zachowania (...). Mówiąc od siebie i o sobie, aktorzy teatrów studenckich powołują tym samym do życia określoną widownię – widownię własnej generacji i przekonań, (...) poprzez jawność prywatności swej postawy – pozostawiają możliwość krytycznego dystansu. Grupa społeczna staje się narzędziem komunikacji niezależnym od kultury oficjalnej. (...) Dokonany przez studenckie teatrzyki nieformalnych grup, teatrzyki wspólnot pokoleniowych przewrót (...) zasadza się na odzyskanej indywidualności, odzyskanym prywatnym ‘ja’. Tę samą prywatność będzie uprawiał także Teatr na Tarczyńskiej Białoszewskiego (...).

Nowe pojęcie prawdy aktorskiej, zapośredniczonej nie poprzez doskonałość konwencji artystycznej, ale wyrażające się poprzez mediację ludzkiej postawy wobec rzeczywistości pozaartystycznej (...) rozwinie się później w praktyce Grotowskiego i Konrada Swinarskiego.”⁵³

„Człowiek prywatny”, który istnieje na scenie wobec rówieśniczej widowni, odkrywa przed nią swe „psychospołeczne zachowania nie zapośredniczone przez doskonałość konwencji artystycznej” i powołuje w czasie spektaklu do życia efemeryczną „grupę społeczną – narzędzie komunikacji niezależne od kultury oficjalnej” – tego typu perspektywa, jak wynika z wypowiedzi Racza, bardzo interesowała wówczas grupę studentów ostatnich lat poznańskiej polonistyki przewodzącą Teatrowi Ósmego Dnia.

⁵³ Elżbieta Morawiec, *Dwie czy jedna rewolucja?* W: Elżbieta Morawiec, *Powidoki teatru. Świadomość teatralna w polskim teatrze powojennym*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1991, s. 46, 47, 48.

Rozdział IV

Duma o hetmanie i Escurial

Duma o hetmanie

Pierwszym spektaklem zrealizowanym przez Lecha Raczką w jego Teatrze Ósmego Dnia była *Duma o hetmanie* wg poematu prozą Stefana Żeromskiego, będąca oczywistym nawiązaniem do odkryć, jakich zespół dokonał podczas pracy ze Zbigniewem Osińskim nad *Warszawianką*. Raczka znalazł odpowiednio bogaty materiał literacki, nadający się do teatralnej obróbki w duchu „dialektyki apoteozy i szyderstwa”, opracował jego teatralny scenariusz, po czym wspólnie z zespołem przeniósł go na scenę.¹ Owo przeniesienie odbyło się jednak nie na mechanicznej zasadzie „usceniczniania” kolejnych fragmentów scenariusza. Zespół Teatru Ósmego Dnia posługiwał się tu, w ślad za Teatrem Laboratorium, techniką opracowywania poszczególnych scen poprzez improwizację. Tematy owych improwizacji miały związek z ideami poruszonymi przez Żeromskiego, a także z przemyśleniami członków grupy, którzy odnosili owe idee do swoich czasów i swego własnego życia. Oczywiście kolejną rzeczą, ostateczny scenariusz, jaki

¹ Lech Raczka: „Już na planie repertuarowym było to ‘podwiązanie się’ pod tematykę wybieraną na ogół przez Grotowskiego. (...) Wybrany przeze mnie tekst musiał się mieścić w pobliżu kanonu jego literackich wyborów. Kontynuacją pracy z Osińskim był także wybór wątku martyrologicznego w polskiej tradycji. Było to też z pewnością odreagowanie szkoły i literatury, jaką nas dręczono w tamtych czasach.” Zapis rozmowy autora z Lechem Raczką przeprowadzonej 10 października 1995 r.

narodził się podczas prób, różnił się dość znacznie od scenariusza wyjściowego, z którym zespół przystąpił do pracy nad improwizacjami.”²

W programie spektaklu twórcy *Dumy...*, zapewne antycypując nieporozumienia, które mogły zostać spowodowane afabularną strukturą narracji oraz gwałtowną ekspresją aktorów, napisali: „Utwór traktujemy swobodnie; wprawdzie aktorzy mówią tekstami Żeromskiego, ale tylko nieliczne fragmenty spektaklu są przeniesieniem, inscenizacją (...). Sądzymy jednak, że pozostajemy wierni wymowie ideowej ‘rapsodu o Lachu serdecznym’, więcej – że tylko w ten sposób wierność dało się osiągnąć.”³

W spektaklu znalazły się też sceny i motywy odsyłające do Starego i Nowego Testamentu: „W atmosferze zagrożenia – czytamy w programie – bohaterowie spektaklu szukają zbawiciela. Upatrują go w Hetmanie. On jednak nie chce i nie może przyjąć narzuconej mu roli. Sam szuka wybawcy – Dawida. Konflikt ten teatralnie wyrażamy za pośrednictwem mitologicznej aluzji, przez nawiązanie do biblijnych motywów koronacji Chrystusa przed Ukrzyżowaniem i walki Dawida z Goliatem. (Goliatem dla Hetmana jest nie tylko (...) nieprzyjaciel, lecz także przeciwnik osobisty, wróg ideowy, Samuel Zborowski.) (...) Dawidem – zbawicielem narodu stają się w oczach Hetmana ci, którzy idą do walki, (...) mimo że walka znaczy śmierć.”⁴

Wybór *Dumy o hetmanie*, z jej wątkami narodowej zdrady, bohaterstwa, istoty polskiego patriotyzmu, polemiki wokół sposobów służenia ojczyźnie, wyraźnie nawiązywał do kluczowych motywów z *Warszawianki* Osieńskiego. Obecny był jednak w tym spektaklu także załączek nowych wątków, związanych ze świeżo przeżytą studencką rewoltą z Marca 1968. Widać tu bardzo jeszcze nieśmiały ślad dyskusji, jakie członkowie Teatru Ósmego Dnia prowadzili na temat zderzenia swego spontanicznego, emocjonalnego buntu z partyjno-państwowym aparatem władzy. Nawiązaniem do ich przeżyć, a przy okazji także do wojenno-partyzanckich motywów, wszechobecnych w ówczesnej propagandzie, było umieszczenie samych siebie – aktorów Teatru Ósmego Dnia w scenicznej sytuacji sugerującej skrajną opresję, matnię bez wyjścia. Była to próba uczciwego „wzięcia w siebie” wszelkich wyobrażeń związanych z wojenną traumą, a także nieśmiała jeszcze próba odreagowania traumy własnej – bolesnej i bardzo świeżej.

„Wojna wyjątkowo wyraziście ujawnia ludzkie postawy, sprawdza charaktery – pisał zespół w programie. – Wobec klęski szczególnego znaczenia nabierają zagrożone wartości (...). Jest to paradoksalne, ale pokolenie, do którego należymy, pokolenie nie znające wojny, jest obciążone wojenną przeszłością ojców. Stąd też, mimo czegoś w rodzaju poczucia niekompetencji (nieprzypadkowo kostiumy przypominają przebrania dzieci bawiących się w wojnę), rodzi się przemożna chęć wypowiedzenia się na ten temat, więcej – wewnętrzna potrzeba konfrontacji własnych przemyśleń z wojenną tradycją,

² Maciej Rusinek: „Przedstawienie przygotowywano na zasadzie improwizowanych etiud aktorskich (...). Znów, podobnie jak przy *Warszawiance*, tekst *Dumy...* Żeromskiego potraktowany został bardzo swobodnie – był wyłącznie pretekstem do znalezienia znaczeń i sytuacji (...) ogólniejszych niż tylko te, które się w nim znajdowały.” Maciej Rusinek, *Monografia Teatru Ósmego Dnia z Poznania 1964-1979*. Poznań 1979, s. 19. Maszynopis.

³ Program *Dumy o hetmanie* Teatru Ósmego Dnia. Poznań, ZSP, CKS Poznania „Od Nowa”, 1968, s. 2.

⁴ Tamże, s. 2.

wreszcie konieczność wzięcia udziału w zawsze aktualnej dyskusji o wolności i patriotyzmie.”⁵

Dyskusja ta była toczona w duchu „dialektyki apoteozy i szyderstwa”. Realizatorzy *Dumy o hetmanie* przypominali, iż „Żeromski (...) demaskuje wielkie narodowe mity: mit Polski – ostoji wolności i praworządności, państwa niosącego wolność innym narodom, (...) mit wojennego bohaterstwa, mit niezłomnego wodza (...)”⁶ *Duma...* w Teatrze Ósmego Dnia miała być zatem prowokacją wobec narodowych stereotypów, miała dotrzeć do głębokich pokładów wrażliwości widza i wywołać w nim refleksję na temat jego narodowej i ludzkiej tożsamości. Refleksja owa, podobnie zresztą jak to było w przypadku *Warszawianki*, powinna była kierować się nie ku kwestiom religijno-eschatologicznym, ku ogólnoludzkim problemom sensu istnienia, lecz ku kwestiom jak najbardziej doczesnym, związanym z codziennym „tu i teraz” widzów i aktorów.⁷ Kwestia tożsamości narodowej była przecież jednym z najistotniejszych tematów dnia w trakcie antysemitki nagonki, która wkrótce potem zakończyła się emigracją kilkudziesięciu tysięcy polskich obywateli narodowości żydowskiej. Podczas pracy nad *Dumą o hetmanie* donośnie rozbrzmiewały w mediach hasła propagandowej kampanii, inspirowanej przez kręgi partyjno-nacjonalistyczne, skupione wokół Mieczysława Moczara, wbijającej Polakom do głowy, kto jest patriotą „prawdziwym”, a kto „fałszywym”.

Zarazem jednak – znowu podobnie jak w przypadku *Warszawianki* – przesłanie *Dumy...*, sytuujące się daleko od doraźnej publicystyki, miało u widzów pogłębić refleksję nad ich własną ludzką kondycją tu i teraz, nad ich współczesną, a zarazem uniwersalną odmianą ludzkiego losu, z jego odwiecznymi problemami, zagadkami, tęsknotami.

Rozbijanie zbiorowo nagromadzonych stereotypów i mitów odbywać się tu miało poprzez szok – tak samo, jak w Teatrze Laboratorium. Szok wywołany miał być przede wszystkim obcowaniem z aktorami, „ogółoconymi” w swym dążeniu do prawdy, także tej dotyczącej samych siebie, swych własnych kłamstw i stereotypów.

Sytuacja zagrożenia i zamknięcia w pułapce bez wyjścia miała być obecna od początku do końca spektaklu, aktorzy i widzowie mieli ją wręcz fizycznie odczuwać. „Przeźreń, (...) w której odbywał się spektakl – pisze Maciej Rusinek – sugerowała jakąś piwnicę, podziemia, w których schroniły się niedobitki bliżej nieokreślonego kataklizmu wojennego. Aktorzy pozbawieni byli kostiumów, nosili współczesne ubrania, podniszczone, poszarpane; na nogach mieli ciężkie wojskowe buty. Światło było bardzo skąpe, o niebieskim zabarwieniu, przeważały ciemności.”⁸

Akcja *Dumy o hetmanie*, podobnie jak to było w przypadku *Warszawianki*, miała kierować uwagę widzów nie na opisane przez Żeromskiego konkretne wydarzenia histo-

⁵ Tamże, s. 1.

⁶ Tamże, s. 1.

⁷ Przypomnijmy sobie odwołanie się Zbigniewa Osifskiego do poznańskiego Czerwca 1956 i sytuacji przed Marcem 1968. (Patrz: przypis 8. w rozdziale II).

⁸ Maciej Rusinek, *Monografia Teatru Ósmego Dnia...*, s. 20. Raczak oczywiście zrezygnował tutaj z tradycyjnego, scenicznego „pudełka” i umieścił akcję spektaklu w przestrzeni *en rond*, w której widzowie otaczali aktorów.

ryczne, lecz na wszelkie tego typu sytuacje, w jakie obfitowała historia Polski. Z taką właśnie uniwersalnie pojmowaną wojenną opresją młodzi aktorzy mieli się osobiście skonfrontować: „*Duma...* w kształcie prezentowanym przez nas – pisali w programie – dziać się może i w taborze nad Prutem, i w domu w pobliżu Warszawy, gdzie chroni się grupa powstańców, którzy tu właśnie przeżywają jeszcze raz niedawne wypadki lub może konfrontują własne przeżycia ze znanymi sobie historycznymi wydarzeniami. W przedstawieniu brak jest fabuły, pojętej jako ciąg przyczynowo powiązanych zdarzeń, wyraźne jest rozchwianie czasowe: momenty przypominane przeplatają się ze zdarzeniami współczesnymi, wszystko się miesza jak we śnie, zresztą niektóre sceny to projekcje snów – przywidzeń Hetmana. Dom, w którym znajdują się uciekinierzy, jest równocześnie ich azylem i więzieniem; są tam bezpieczni, lecz nie mogą go opuścić, bo wokół krąży wróg.”⁹

Lech Raczak po latach jednoznacznie określił doświadczenie swoje i zespołu z pracy nad *Dumą...*: „Jeżeli operujemy określeniem Kudlińskiego o ‘dialektyce apoteozy i szyderstwa’, to w *Dumie...* wątek szyderstwa ujawniał się znacznie wyraźniej niż wątek apoteozy (...).

Zamiar zastosowania tej dialektyki był oczywisty, jeśli chodzi o moje intencje, i ujawniał się (...) na wielu planach (...).”¹⁰

Nie udało się natomiast młodemu zespołowi z dostateczną wyrazistością odnieść antybohaterskich, odburzających polską historię motywów z dzieła Żeromskiego do niedawnych przeżyć, przeżyć i odczuć swego własnego pokolenia. Było na to stanowczo za wcześnie.

Po listopadowej premierze Teatr Ósmego Dnia zagrał *Dumą o hetmanie* 11 razy, jednak – jak się wkrótce okazało – praca nad tym spektaklem miała być kontynuowana. Zespół Teatru podjął bowiem wiosną 1969 roku wysiłek opracowania całkiem odmiennej, drugiej wersji tego spektaklu. Okoliczności towarzyszące tej pracy tak oto opisuje Marek Kirschke: „Premiera pierwszej wersji *Dumy...* odbyła się w listopadzie 1968 roku. Przygotowaliśmy ją na Festiwal Kultury Studentów PRL w Krakowie, który miał się odbyć wiosną 1968, ale ze względu na studenckie strajki i demonstracje został przesunięty. Ostatecznie festiwal trwał od jesieni 1968 do wiosny 1969, a jego finał odbył się w Krakowie w maju 1969 roku. Zdołaliśmy wobec tego jeszcze przerobić *Dumą...* i pokazać jej drugą wersję właśnie podczas finału.”¹¹

Póki co jednak, Teatr Ósmego Dnia w marcu 1969 roku pokazuje pierwszą wersję *Dumy...* na IV Wiośnie Teatralnej w Lublinie¹² (jest to już trzeci z kolei występ tej grupy na lubelskim festiwalu). Ogromna większość prasowych wzmianek o *Dumie...*

⁹ Program *Dumy o hetmanie* Teatru Ósmego Dnia..., s. 2. Było to oczywiste przeniesienie typowego dla Teatru Laboratorium „konceptu warsztatowego: przeschwiecić tkankę słowną utworu w obcy jej pod wieloma względami organizm inscenizacyjny”. Ludwik Flaszen, *Dziady, Kordian i Akropolis* w Teatrze 13 Rzędów. W: Ludwik Flaszen, Teatr skazany na magię. Kraków-Wrocław, Wydawnictwo Literackie, 1983, s. 325. Pierwodruk: „Pamiętnik Teatralny” 1964 z. 3.

¹⁰ Zapis rozmowy autora z Lechem Raczakiem przeprowadzonej 10 października 1995 r.

¹¹ Z zapisu rozmowy autora z Markiem Kirschke przeprowadzonej 11 sierpnia 1995 r.

¹² Festiwal ten odbył się w dniach 27-30 marca 1969 r.

dotyczy jej prezentacji na tej właśnie imprezie. Niemal wszystkie z nich zawierają bardzo krytyczne opinie na temat nieudolnego, zdaniem recenzentów, naśladowania Teatru Laboratorium przez Teatr Ósmego Dnia. Najwyraźniej inscenizacyjne opracowanie *Dumy...* i ekspresja aktorska ukształtowana przez treningi pod kierunkiem Zbigniewa Spychalskiego stanowiły bardzo wyrazisty sygnał do ataku na poznański zespół.

Jan Paweł Gawlik zarzucił członkom poznańskiej grupy, że próbują „naśladować Mistrza jak amatorzy z WDK próbują naśladować Picassa. W przypadku *Dumy o hetmanie* (...) wydawało się to pustą, więc drażniącą manierą.”¹³

Stefan Kruk z kolei stwierdził, iż „niechlujna reżyseria, próbująca nawiązać do modelu teatru Grotowskiego, nie dysponująca jednak ani doświadczeniem (co nie dziwi), ani elementarnym smakiem (czego już mamy prawo oczekiwać), sprowadziła ruch sceniczny i sytuacje do chaotycznej bieżaniny, przeplatanej pełzaniem bądź też (...) szamotaniem się aktorów. Dykcja, odległa od elementarnej poprawności, pognębiła do reszty urodę prozy poetyckiej Żeromskiego. Kto oglądał *Warszawiankę* graną przez Teatr Ósmego Dnia (...) dwa lata temu, (...) musiał teraz stwierdzić, że teatr ten zrobił wyraźny krok (...) wstecz. A szkoda, bo jest to zespół, który lubi dosiadać wysokiego konia (...).”¹⁴

Tylko autor jedynej osobnej recenzji z *Dumy o hetmanie* (która ukazała się zresztą jeszcze przed Wiosną Teatralną '69), młody recenzent poznański Andrzej Skrzypczak nie dostrzegł narzucających się zbieżności między praktyką Teatru Laboratorium a spektaklem grupy z Poznania. Stwierdził, że „wysuwanie analogii do teatru Grotowskiego jest nieuzasadnione”, a zbieżność obu poetyk uznał „pomimo wszystko, za przypadek”. Dostrzegł natomiast w inscenizacji Raczaaka znamiona „prawdziwego (...) wspaniałego (...) nowatorstwa, poprzez rozmach spojrzenia reżysera, poprzez odwagę i ambicję jego poszukiwań”. Owo „wspaniałe nowatorstwo” nie znalazło jednak, zdaniem recenzenta, odzwierciedlenia w grze aktorów, pełnej „metafor w ruchu”, (...) które nie są (...) percypowane przez widza, oglądającego spektakl ‘na surowo’, tzn. bez odpowiedniego przygotowania lekturowego. Dla niego widowisko jest zlepkiem kilkunastu scen czy kilkadziesiątu zdań absolutnie wyrwanych z kontekstu.”

Ze wspomnianych „metafor w ruchu” niewiele też wynikało, zdaniem Skrzypczaka, dla emocji widza: „Pełzanie po scenie (...) już po chwili miało szokować, nudziło, pozostawiając uczucie niesmaku.”

Najważniejsza jednak była dla recenzenta „olbrzymia ambicja, jaka kierowała członkami zespołu przy doborze repertuaru. Gdyby poszła w parze z odpowiednim dopracowaniem warsztatowym, można by stwierdzić, że teatr nasz zaczyna się ‘odnajdywać’”.¹⁵

Niektóre z opinii Skrzypczaka zdawało się podzielać jury IV Wiosny Teatralnej w Lublinie, przyznając Lechowi Raczaakowi nagrodę za scenariusz *Dumy o hetmanie*.¹⁶

¹³ Jan Paweł Gawlik, Studencka Wiosna 1969. „Życie Literackie” 1969 nr 16 (899), 20.04, s. 7.

¹⁴ Stefan Kruk, Studencka Wiosna Teatralna 1969. „Tygodnik Powszechny” 1969 nr 18 (1058), 4.05, s. 5. Zwróćmy uwagę na powtarzające się od czasów *Warszawianki* utyskiwanie na złą dykcję.

¹⁵ Andrzej Skrzypczak, Teatr nam się znajduje. „Politechnik” 1969 nr 1-2, 19.01, s. 15.

¹⁶ Decyzję tę ironicznie skomentował Zbigniew Spychalski w liście do Lecha Raczaaka i Marka Kirschke z 1 kwietnia 1969: „Gratuluję (mimo wszystko) pewnego wyróżnienia. Widać za nienormalność też można coś dostać.”

Natomiast bardzo kategoriyczny osąd na temat wtórności tego spektaklu wydał Andrzej Hausbrandt, zarzucając Teatrowi Ósmego Dnia i teatrowi STUŁ z Łodzi płytkie naśladownictwo formalne Teatru Laboratorium. Teatry owe, jego zdaniem uznały, że „Grotowski to bełkotanie tekstu, krzyki, konwulsje i bezład biegania po scenie. (...)”

Nie byłyby źle, aby młodzi ludzie, których interesuje teatr Jerzego Grotowskiego, zamiast czysto naskórkowego przejmowania zeń pewnych chwytów, postarali się nieco bliżej zapoznać nie tylko z doktryną, ale przede wszystkim metodą pracy Teatru Laboratorium. Może zechcą przeczytać coś o Grotowskim i Grotowskiego z zakresu jego rozważań teoretycznych; przyda się to i z tego względu, że przy okazji doszkoła się w językach obcych, jako że Grotowski jest wydawany dotychczas tylko za granicą.”¹⁷

Zespół Teatru Ósmego Dnia z góry zabezpieczył się na okoliczność tego typu zarzutów, umieszczając w programie spektaklu akapit, który brzmiał tak: „Zdajemy sobie sprawę, (...) że już niektóre najbardziej zewnętrzne, najłatwiej dostrzegalne ‘chwyt’, jak choćby rezygnacja z pudełkowej sceny, sposób traktowania tekstu, aluzje biblijne, szczególnie rodzaj naturalizmu, objawiający się w ukazywaniu zwierzęcości niektórych ludzkich zachowań itp. mogą budzić nie tylko skojarzenia z poetyką teatru Grotowskiego, ale i podejrzenia o kopiowanie, niewolnicze naśladownictwo (!) itd.

Jesteśmy jednak przekonani, że każdy, kto zna teorię i praktykę Teatru Laboratorium, insynuacje podobne musi odrzucić. Otwarcie przyznajemy się do inspiracji dokonaniami Grotowskiego. Mamy przy tym świadomość, że niemożliwe jest nieprzyjęcie (choćby częściowo) żadnej z istniejących praktyk teatralnych, a decydując się na wykorzystanie odkryć wrocławskiego teatru, uczyniliśmy w naszym przekonaniu najlepszy wybór.”¹⁸

Stwierdzenia te nie przekonywały jednak większości recenzentów, podkreślających właśnie zewnętrzne naśladownictwo, które dowodziło, ich zdaniem, nieudolnego i powierzchownego przejścia niektórych elementów inscenizacji tudzież aktorskiej ekspresji z Teatru Laboratorium. Całkowicie niedostrzegalne było przy tym dla nich zastosowanie przez reżysera i zespół „dialektyki apoteozy i szyderstwa” w scenicznym opracowaniu literackiego materiału. W związku z tym, siłą rzeczy, nie mogło do nich dotrzeć obrazoburcze przesłanie tego spektaklu, choćby tylko to obecne na planie „patriotyczno-lekturowym”, nie mówiąc już o przesłaniu pokoleniowym, którego sami twórcy nie potrafili jeszcze jasno sformułować.

¹⁷ Andrzej Hausbrandt, *Wiosna w Lublinie*. „Teatr” 1969 nr 11, 1-15.06, s. 8. Oczywiście stwierdzenie, że pisma teoretyczne Grotowskiego dostępne są tylko za granicą, w wersjach obcojęzycznych, nacechowane jest grubą polemiczną przesadą, bo przecież najważniejsze wypowiedzi przywódcy Teatru Laboratorium – *Ku teatrowi ubogiemu, Aktor ogołocoony, Nie był cały sobą czy Teatr Laboratorium 13 Rzędów. Jerzy Grotowski o sztuce aktora*, były w latach 1965-1967 opublikowane po polsku w ogólnie dostępnych periodykach – „Odrze”, „Teatrze” oraz „ItD”.

¹⁸ Program *Dumy o hetmanie* Teatru Ósmego Dnia..., s. 2. Lech Raczak: „Naśladowaliśmy także stylistykę Teatru Laboratorium na planie zewnętrznym, na planie ‘oglądu przedstawienia’. Może zresztą nie naśladowaliśmy, tylko – ujmijmy to inaczej – nawiązywaliśmy do tej stylistyki. Nie naśladowaliśmy Grotowskiego – balibyśmy się go naśladować, ale fascynacja była zbyt głęboka, to musiało wyjść, nie było co do tego żadnych wątpliwości.” Zapis rozmowy autora z Lechem Raczakiem przeprowadzonej 10 października 1995 r.

Krytyka spektaklu nie poszła zatem w cytowanych tu tekstach głębiej, zatrzymując się na zarzucie, że Teatr Ósmego Dnia małpuje zewnętrzne chwytosy stosowane przez Teatr Laboratorium. Recenzenci nie próbowali określić, w jaki sposób są one zakorzenione w całości praktyk wrocławskiego zespołu.

Odnotujmy jednak enigmatyczne zachwyty Skrzypczaka nad rozmachem i nowatorstwem poszukiwań młodej grupy i jej lidera. Ich autor, lokalny poznański recenzent, miał bliższy dostęp do zespołu i mógł lepiej orientować się w powadze jego wysiłków. Jednak ich efekt – *Duma o hetmanie* raczej nie potwierdziła swą rangą artystyczną słuszności sądu Skrzypczaka. Można go zatem uznać jedynie za przeblysłk trafnej intuicji, jaka zrodziła się z obserwacji codziennej pracy grupy.

Z drugiej strony zaprzeczenie przez Skrzypczaka oczywistemu faktowi wzorowania się Teatru Ósmego Dnia w dziedzinie treningu aktorskiego, a także w pracy inscenizacyjnej i reżyserskiej na Grotowskim i Teatrze Laboratorium stawia tezę o bliskim dostępie do codziennej pracy tego zespołu pod znakiem zapytania. Chyba że recenzenta Skrzypczak w naiwny sposób usiłował obronić Teatr Ósmego Dnia przed zarzutem nieudolnej wtórności.

Wracając jeszcze do opinii Andrzeja Hausbrandta, trudno przyklasnąć jego ironicznym postulatam (twórcy *Dumy o hetmanie* winni bliżej zapoznać się z doktryną, metodą pracy Teatru Laboratorium i z teoretycznymi rozważaniami Grotowskiego). Recenzent „Teatru” nie wiedział bowiem o zacieśniającej się, niemal codziennej już wówczas współpracy Teatru Ósmego Dnia ze Zbigniewem Spsychalskim ani o tym, że Lech Raczak wiosną 1969 roku kończył właśnie pisać pod kierunkiem prof. Jerzego Ziomka pracę magisterską poświęconą teatrowi Grotowskiego – drugą (po toruńskiej pracy Spsychalskiego) z prac magisterskich w Polsce skoncentrowanych właśnie na dorobku tego twórcy i tego zespołu. Jej tytuł: *Teatr 13 Rzędów w Opolu w sezonie 1959/1960, 1960/1961*, objętość – 105 stron, w tym 17 stron przypisów i bibliografii. Raczak nie tylko zwięźle opisał w niej historię pierwszych dwóch sezonów jedyne go w tym czasie na świecie „zawodowego teatru eksperymentu” (w tym jego spartańskie warunki pracy i codziennego życia), lecz także szereg praktykowanych w nim ćwiczeń plastycznych, akrobatycznych i głosowych. Dał przy tym liczne dowody pełnego zrozumienia intencji ich wynalazców i zademonstrował wiedzę płynącą z osobistego stosowania tychże ćwiczeń – jako aktor, reżyser i kierownik grupy teatralnej. Znać tu w pełni świadome przyswojenie i rozwinięcie doświadczeń ze współpracy z Osińskim i Spsychalskim.

Kolejne rozdziały wprowadzają czytelnika w ewolucję myśli teoretycznej Grotowskiego, z podkreśleniem jego dążenia ku autonomii teatru. Dalej mamy szczegółowe omówienie wszystkich spektakli Teatru 13 Rzędów w okresie ujętym w tytule pracy – od *Orfeusza* Cocteau po *Dziady* wg Mickiewicza, z analizą inscenizacyjnych i reżyserskich strategii wobec tekstu i teatralnej materii, z grą aktorską na czele.

Na koniec Raczak prezentuje dojrzałą analizę sposobu istnienia aktora Teatru 13 Rzędów dowodząc, iż wychodzi on zarówno poza wzorce aktorstwa naturalistycznego, jak „intelektualnego”, a także poza obecną wówczas powszechnie w praktyce scen dramatyczno-repertuarowych mieszaninę tych dwóch wzorców. Określa go jako „odrębny typ aktorstwa, który łączy autentyzm przeżyć aktora z dyscypliną artykułowania roli w wyraźnie sztuczne znaki; aktorstwo, pozostające w opozycji do obu wymienionych typów



Strona z indeksu Lecha Raczaka –
dotycząca jego pracy magisterskiej.

przez (...) dążność aktora do odkrycia siebie, ofiarowania się widzom, do ujawnienia tkwiących w człowieku antynomii. (...)

W przedstawieniu *Dziadów* uderzono w ciemne obszary ‘podświadomości zbiorowej’ (...). Ujawnienie w widzach tego, co organizuje ich wyobrażenia o świecie, okazało się możliwe jedynie poprzez brutalne zaatakowanie publiczności, które może być wywołane tylko poprzez ujawnienie psychiki aktora. (...) ...działanie przez szok musi wykorzystać związki duchowe aktora i widza i jest prawdziwe tylko wtedy, gdy pozostaje spontaniczne. (...)

U Grotowskiego aktor gra siebie, siebie jako przedstawiciela gatunku ludzkiego. (...) W przeciwieństwie do ‘przeżywania’ (...) Stanisławskiego, (...) które dotyczy uczuć zwykłych, (...) znanych każdemu człowiekowi, proces samopenetracji, duchowego ogołocenia aktora Grotowskiego jest aktem uroczystym, krańcowym, przybierającym często charakter ekscesu, ponieważ zrywając pęta kultury, działa on jako nietakt. Jego zadaniem jest wywołanie uczucia nabożnej grozy wobec pohańbienia szanowanych, nieprzekraczalnych norm. Te z kolei odrodzić się mają przez *katharsis* niejako na wyższym piętrze świadomości.

Przy tym wszystkim proces penetracji duchowej nie może przerodzić się w bezkształtne rozhułanie emocji i dlatego musi iść w parze ze sztucznością formy.”¹⁹

Bibliografia pracy liczy 146 pozycji, z czego dwie obcojęzyczne: *Alla ricerca di teatro perduto (W poszukiwaniu utraconego teatru)* Eugenia Barby oraz *Towards a Poor Theatre (Ku teatrowi ubogiemu)* Grotowskiego, z którego to tomu kilka szkiców jest wymienionych osobno, jako artykuły prasowe w języku polskim. W sumie jest to dojrzałe, przemyślane opracowanie dorobku pierwszych dwóch sezonów Teatru 13 Rzędów, z nieuchronnym z perspektywy 1969 roku antycypowaniem późniejszych osiągnięć tego zespołu.

¹⁹ Lech Raczak, *Teatr 13 Rzędów w Opolu w sezonie 1959/1960, 1960/1961*. Praca magisterska napisana pod kierownictwem prof. dr. Jerzego Ziombka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, w 1969 r., s. 85, 86, 87-88. Maszynopis.

Oczywiście, trzeba założyć, że Andrzej Hausbrandt, doradzając reżyserowi *Dumy o hetmanie* „bliższe zapoznanie się z doktryną Grotowskiego”, z pewnością nie wiedział o powstającej właśnie pracy magisterskiej Raczaka, a jego krytyczne uwagi dotyczące spektaklu Teatru Ósmego Dnia wynikały z jego wrażeń i odczuć w roli widza, do których miał pełne prawo.

Jednak nie wszyscy recenzenci w swych omówieniach IV Wiosny Teatralnej mieli o tym spektaklu jak najgorsze zdanie. Maria Bechczyc-Rudnicka zauważyła np. fakt, że Raczakowi „udało się, (...) mimo swobodnego potraktowania tekstu, zachować wierność wymowie ideowej mitoburczego dzieła”.²⁰

Dobrego zdania o *Dumie...* była także recenzentka „Więzi”, Elżbieta Żwirkowska: „Tekst (...) Żeromskiego stworzył warunki dla poszukiwania właściwych treści słów: ‘patriotyzm’, ‘wolność’, a także, nie burząc żadnej znanej wizji teatralnej, pozwolił na eksperymentowanie. Docenili to jurorzy, nagradzając Lecha Raczaka za adaptację.”

Dalej Żwirkowska powołuje się na opinię znanego lubelskiego krytyka, pisząc: „Aktorzy (...) Teatru Ósmego Dnia, (...) ubrani w kostiumy przypominające strój dzieci bawiących się w wojnę, operujący prymitywnym rekwizytem, zyskali (...) pochwałę recenzenta lubelskich ‘Konfrontacji’, Franciszka H. Piątkowskiego: ‘...olbrzymia dynamika ruchu może budzić zastrzeżenia, ale w poczynaniach teatru widać przemyślaną, konsekwentną ideę porządkującą: oryginalność, a nie udziwnienie.’”²¹

Nie można zatem uznać, że *Duma o hetmanie* została całkowicie unicestwiona przez krytykę po lubelskiej Wiosnie Teatralnej. Przeciwnie – kilkoro recenzentów dostrzegło w tym spektaklu ciekawą zapowiedź ważnych poszukiwań.

Dodajmy jeszcze, że nie zdołali oni dostrzec istniejącej w *Dumie...*, bardzo jeszcze nieśmiało zapowiedzi pokoleniowego buntu ludzi urodzonych po wojnie przeciw „drętwiej mowie” rodziców, uformowanej w totalitarnym społeczeństwie, a także zapowiedzi nieufnej postawy wobec wszelkich stereotypów, za którymi zwykle kryje się konformizm – nie tylko intelektualny.

Duma... zapowiadała również, na razie w bardzo mglistych zarysach, sposób istnienia aktora z późniejszych spektakli młodego zespołu, polegający na czynieniu przez aktorów okrutnej, bezkompromisowej spowiedzi ze swych „grzechów powszednich”.

Duma o hetmanie II

Pomysł przepracowania *Dumy o hetmanie* i wystawienia drugiej wersji tego spektaklu podczas finałowych prezentacji IV Festiwalu Kultury Studentów PRL w Krakowie narodził się zimą 1969 roku, w ogniu dyskusji (prowadzonej bezpośrednio i korespondencyjnie) między Zbigniewem Spychalskim a Lechem Raczakiem. Postanowili

²⁰ Maria Bechczyc-Rudnicka, Teatr wiosenny. „Kamena” 1969 nr 9 (416), 27.04.1969, s. 6.

²¹ Rz.Ż. [Elżbieta Żwirkowska], Studencka Wiosna Teatralna w Lublinie. „Więź” 1969 nr 6, s. 176-177.



Pismo od organizatorów krakowskiego Finału IV Festiwalu Kultury Studentów Polski Ludowej do Teatru Ósmego Dnia. Uwagę zwraca widniejąca w górnym prawym rogu data tej imprezy, zaplanowana przed wybuchem studenckiego buntu z Marca 1968.

oni, że nową *Dumę...* wyreżyserują wspólnie. Próby rozpoczęły się 21 marca, premiera odbyła się 2 maja 1969, tempo pracy było zatem bardzo ostre. W dodatku, aby zrealizować projekt współpracy z Teatrem Ósmego Dnia, Spychalski musiał uzyskać zgodę Jerzego Grotowskiego na liczne nieobecności w swym podstawowym miejscu pracy – Teatrze Laboratorium. Wywalczył ją po długotrwałych i mało dla siebie przyjemnych zabiegach. Zrozumiałe jest, że Grotowski – dyrektor państwowej instytucji, bardzo niechętnie zgodził się na ograniczenie pełnoetatowej aktywności bibliotekarza-instruktora

do wtorków, śród i czwartków na przeciąg niemal sześciu tygodni. Był to z jego strony wręcz wspaniałomyślny gest.²²

Opisując swoje starania w liście do Racza z 17 marca, Spychalski przyznawał: „Trochę patrzono na mnie jak na wariata. Znowu narodziły się podejrzenia, czy aby jestem właściwym człowiekiem na właściwym miejscu. Dużo nerwów mnie to kosztowało i znowu byłem zdesperowany. Ale postanowiłem nie ustąpić, nawet za najwyższą cenę. W końcu odniosłem zwycięstwo.”

W tej sytuacji Spychalski bardzo stanowczo domagał się od członków Teatru Ósmego Dnia ścisłej dyscypliny i stałej gotowości do pracy wtedy, gdy przyjeżdżał do Poznania: „Proponuję wam (...) pracę co tydzień. Musicie tę propozycję przyjąć (...). (...) ...są to dni następujące: piątek wieczór (ew. popołudnie), sobota, niedziela, poniedziałek. We wtorek, do 11.00 rano muszę być we Wrocławiu.

Zamierzam ten czas wykorzystywać maksymalnie. Bez względu na to, jak będzie robota postępowała. W sumie mamy 24 dni. Próby mogą się odbywać niekiedy nawet dwa razy dziennie, np. w niedziele. Noce też oczywiście są dla nas.”²³

Scenariusz *Dumy o hetmanie II* został uzgodniony najpierw przez reżyserów, na podstawie napisanych przez nich dwóch osobnych tekstów, a potem wzbogacony w trakcie improwizacji. Jego wyjściowe założenia bardzo się różniły od założeń z pierwszej wersji spektaklu. Racza i Spychalski tym razem umieścili akcję nie w wojennej piwnicy-schronie, lecz w podziemiach szkoły, a dokładniej w szkolnej ubikacji, miejscu pokątnym, reprezentującym – używając terminu Tadeusza Kantora – rzeczywistość szkolną „najniższej rangi”. W programie do spektaklu napisali: „Jakże bliskie są nam te wszystkie zakamarki szkoły, (...) można by rzec 'subszkoła', o której istnieniu nic nie wie lub nie chce wiedzieć prof. P.”

Przywołanie profesora P. kieruje naszą uwagę na inspirację Gombrowiczowską, która po raz pierwszy pojawiła się w pracy Teatru Ósmego Dnia, uzupełniając „grotowskie” szyderstwa serio o nutę prześmiewczo-groteskową.²⁴

Akcja *Dumy o hetmanie II* działa się zatem w położonym w podziemiach szkoły „kibelku”, gdzie gromadka uczniów, która salwowała się tam ucieczką od szkolnej nudy, została nagle zdybana przez woźnego, określonego w scenariuszu jako „Tercjan-kombatant, czyli tzw. pedel”. Szczegółowy opis tej osobistości zawarty jest w groteskowo-poe-

²² Mogło być jednak w tym geście także trochę wyrachowania – Grotowskiemu niewątpliwie zależało na upowszechnieniu jego twórczych metod i technik wśród młodych zespołów studenckich. Upowszechnienie takie wzmacniało pozycję Teatru Laboratorium w kraju, wciąż jeszcze kwestionowaną przez liczne autorytety ze środowiska teatralnego, mimo zagranicznych sukcesów tego zespołu.

²³ Tenże list Zbigniewa Spychalskiego do Lecha Racza z 17.03.1969 r. Z korespondencji między Spychalskim i Raczą wynika, że ogromnym problemem dla zespołu Teatru Ósmego Dnia było zapewnienie miejsca dla tak częstych i długich prób.

²⁴ „Macie *Ferdydurkę* Gombrowicza? – pytał Spychalski w liście do Racza z 17 marca 1969. – Jeśli możecie się postarać o nią, zróbcie to.” W innym akapicie tegoż listu pisał: „...staram się (...) dać przeciwwagę powadze, która tłumi wszystko. W gruncie rzeczy nic u punktu wyjścia nie powinno być serio w samych założeniach. Jedyna powaga, jaka może zaistnieć, musi być rezultatem śmiechu, rozpasania, (...) powinna być zaskoczeniem”.



Jeden z wielu listów Zbigniewa Spychalskiego do Lecha Raczka z okresu intensywnej współpracy tego pierwszego z Teatrem Ósmego Dnia.

Lechu,

1. Kłopoty szybko co u Was jest Toporkowa oprócz "Czasznicowobocznik iha peneminyum" - Moskwa 1950. Jeśli jest coś (głównie ciekawy krotki artykuł albo co) to przesyłaj i oami. Jeśli nie ma, to wci tego "na repetycji" i pomyślaj sobie - głównie dobitadnie długi podnieć pt "Sujstowale". Mnie ta książka w rzeczy jest gdnica po podłan. U nas nie ma. Nie mogę tego jednak zmienić po amelan, żeby porównać i innych gdnica w tych powoli do tyłko po derykacach. Mógł się zmieni, a mi po literach. Najwyż mi co to jest. To chyba jest ciekawe. Ostatni ołone Stani- Stawskiego.
2. Spróbuj napisać krotki wstęp do Dypiców. Ale o ten opisać jakby to było już do publikacji.
3. Zastanów się nad konkretną datą (moje dyje, rok albo jeszcze dobitad- niej), które, najgłębziej się przycię

tyckim opisie akcji, napisanym przez Zbigniewa Spychalskiego w początkowej fazie prób. Ciekawy jest podtytuł, jaki Spychalski dał owemu roboczemu scenariuszowi, a zarazem reżyserskiej impresji. Podtytuł ów brzmi: *Pokątna lekcja historii przez tercjana-kombatanta udzielona szkolnym szczeniakom w podejrzanych podszkolnych terenach, o których Pimko nie ma zielonego pojęcia.*

Jest to pierwszy z licznych tego typu tekstów w historii Teatru Ósmego Dnia (swoją drogą, warto zaznaczyć, iż stanowią one osobny, oryginalny gatunek literatury teatralnej).

Postać Tercjana-kombatanta (grał go Waldemar Leiser) została w owym scenariuszu-opisie akcji sportretowana w taki oto sposób: „Ten stary dureń ma szajbę na punkcie czczenia wszelkich rzeczywistych i wymaginowanych rocznic kombatanczkich. Świątuje owe jubileusze w swym przedawnionym uniformie oficerskim (...). Pamięta całą kampanię wrześniową, której był uczestnikiem, i przez cały wrzesień co dzień staje pod ścianą na baczność w pełnym umundurowaniu, czcząc minutą ciszy pamięć pozabijanych kolegów i łyż mu płyną po policzkach, czym zwykle wprowadza w osłupienie tłum otaczających go szkolnych wyrostków. Nie dość na tym, w starczej gorliwości począł obchodzić rocznice wszelkich polskich bitew, od Cedyni poczynając, (...) skończywszy na Monte Cassino i Lenino. Wymyśla sobie dzień jakiś, (...) odziewa się w militarne dekoracje i defiluje wśród ludzi, głosząc nowinę. Opętany natręt. (...) Wyciąga co jakiś czas odpowiednią książeczkę, zatrzymuje ludzi, napastuje niewinnych uczniów i recytuje im narodowe postannictwo. Posiada paranoiczną zdolność wcielania się w skórę wodzów.

On sam był w każdej bitwie, on sam dowodził, zwyciężał, ginął. Koszarowy suchotnik, wojskowy śmierdziel. Jak z takim wytrzymać poważnie?”

Zdybani przezeń w szkolnym podziemiu uczniowie nie mają wyjścia – muszą wysłuchać jego rojeń o bitwie cecorskiej. „Odpowiednia książczyzna” na tę okoliczność jest *Duma o hetmanie* Stefana Żeromskiego, z której Tercjan-kombatant obficie cytuje poetyckie opisy „rozprutych bebechów”, klęski, hańby i rzezi.

Jego słuchacze tworzą ciekawe grono ludzko-uczniowskich typów. Są tu: „...prymus-skurwysyn, rozrabiacz, przygłupek klasowy, dziewucha, co się trzyma z chłopakami, bo sfelerowana. (...) Wyrostki z zarostem. Głupi głupotą na pół dziecięcą, na pół dorosłą. (...) Przed rozprawiczeniem, w stadium macanki. Cnotliwi, a niechętni swej cności, lękliwi, a beczelni w swej lękliwości. (...) Domyślają się tylko podziemia. Co robią, jak się ich w końcu kiedyś w to podziemie zagoni?”

Zagonieni, postanawiają „podpuścić” pedla i wziąć udział w jego rojeniach: „...ogłosimy go hetmanem. Co wtedy zrobi? Potem będzie musiał już dojść do końca. A koniec musi być ciekawy. Przecież to śmierć. Jak (...) to zrobi? (...)

Stary, wstawaj, przestań błagować. Ty śpisz, a Tatarzy tuż tuż, za drzwiami.

My tu hetmana czekamy – kto nas poprowadzi – niech żyje hetman.

Dał się podpuścić.”

Woźny wchodzi w rolę hetmana Stanisława Żółkiewskiego ginącego pod Cecorą, jednak jego dialog z uczniami nic a nic się nie klei. Gdy Tercjan majączy coś o Tatarzynach, którzy krążą tuż obok szkolnej piwnicy, uczniowie odpowiadają: „Zabarykadujemy się. Będziemy się bronić. Strajk.

On: Dawidzie mój...

Oni: Przygotować wszystko, może będą gazy.

On: O wieczna walko! O walko! O walko! O wieczne czuwanie!

Oni: Może będą strzelać. Bandaże potrzebne.

On: Wychodź, nieprzyjacielu!

Oni: Nie damy się.

On: Hetman polski jest sługą narodu.

Oni: Co za ubaw, będzie pałowanie.”

Tekst Spychalskiego wyrażał bardzo sugestywnie osobiste intencje twórców spektaklu. *Duma o hetmanie II* stanowiła bowiem, wedle ich zamierzeń, próbę rozliczenia się nie tylko z ciążącą nad ich życiem wielką historią ojczyzny, lecz także, a może nawet przede wszystkim z historią własną, osobistą, z niedawnym gwałtownym przeżyciem buntu, które zdominowało ówczesne patrzenie na świat ich samych oraz ich rówieśników. *Ferdydurke* Gombrowicza stanowiła tu przeciwwagę dla poważnego dyskursu o dziejach i przeznaczeniu narodu, wprowadzała motyw młodzieńczej rewolty przeciw światu, tak beznadziejnie urządzonemu przez dorosłych – kombatantów licznych wojen.

Czytelnym objaśnieniem takich właśnie intencji był inny fragment tekstu Spychalskiego, opisujący stan świadomości młodych – „smutnych dorosłych, zbyt długo pozostających w szkołach, zbyt długo uczonych i niedouczonech, przebranych za uczniów, wciśniętych w zaprogramowaną wiedzę, w przypisana podręcznikiem historię. (...)

...dawali się oszukiwać. W głowy im kładziono przeróżne lekcje, przeróżne kłamstwa i mistyfikacje. Belfer był wszędzie, wszędzie były jego oczy – w szkole, w domu, na ulicy. (...) ...wychodził nagle zza drzewa w parku z ogromnym transparentem ‘Partzenie w bok to twój wróg’, (...) a kiedy skręciłeś w inną ulicę, on już zdążył przybiec tam przed tobą i ustawić ci drogowy znak ‘Idź tam’ albo znak zakazu ‘Wejście niewskazane ze względu na możliwość poznania’. Potem posunął się jeszcze dalej. Malował na papierze wielkie domy i rozstawiał te dekoracje w mieście, zasłaniając nimi całe dzielnice, całe tereny, na których żyli ludzie, kochając się i skowycząc z pragnienia.”

Niestety, owe intencje, wyraźne i czytelne w cytowanym tu „dokumencie pracy” współreżysera *Dumy o hetmanie II*, znów nie objawiły się z odpowiednią wyrazistością w scenicznej akcji. Napisany przez Spychalskiego dialog Tercjana z uczniami nie był wypowiadany w trakcie spektaklu (nie mówiąc już o zacytowanym potem komentarzu), a skojarzenia z aktualnymi wydarzeniami nie były sugerowane w bezpośredni sposób.

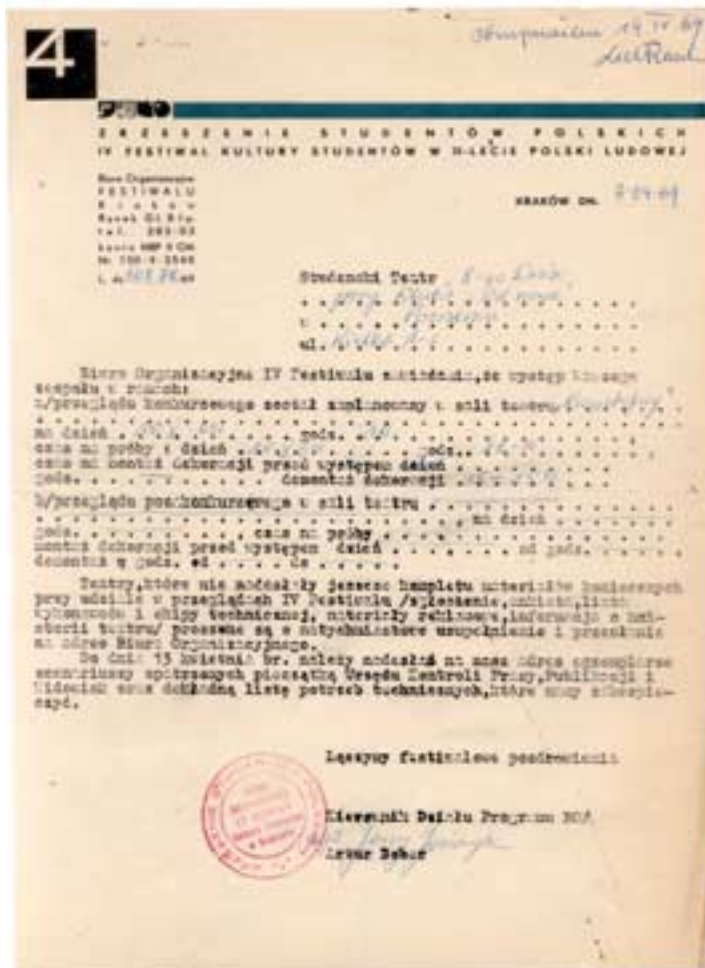
Tekst Spychalskiego wyrażał istotę marcowego buntu większości młodych, którzy nie protestowali jeszcze przeciwko totalitarnej istocie panującego w Polsce ustroju, lecz przeciw jej bezpośredniemu przejawom – milicyjnej przemocy, kłamstwom w mediach, usypianiu ich intelektu i wrażliwości przez „drętą mowę”. Znow jednak uwagę tę można odnieść tylko do owego tekstu – dokumentu pracy, nie zaś do przedstawienia.

Co sądzą po latach twórcy *Dumy o hetmanie II* o swych intencjach, a także o ich odczytaniu przez publiczność i krytykę końca lat 60.? Marek Kirschke chętnie godzi się z tezą, iż spektakl ten był „początkiem świadomego teatru politycznego w Teatrze Ósmego Dnia, odreagowaniem motywów ‘patriotyczno-moczarowskich’, których było wówczas pełno w mediach i w życiu publicznym”. Od razu jednak czyni następujące zastrzeżenie: „Nasza świadomość robienia takiego teatru nie była jeszcze odpowiednio rozwinięta. To były zaledwie pierwociny, (...) nasze intencje nie były tam wyraźnie pokazane, nasza postawa nie była jasno wyrażona, była ukryta za ‘grotowską’ poetyką i kompozycją tego spektaklu, który był jednak ‘ułożony’ w zgodzie z kanonami ‘dialektyki apoteozy i szyderstwa’ rodem z Laboratorium. W związku z tym mało kto prawidłowo ‘czytał’ nasze przesłanie.”²⁵

Lech Raczak skłonny jest natomiast winę za niewłaściwe odczytanie intencji twórców tego przedstawienia zrzucić w znacznej mierze na krytyków: „Ten spektakl był rzeczywiście pierwszym świadomym krokiem na nowej drodze – twierdzi – ale został ‘zjechany’ we wszystkich środkach przekazu. Wyrzucono go poza wszelkie nawiasy”. Zdaniem ówczesnego lidera Teatru Ósmego Dnia, *Duma o hetmanie II* oddawała „rodzaj prawdy o marcu 1968 roku”, a konkretnie pokazywała sytuację, w której „zbiegły się dwa typy świadomości. Z jednej strony studencki odruch protestu, który był (...) bardziej odruchem niż świadomym wyborem, a z drugiej strony... Ta władza to przecież byli tacy tępi i myślący w jednym kierunku ludzie, ‘zawodowi patrioci’ i kombatan ci walki o radziecki socjalizm. Spektakl nie został odczytany na takim poziomie, ale

²⁵ Z zapisu rozmowy autora z Markiem Kirschke przeprowadzonej 11 sierpnia 1995 r.

Jedno z następných písm od organizátorů Finału IV Festiwalu Kultury Studentów (przemianowanego w międzyczasie na Festiwal w Dwudziestopięciolecie Polski Ludowej) do Teatru Ósmego Dnia. Jak widać, wyczerpał się stary zapas firmówek i na tej nie ma już pierwotnie wyznaczonej daty tego Festiwalu (maj 1968).



myśmy chcieli tak to zrobić. Chcieliśmy zrobić eksces przeciwko heroicznym literaturze, (...) kombatantom i oficjalnemu nadęciu. (...)

Myślę, że (...) krytycy nie podejrzewali nawet, że o to w tym wszystkim chodzi. Odrzucał ich sam fakt, że szczeniactwo i gówniarstwo pojawiły się jako wartości. (...) To był po prostu ‘brzydki’ teatr. On się krzywił do widowni.”²⁶

Prasowe wzmianki na temat *Dumy o hetmanie II* pochodzą z publikacji poświęconym teatralnym prezentacjom krakowskiego Finału IV Festiwalu Kultury Studentów

²⁶ Wprowadzenie do... Część pierwsza wywiadu-rzeki z Lechem Raczkim. Rozmawiają: Ewa Obrębowska-Piasecka, Izabela Skórzyńska, Paweł Piasecki. „Poznański Przegląd Teatralny” 1992 nr 4 (12), s. 130, 131, 132.



PRL,²⁷ na który Teatr Ósmego Dnia przyjechał po intensywnej, sześciotygodniowej pracy nad drugą wersją przedstawienia, prowadzonej w rwanym rytmie wyznaczonym przyjazdami i wyjazdami Zbigniewa Spychalskiego.

Najobszerniej wypowiedział się na temat tego spektaklu Zygmunt Jagielski, który nazwał go „całkowitym nieporozumieniem”: „Miała to być rzecz o szlachetnym tercjanie, (...) z którego natrzęsają się uczniowie (...). Tymczasem na scenie można było zobaczyć nie tyle śmiesznego starca, ile człowieka po prostu obłąkanego, któremu złośliwi młodzi ludzie robią kawały. Ta ‘zabawa’ z obłąkanym wciąga ich do tego stopnia, że sami zaczynają zachowywać się jak obłąkani. Wszystko zrobione jest nawet dość sugestywnie, nie bez talentu aktorskiego, widz jednak od początku do końca spektaklu nie przestaje sobie zadawać pytania: ‘Co to wszystko znaczy, jaki to ma sens?’, zwłaszcza że w przedstawieniu jest mowa o miłości ojczyzny i o bohaterstwie.”²⁸

Z kolei Marian Sienkiewicz, autor długiego artykułu pt. *Teatr młodych*, opublikowanego w dwutygodniku „Współczesność”, interpretuje akcję spektaklu tak: „Wyrastki w przykusych ubrankach”²⁹ walczą z Tercjanem – kombatantem, szydzą zeń, „ale równocześnie ulegają mu, bo podbija ich swoją osobowością.

Widzę tu wiele ambitnych intencji – podsumowuje Sienkiewicz – i sporo przejęcia się metodą Grotowskiego. Złani potem, ekstatyczni aktorzy próbują dotrzeć do dna psychiki, uzewnętrznić jej obciążenia i nawarstwienia, obnażyć i publicznie się wypowiedzieć.

²⁷ Przypomnijmy, że oficjalna nazwa tej imprezy brzmiała: IV Festiwal Kultury Studentów w Dwudziestopięciolecie Polski Ludowej.

²⁸ Zygmunt Jagielski, *Teatry studenckie dobre czy złe?* „Teatr Ludowy” 1969 nr 9, s. 35, 36.

²⁹ Lech Raczak: „Wszyscy ‘uczniowie’ ze spektaklu byli mocno ‘wyrośnięci’ i ledwo mieścili się w ubraniach, w związku z czym one w wielu miejscach popękały w czasie prób. Zostawiliśmy je w tym stanie, bo miało być wyraźnie widać, że ci ludzie wyrastają z tych ubrań, z trudem je zapinają, a mimo to je noszą. Nie były to typowe ówczesne ‘mundurki szkolne’. (...) tylko zbyt kuse granatowe garniturki albo spódnice i bluzki – ubrania, w jakich chodziło się do szkoły od święta, np. na (...) akademie.” Zapis rozmowy autora z Lechem Raczakiem przeprowadzonej 10 października 1995 r.

Pierwsza strona scenariusza *Dumy o hetmanie* z pieczętami Wojewódzkich Urzędów Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk z Poznania i Widowskich z Poznania. Pieczętka poznańska nosi datę 22.11.1968, z czego wynika, że do krakowskiej cenzury Raczak wysłał stary scenariusz pierwszej wersji *Dumy...*, pomimo że Teatr Ósmego Dnia grał w Krakowie drugą, zmienioną wersję tego spektaklu.



A przecież odbieramy ich wysiłek z zażenowaniem i uczuciem niesmaku. Po prostu jako płytkie naśladownictwo.”³⁰

Jakiegokolwiek wartości odmówiła *Dumie o hetmanie II* Maria Kornatowska, stwierdzając: „Kilka przedstawień nosiło wyraźne piętno Grotowskiego. Niektórzy twórcy ulegają nadto niebezpiecznej skłonności do efekciarstwa, pretensjonalności i udziwnień nie kryjących poza sobą żadnych myślowo-ideowych treści, m.in. (...) Teatr Ósmego Dnia (...)”³¹

Równie obcesowo potraktował *Dumę o hetmanie II* Marek Okopiński, niedawny dyrektor Państwowych Teatrów Dramatycznych w Poznaniu (1963-67), który w *Notatkach*

³⁰ Marian Sienkiewicz, Teatr młodych. „Współczesność” 1969 nr 14, s. 9.

³¹ Maria Kornatowska, O teatr poszukujący. „Odgłosy” 1969 nr 21 (55), 26.05, s. 8.



Plakat drugiej wersji *Dumy o hetmanie* będący jednym z eksponatów Dni Plakatu Studenckiego w 1972 roku.

z frontu studenckiej Melpomeny odnotował co następuje: „Sobota, 10.05, godz. 14.00. Krzysztofory. (...) Pretensjonalny spektakl Teatru Ósmego Dnia (...). Nieestetyczna, wtórna wersja poczynań i dokonań Grotowskiego, bez jego wielkiej problematyki i w pełni świadomego teatru. Do tego doczepiony infantylnie naiwny pretekst zabawy w szkolną zabawę. Po prostu: lewą ręką do prawego ucha i bez sensu. Zaprzepaszczone dobre chęci, wysiłek i chyba możliwości wykonawców.”³²

Nie wszyscy jednak recenzenci, wbrew temu, co pamięta Lech

Raczak, potraktowali *Dumę o hetmanie II* aż tak krytycznie. Np. zapatrywania Soni Gawalewicz na ten spektakl są całkiem odmienne od kategorycznych ocen Kornatowskiej i Okopińskiego: „Lubelski Gong-2, krakowski STU i poznański Teatr Ósmego Dnia poszukują najzarliwiej – pisze recenzentka studenckiego tygodnika „Itd” – bo poprzez zmaganie się z materią teatru, poprzez wszystkie chropowatości i niejednolitości stylu ukazują swoje przemyślenia filozoficzne, niepokoje o los współczesnego człowieka. Mimo olbrzymich różnic w tzw. poziomie wykonania i sposobie wypowiedzi, nieprzypadkowo postawiłam je obok siebie. Reprezentują one bowiem typ teatru kreatywnego, który wzięty na warsztat materiał literacki tworzy jak gdyby na nowo, wzbogacając go o doświadczoną współcześnie rzeczywistość.”³³

³² Marek Okopiński, Notatki z frontu studenckiej Melpomeny. „Życie Literackie” 1969 nr 22 (905), 1.06, s. 4. Opinii Okopińskiego nie podzielał z kolei znany krakowski krytyk i animator teatralny, Krzysztof Mikłaszewski, który w „Biuletynie II Międzynarodowego Festiwalu Festiwalu Teatrów Studenckich we Wrocławiu” (październik 1969), napisał: „Znany model Teatru Laboratorium (...) znajduje na ogół nikiłe odbicie w eksperymentach teatru studenckiego w Polsce. Na uwagę zasługują jedynie dwa zespoły, które nie tylko ‘rozumiały’ archetypiczny sposób myślenia i symboliczny język Grotowskiego, ale także oryginalną materię sztuk sięgających do narodowych kompleksów i polskich wzorców ‘sytuacji życiowej’; potrafiły nawiązać teatralną dyskusję z tymi mitami. Mam na myśli Sigmę (...) i dwie inscenizacje Teatru Ósmego Dnia (*Warszawianka* (...)) i *Duma o hetmanie* wg Żeromskiego).” Cytuję za: Teatr Ósmego Dnia. Poznań, ZSP, CKS Poznań „Od Nowa”, 1970, s. 11.

³³ Sonia Gawalewicz, Wiosenne refleksje o teatrze. „Itd” 1969 nr 19 (442), 11.05, s. 14.

Również Maciej Szybist, młody krakowski krytyk, który dwa lata później stanie się jedną z czołowych postaci ruchu tzw. Młodej Kultury, nie krył swego uznania dla spektaklu Raczaka i Spsychalskiego: „Adaptacja *Dumy o hetmanie* (...) Teatru Ósmego Dnia – napisał – wyróżnia się prostotą użytych środków. Zderzenie wielkiego patriotycznego tekstu ze sztubackimi przeżyciami daje tu piękne efekty ideowe. Każe ono myśleć nam o losie pokolenia, któremu wojna przerwała lata gimnazjalnej nauki i przенiosła je od razu znad lektury Żeromskiego w rzeczywistość wojny. (...) Przedstawienie oparte jest na bardzo dobrym pomysle i jest jednym z sensowniejszych przedstawień Festiwalu. Razić może jedynie strona techniczna: grający sztubaków wykonawcy miejscami stawali się zbyt naturalnie sztubaccy.”³⁴

Można jedynie podejrzewać, że Szybist dość precyzyjnie odczytał intencje twórców spektaklu. Niestety, w prawidłowym odczytaniu jego własnych intencji przeszkadza enigmatyczność użytych przezeń sformułowań, typowa dla ówczesnych tekstów poświęconych kulturze artystycznej. Były one bowiem na ogół swego rodzaju „grami na przechytrzenie”, prowadzonymi przez dziennikarzy i krytyków z cenzorami, którzy po Marcu 1968 wzmogli czujność, zwłaszcza wobec publikacji dotyczących środowiska studenckiego.

Na podstawie wnikliwej lektury wzmianek autorstwa Gawalewicz i Szybista można ostrożnie założyć, że twórcy *Dumy o hetmanie II* mieli szansę dotarcia ze swym przesłaniem do studenckiej widowni, nawet jeśli przesłanie owo było mocno zakamuflowane i niezbyt czytelnie wyrażone. Niestety, spektakl ten został zagrany tylko pięć razy, więc – jak stwierdza Lech Raczak – „nie zdążył się zaznaczyć, zaistnieć. (...) ...także z tego powodu, że nas to jednak trochę podłamało, że nas tak ‘zjechali’, a potem nigdzie nas nie chcieli zaprosić i nie było gdzie grać.”³⁵

Podsumowując przygodę Teatru Ósmego Dnia z obiema wersjami *Dumy o hetmanie*, odnotujmy przede wszystkim spowodowane wydarzeniami z Marca 1968 przyspieszone polityczne, ale także i artystyczne dojrzewanie grupy młodych polonistów, do niedawna uprawiających „studencki teatr poezji” równoległe ze „studenckim teatrem dramatycznym”. Owo dojrzewanie dokonuje się zarówno w ogniu dyskusji z rówieśnikami, jak i w zaciszu bibliotek, podczas lektury zakazanych (lub „nie do końca dozwolonych”) książek spoza kanonu lektur.

Owe dyskusje i samodzielne lektury tak oto rysują się we wspomnieniach Lecha Raczaka: „Był (...) klubik w Bibliotece Uniwersyteckiej z zadziwiająco tanią herbatą.

³⁴ (M.Sz.) [Maciej Szybist], Parada teatrów. „Echo Krakowa” 1969 nr 110, s. 4.

³⁵ Wprowadzenie do..., s. 132. Lech Raczak wspomina, że jedynym krytykiem, który docenił *Dumę o hetmanie II* jeszcze w czasie trwania krakowskiego Finału, był Jerzy Falkowski z Opola, który kilka lat wcześniej bardzo kompetentnie towarzyszył swymi artykułami i wypowiedziami Teatrowi Laboratorium. Falkowski, jeden z jurorów krakowskiego festiwalu, uważał *Dumę...* za najlepszy prezentowany tam spektakl, co wielokrotnie stwierdził, m.in. także w rozmowie z liderem Teatru Ósmego Dnia. Wyrazem tego przekonania był fakt, że Falkowski nie podpisał protokołu jury. Na podstawie rozmowy z Lechem Raczakiem w dniu 18.06.2002 r.

Dodajmy, że Wielką Nagrodę Finału IV Festiwalu Kultury Studentów w nurcie teatralnym zdobył Teatr Gong 2 z Lublina za *Trismus* wg Grochowiaka i za *Wietnam ukrzyżowany*; dwie drugie nagrody otrzymały: Teatr STU z Krakowa za *Moją córeczkę* wg Różewicza i Studio Miniatur ze Szczecina za *Orfeusza*; nagrodę trzecią: Teatr Pantomimy Gest z Wrocławia za *Proces*.

Tam spędzaliśmy godziny – gadając. Towarzystwo się powtarzało: Barańczak, Krynicki, człowiek, który nazywa się Kuba Kaczmarek, (...) Piotr Frydrysek, (...) Janusz Grot, Marek Kirschke, (...) Waldek Leiser, (...) Ania Bryłka, obecnie Barańczakowa, Ruta Zylberberg, poetka, (...) Marcin Bajerowicz, dziennikarz w ‘Głosie Wielkopolskim’, (...) Wojciech Jamroziak, który potem był sekretarzem redakcji w ‘Nurcie’... (...). ...dyskutowało się (...) więcej o literaturze i sztuce, a mniej o codzienności politycznej.”³⁶

„Pierwszą książkę (...) podziemną dostałem po 1968 roku. Był to *List otwarty do partii* Kuronia i Modzelewskiego. Dopiero po 1968 poczułem (...) zainteresowanie, żeby trafiać na to, co jest niecenzuralne albo półlegalne, a co – *nota bene* – czasem spokojnie stało na półkach w Bibliotece Uniwersyteckiej.

Znacznie później uświadomiłem sobie, że w spisie lektur na polonistycie nie było Miłosza, ale ten Miłosz był w bibliotece UAM. A Gombrowicz? Na wykładach o nim mówiono, ale w spisie lektur go nie było. (...) Jeszcze w 1965 czy w 1966 kupiłem ‘odwilżowe’ wydanie *Ślubu* i *Transatlantyku* z 1957 roku za 20 groszy. To była cena ulgowego biletu tramwajowego. (...)

...okazało się, że można sobie pożyczyć *Pornografię* wydaną w paryskiej ‘Kulturze’. *Dzienniki* były niedostępne, ale inne rzeczy tak. Nie było też żadnego problemu, żeby się dostać do ‘Po Prostu’ w czytelnicy czasopism.

Rok 1968 potrzebny był po to, by się dowiedzieć, że wiele rzeczy jest, tylko trzeba ich poszukać na własną rękę.”³⁷

Powoli krystalizuje się artystyczny światopogląd lidera Teatru Ósmego Dnia oraz dwóch jego najbliższych przyjaciół i współpracowników – Marka Kirschke i Waldemara Leisera. Pilne studia nad metodą pracy i doktryną twórczą Teatru Laboratorium, sprawdzane podczas prób do kolejnych przedstawień, splatają się z samodzielnymi studiami teatrologicznymi. Dochodzi do tego intensywne przyswajanie wiedzy o mechanizmach życia zbiorowego i regułach rządzących codziennością „realno-socjalistycznej” Polski Ludowej. Samokształcenie to ma bezpośredni wpływ na krystalizujący się szybko w zespole pokoleniowy sposób pojmowania społecznej funkcji teatru, naznaczony mocno przeżyciami z Marca 1968.

„Myśmy dość wcześnie zdali sobie sprawę z tego, że nie należy się koncentrować wewnątrz teatru, wewnątrz problematyki teatralnej czy kulturalnej rozumianej bardzo uniwersalnie – wspomina Lech Raczak. – W pewnym momencie weszliśmy w tłum pod pomnikiem Mickiewicza i, mimo że rozgonieni pałkami, zostaliśmy w tym tłumie z (...)

³⁶ Wprowadzenie do..., s. 126-127.

³⁷ Wprowadzenie do..., s. 130. O kolejnych lekturach Raczak mówi w innej swojej wypowiedzi: „*Człowiek zbuntowany* Camusa i Dostojewski, który uderzył mnie realizmem. Jego książki miały (...) przewrotny polityczny sens.” Wypowiedź nagrana przez Monikę Mazurkiewicz w 1992 r.

Warto tu także przytoczyć jedną z ulubionych anegdot Lecha Raczaka: kilka dni po zajęciach marcowych, kiedy to milicja intensywnie demonstrowała swoją czujność wobec wrogich ustrojowi studentów, Raczak został zatrzymany przez milicyjny patrol w centrum miasta, w drodze z Biblioteki Uniwersyteckiej do domu. Ogarnęło go przerażenie, ponieważ w torbie miał książki wydane przez paryską „Kulturę”. Kiedy jednak rewidujący go milicjant natknął się najpierw na *Pornografię*, a potem na *Poemat dla dorosłych*, mrugnął porozumiewawczo okiem i nakazał szybkie oddalenie się.

niezwykle istotnym doświadczeniem, od którego nie można było w żaden sposób odejść, od którego nie było po co odchodzić. Pierwszy wyartykułował to Barańczak.

U Grotowskiego słowo-klucz do jego pracy, to (...) ‘prawda’. (...) Obowiązek docierania do prawdy.”³⁸ „...tej prawdy głęboko ukrytej w człowieku za pokładami cywilizacji, kultur, stereotypów zachowań, konwencji teatralnych itp. Odkłamywania siebie, odrzucania maski, przekopywania się przez (...) warstwy zachowań, które narzuca historia, cywilizacja i codzienne życie – po to, żeby dojść do ludzkiej prawdy.

Z drugiej strony jest prawda poezji Nowej Fali, do której trzeba dążyć, odkłamując język, (...) szukając prawdziwych znaczeń słów i związków frazeologicznych, których używa się w życiu, a które ulegają zakłamaniu i odkształceniu.”³⁹

„Po marcu prawda o świecie na zewnątrz zbiegła się z prawdą o ‘człowieku wewnątrz’, tym od Grotowskiego.”⁴⁰ „Stąd wzięła się koncepcja ‘teatru politycznego’ – że dążąc do prawdy o sobie samym, nie można abstrahować od prawdy o swoim banalnym, codziennym życiu, o uwikłaniach, w których się istnieje.”⁴¹ „...że człowieka trzeba szukać tam, gdzie się on spotyka z (...) tłumem pod pomnikiem. Przy czym nie chodzi tutaj o stadne odczucia. Chodzi o moment, kiedy człowiek, wytwór kultury, łączy się ze swoimi codziennymi zachowaniami i z czasem, w którym jest. (...)

Pracowaliśmy (...) cały czas nad aktorstwem i (...) pozostawiliśmy w kręgu problemów wyznaczonych przez Grotowskiego Ale już wychodziliśmy z tego. Już patrzyliśmy na człowieka nie jak na wytwór historyczny, cywilizacyjny, ale jak na wytwór dzisiejszego dnia, na produkt telewizji i gazet. Włączaliśmy to do myślenia o teatrze, szukając tematów do etiud, do ćwiczeń. Pamiętam, że kiedyś wcześniej próbowaliśmy (...) temat, który był mottem do *Księcia Niezłomnego*: ‘Bo ta ziemia to tylko gospoda w odwiecznej naszej podróży’.⁴² Ten sam temat spróbowaliśmy dwa lata później. To były dwie zupełnie różne rzeczy. W pierwszej wersji akcent był na ‘odwiecznej’, a w drugiej na ‘gospoda’. To jest zasadnicza różnica. (...) Nasze wewnętrzne nastawienie, tryb pracy – to wszystko pozostawało bardzo podobne, ale kierowało się już w inną stronę.”⁴³

Zespół Teatru Ósmego Dnia, podejmując wysiłek samodzielnych poszukiwań artystycznej tożsamości, dołączał swe dążenie do coraz liczniejszych prób autoidentyfikacji podejmowanych przez rówieśników, zarówno w Polsce, jak i za granicą. Młodzieżowa rewolta na Zachodzie, której szczyt stanowiły gwałtowne wypadki roku 1968, rozgrywające się w wielu krajach, wyprzedziła o dwa-trzy lata ruch kulturowy, jaki narodził

³⁸ Wprowadzenie do..., s. 137.

³⁹ Wypowiedź nagrana przez Monikę Mazurkiewicz w 1992 r.

⁴⁰ Wprowadzenie do..., s. 138.

⁴¹ Wypowiedź nagrana przez Monikę Mazurkiewicz w 1992 r.

⁴² Lecha Raczała zawiódła tu pamięć, jako że motto *Księcia Niezłomnego* w Teatrze Laboratorium brzmiało nieco inaczej: „Bo ta ziemia to gospoda/W ogromnej naszej podróży.” (Calderón-Słowacki, *Książę Niezłomny*, Dzień drugi, wersy 540-541). Cyt. za: Zbigniew Osiński, Grotowski i jego Laboratorium. Warszawa, PIW, 1980, s. 129.

⁴³ Wprowadzenie do..., s. 138.

się w Polsce pod wpływem przeżyć z Marca 1968. Jego apogeum przypada na lata 1971-1972. Owe trzy lata różnicy wytłumaczyć można koniecznością uświadomienia sobie przez młodych ludzi podłoża i konsekwencji swego spontanicznego buntu⁴⁴ oraz tym, że dopiero zmiana ekipy partyjnej rządzącej krajem, jaka dokonana się w grudniu 1970, przyniosła ze sobą, jak zwykle w takich razach, chwilowe rozluźnienie nadzoru cenzury i tajnej policji, umożliwiające młodym w miarę swobodną artystyczną ekspresję. Można było wtedy sformułować, w sposób oględny, ostrożny, oparty na aluzjach i stwierdzeniach nie wprost, zarys programu kulturowych przemian – rewolucyjnych na skalę pokolenia i na skalę kraju.

W społeczne podłoże tego pokoleniowego zrywu daje wgląd Aldona Jawłowska: „...od roku 1968 konieczność zmiany ujawniła się w sposób bardzo wyraźny. Składały się na to różne elementy: z jednej strony rosnący rozdźwięk między oficjalnie głoszonymi hasłami a ich realizacją oraz podwójność wartości przybrały rozmiary trudne do zaakceptowania, z drugiej, nastroje antyinteligencjne i ogólne obniżenie standardów materialnych powodowały realne zagrożenie perspektyw życiowych (...) młodej inteligencji (...). Rozbieżność między rozbudzonymi aspiracjami a możliwościami ich zaspokojenia, a zarazem pogłębiająca się nieautentyczność życia publicznego i kultury to elementy sytuacji, w której odczucie braku perspektyw (...) było dość powszechne. Jednocześnie polityka kulturalna i będąca jej integralną częścią wzmocniona czujność cenzury spowodowały zablokowanie swobodnej ekspresji młodych twórców. Konflikt narastał, stawał się coraz wyraźniejszy, presja rzeczywistości (...) stawała się coraz bardziej nieznosna.

Znaczenie istotne miał również fakt, iż w okresie rozwoju ruchów kontestacyjnych na Zachodzie ukształtowała się nie tylko świadomość wspólnoty interesów młodego pokolenia, ale i jego kulturowej odrębności. Potężna fala ruchów młodzieży ogarnęła cały świat. Wydarzenia marcowe w Polsce niewiele miały wspólnego z atmosferą tamtych ruchów. Stały się jednak początkiem obudzenia aktywności politycznej młodzieży i ważnym dla dalszych losów kultury polskiej i kultury studenckiej pokoleniowym doświadczeniem. (...) ...stały się początkiem budowania pokoleniowej wspólnoty. Reakcja pozytywna – potrzeba interpretacji niedawnych wydarzeń, diagnozy sytuacji społecznej w Polsce, określenia własnej za nią odpowiedzialności i wyboru postawy wobec rozpoznanej sytuacji – przyszła niedługo, parę lat później.”⁴⁵

Jak widać, bardzo istotny, choć nie decydujący wpływ na ruch polskiej Młodej Kultury, jaki powoli wyłaniał się na przełomie lat 60. i 70., miała rewolta studentów na Zachodzie, która – mimo swej krótkotrwałości – pozostawiła istotny ślad w głębinowych

⁴⁴ „Oczekiwanie, a co za tym idzie uproszczenie – jakoby natychmiast po roku 1968 nastąpiły w świadomości młodych zasadnicze zmiany, jest wielką naiwnością – pisze Elżbieta Morawiec – i jeszcze jednym dowodem na to, jak dalece zakorzeniła się w naszym umyśle wulgarna pseudoteoria świadomości jako lustra. Najdosłowniej rozumianego: lustro ‘odbija’ tylko to, co przed nim, czyli przeszłość.” Elżbieta Morawiec, *Teatr Ósmego Dnia – aktor jako człowiek zbuntowany*. W: Elżbieta Morawiec, *Powidoki teatru. Świadomość teatralna w polskim teatrze powojennym*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1991, s. 313.

⁴⁵ Aldona Jawłowska, *Więcej niż teatr*. Warszawa, PIW, 1988, s. 139-140.

warstwach kultury euroamerykańskiej, w najszerszym rozumieniu terminu „kultura”.⁴⁶ Jednym z jej najistotniejszych środków ekspresji był wspólnotowy teatr, który gwałtownie zawładnął światowymi scenami oraz wyobraźnią milionów ludzi na całym świecie. Wiosną roku 1969 ów światowy ruch wytracał już swą energię, której wybuch nastąpił w latach 1967-68, lecz mimo swej popularności na Zachodzie (osiągniętej m.in. dzięki stałej obecności w żądnych obyczajowych sensacji mediach), nadal był zjawiskiem słabo znanym w Polsce. Największy udział w niedopuszczeniu skali oraz jakości tego zjawiska do wyobraźni polskiej publiczności miała oczywiście cenzura. Jasne bowiem było, że przy uwzględnieniu rozbudzonych w Marcu 1968 tęsknot politycznych, artystycznych i w ogóle kulturowych polskiej młodej inteligencji, dokonania i wspólnotowy sposób istnienia takich grup, jak The Living Theatre, Bread and Puppet Theatre czy całego potężniejszego w USA ruchu teatru *guerilla*, mogą stanowić dla niej bezpośrednią inspirację czy wręcz wzór do naśladowania.

Wydarzył się jednak swego rodzaju cud, a mianowicie II Festiwal Festiwali Teatrów Studenckich we Wrocławiu, zorganizowany przez niestrudzonego przywódcę Teatru Kalambur, Bogusława Litwińca i ekipę jego współpracowników.⁴⁷ Wystąpiły na tym festiwalu słynne grupy zachodniej kontestacji, na czele z podbijającym wówczas świat nowojorskim Bread and Puppet Theatre Petera Schumanna.⁴⁸ Drugi festiwal wrocławski

⁴⁶ Jerzy Kmita i Teresa Kostyrko definiują to pojęcie następująco: „Kultura jest to zbiór przekonań identycznych z sumą poszczególnych form świadomości społecznej”, dzieląc kulturę na dwie sfery: „(1) kulturę wartości praktycznie uchwytnych, (2) kulturę wartości ‘ostatecznych’”. Jerzy Kmita, Teresa Kostyrko, *Elementy teorii kultury. Wykłady dla studentów kulturoznawstwa*. Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 1983, s. 59, 61.

⁴⁷ 18-26 października 1969 r. Pierwsza edycja FFTS miała miejsce w dniach 2-9.05.1967 r. Jak pisze Litwiniec, głównym motywem powołania do życia tej imprezy była przemożna chęć zmanifestowania odmowy uczestnictwa w modelu kultury, który „wyznacza teatrowi miejsce ukształtowane w istocie przez potrzeby dziewiętnastowiecznego mieszczaństwa” oraz dążenie do „poszerzenia praw i obowiązków (...) twórcy, (...) do podjęcia przez artystę zadań działacza społecznego (...)”. Bogusław Litwiniec, *Śladami wrocławskich festiwali ku teatrowi otwartemu*. W: Bogusław Litwiniec, *Teatr młody – teatr otwarty*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, 1978, s. 109. Dążenia te, zdaniem Litwińca, były wyraźnie obecne w postawach twórców teatru studenckiego z lat 50. i powołany przezeń do życia festiwal miał być ich wielką manifestacją na międzynarodową skalę. Dwie pierwsze edycje FFTS zbiegły się z wybuchem kontrkultury i ów (nieprzypadkowy) zbieg okoliczności nadał tej imprezie dynamikę wręcz niewyobrażalną, zważywszy na kompletny zastój i kryzys kulturowy w Polsce za końcowych lat panowania Władysława Gomułki i jego ekipy. W I MFSTS wystąpiły m.in. Centro Universitario Teatrale (CUT) z Parmy, Podul z Bukaresztu (kierowany przez Andreia Șerbana), Assotiatia Studenten Toneel (ASTU) z Utrechtu, Théâtre Universitaire z Lozanny, Studentsko Eksperimentalno Kazalište z Zagrzebia, Akademsko Pozorište z Belgradu, Universitas z Budapesztu, Grupa Dramatyczna z Madrasu (Indie). Polskę reprezentowały: łódzka Cytryna, krakowskie Teatr 38 i Teatr STU, warszawskie Hybrydy, Gong 2 z Lublina i gospodarze – wrocławski Kalambur.

⁴⁸ Obok tej już wtedy legendarnej grupy wystąpiły we Wrocławiu: Studentsko Eksperimentalno Kazalište (SEK) z Zagrzebia, Art College Theatre Group z Bradford (Wielka Brytania), Neue Bühne z Frankfurtu nad Menem, La Nouvelle Compagnie d’Avignon (kierowana przez André Benedetto), Stichting Dansgroep Pauline de Groot z Amsterdamu, CUT z Parmy, Théâtre Création Alaina Knappa z Lozanny oraz kilka grup z krajów realnego socjalizmu. Polskę reprezentowały: Gong 2, Kalambur, STU, gdański Kabaret To Tu, Studencki Teatr Pantomimy Gest z Wrocławia, Studio Miniatur ze Szczecina, oraz gliwicki STG.

w swych najlepszych prezentacjach zademonstrował zdumionym nieco polskim krytykom i studenckim twórcom „sprzężenie nonkonformistycznej wyobraźni z wyjątkowym zaangażowaniem politycznym i wolą skutecznego działania artystycznego. (...) Czołowe spektakle festiwalu uskrzydlał duch buntu, nastawiony nie tylko na burzenie, lecz na przywoływanie zarazem tych wartości, które zostały odsunięte na margines przez mechanizmy represyjne naszych czasów, a są należne człowiekowi wolnemu, autentycznemu, tożsamemu z jego naturą. (...) Wartości podeptane butem (...) przemocy, bądź zatracone w fałszywych racjach stanu, wątpliwych ideologiach, sklerotycznych systemach wychowawczych może odkurzyć teatr, który jednak nawet, gdy partneruje ulicy, nie przestaje być sztuką.”⁴⁹

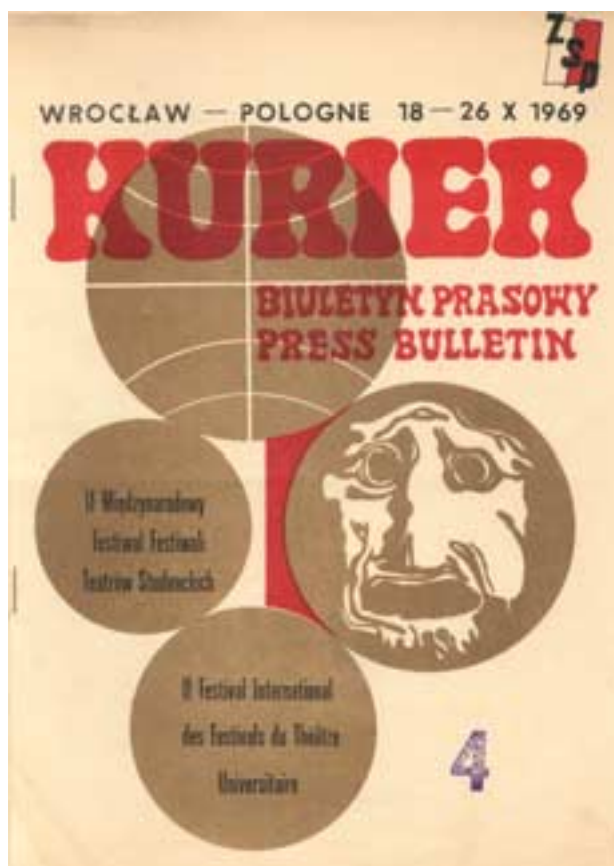
Tak streścił swoje obserwacje i refleksje z drugiego festiwalu wrocławskiego animator tej imprezy, Bogusław Litwiniec. Odmienne wnioski wyciągnął z obejrzanych we Wrocławiu spektakli Lech Raczak: „Mnie interesował przede wszystkim teatr – stwierdził – a w ich teatrze pierwiastek ideologiczno-publicystyczny przeważał nad sztuką. Ich spektakle były często ‘plakatowe’, płaskie, (...) sprowadzały się do bardzo prostych tekstów i bardzo prostych działań. Rozrachunek dokonywał się w nich z ideologią, a nie z własnym życiem czy z własną kulturą, co jest jednak czymś szerszym i głębszym. Dokonywali też np. rozrachunku z cywilizacją, ale bez poczucia podwójnego z nią związku – powierzchownie, w publicystycznej wersji. Mimo że niektóre przedstawienia były uderzająco piękne, to bardzo często ta aktywność nie wychodziła poza formułę zabawy. (...)”

Z drugiej strony fascynująca była radykalność takiego podejścia do sztuki, która polegała na bardzo śmiałym (...) przekraczaniu barier. (...) U nich nie chodziło o teatr, nie chodziło nawet o aktorstwo, tylko o to, żeby mówić od siebie. (...) Jakości, które z tego powstały, miały poruszający sens. (...) Miałem wrażenie, że nie można zajmować się teatrem, nie zdając sobie sprawy z tego, że teatr już wyszedł poza swoje granice – gdzieś, gdzie nie jest już konieczne poczucie formy jako niezbędny warunek porozumienia.

Większość przedstawień mi się nie podobała, ale podobali mi się ludzie, podobał mi się ich kontakt z publicznością, ich chęć ‘wciśnięcia się w życie’. (...) Inspirowała mnie ‘ogólna atmosfera’ ich spektakli i fakt, że ich teatr był w gruncie rzeczy aktem zerwania z teatrem.

Myśmy, niezależnie od tego doświadczenia, zaczęli grać wśród widzów, blisko widzów i dążyć do tego, żeby to konkretne wydarzenie, które za naszą sprawą dzieje się w tej konkretnej sali, było prawdziwe. Doświadczenie wrocławskie dodało mi pewności, że droga przez nas wybrana jest słuszna.

⁴⁹ Bogusław Litwiniec, *Śladami wrocławskich festiwalu...*, s. 121, 122. Oględne, siłą rzeczy, sformułowania Litwińca z napisanego w latach 1975-1976 szkicu warto tu uzupełnić nieocenzurowaną analizą Lecha Raczaka z roku 1992: „Władza była nieprzezorna. Nie zdawali sobie np. sprawy z tego, że jeżeli zgodzą się ściągnąć w 1969 r. parę kontestacyjnych zespołów do Wrocławia, to ten fakt na płaszczyźnie politycznej zadziała inaczej niż oni mogli sobie wyobrażać. Jakiś facet w Komitecie Centralnym PZPR myślał pewnie: ‘Oni biją w kapitalizm, wobec tego sprowadzimy ich i obrzydzą Zachód młodym ludziom w Polsce.’ Nieprawda. Zobaczenie tych zespołów uświadomiło nam, jak daleko posunięta jest wolność ekspresji na Zachodzie i jak bardzo tej swobody ekspresji brakuje u nas.” Wypowiedź nagrana przez Monikę Mazurkiewicz w 1992 r.



Uświadomiło mi ono poza tym jeszcze jedną rzecz, bardzo dla nas istotną: funkcjonował wtedy w Polsce powszechnie, nawet u Grotowskiego, bardzo wyraźny motyw kapłaństwa, posłannictwa aktora, sztuki; a to, co się wydarzyło w zachodnim teatrze kontrkulturowym, dowiodło, że teatr nie musi być kapłaństwem czy posłannictwem. Myślę zresztą, że właśnie w związku z tym dokonały się zmiany w *Apocalypsis cum Figuris* – aktorzy zdjęli (...) kostiumy i zaczęli grać w prywatnych ubraniach, a widzowie siadali na podłodze. Te decyzje przysły z przeświadczenia, że potrzebna jest inna relacja aktora z widownią.”⁵⁰

Ponadto, oglądając festiwalowe prezentacje, Lech Raczak stopniowo nabierał przekonania, iż po pierwsze, na jego oczach dokonuje się właśnie „totalna kompromitacja polskiego teatru studenckiego, który miał opinię ważnego i świetnego artystycznie

⁵⁰ Są tu przemieszane zdania z dwóch niepublikowanych wypowiedzi Lecha Raczaka: 1) nagranej przez Monikę Mazurkiewicz w 1992 r. i 2) nagranej przez Ewę Obrębowską-Piasecką, Izabelę Skórzyńską i Pawła Piaseckiego dla „Poznańskiego Przeglądu Teatralnego” w lutym 1992 r.

zjawiska”,⁵¹ po drugie, że *Duma o hetmanie II* „była jedynym polskim spektaklem, który w tym czasie można było skonfrontować z tymi zachodnimi, (...) który w jakiś sposób korespondował z (...) kontrkulturowym rozbijaniem teatru”.⁵²

Refleksje wyniesione z festiwalu wrocławskiego upewniły członków Teatru Ósmego Dnia, że wybrana przez nich żmudna droga konfrontowania ludzkiej uniwersalnej prawdy aktora z jego codziennym losem „tu i teraz” może zrodzić w przyszłości istotne efekty artystyczne.

Escurial

Pierwszą próbą włączenia wrocławskich doświadczeń do praktyki Teatru Ósmego Dnia był *Escurial*, oparty na dramacie Michela de Ghelderode’a i pojedynczych tekstach kilku innych autorów. Była to zarazem pierwsza „realizacja zespołowa” w Teatrze Ósmego Dnia, przygotowana pod kierunkiem dwóch współscenarzystów i współreżyserów: Lecha Raczaka i Marka Kirschkego.⁵³ Początkowo jedynym reżyserem tego spektaklu miał być ten drugi, jednak w trakcie prób uznał, że sam nie sprosta zadaniu doprowadzenia spektaklu do premiery. „Wtedy Lechu zaproponował mi pomoc – że zrobimy to razem – wspomina Kirschke. – Podsunął mi parę pomysłów i wspólnie doprowadziliśmy próby do końca. Lechu był ode mnie znacznie bardziej doświadczony jako reżyser, miał lepiej rozwiniętą ode mnie zdolność ‘ogarniania całości’ spektaklu (...). Łatwiej mu też było sugerować rozmaite rozwiązania aktorom.”⁵⁴

Była to pierwsza i jedyna próba reżyserowania, jaką podjął Kirschke. Brak kolejnych prób w tej dziedzinie tłumaczy on autentyczną fascynacją, jaką wywołały w nim doświadczenia aktorskie: „Gdy zaczęliśmy pracę studyjną, montując przedstawienia z wyimprowizowanych etiud, kiedy zaczęliśmy z pomocą Zbyszka Spsychalskiego na

⁵¹ Do przytoczonych w rozdziale I opinii Puzyny, Jawłowskiej, Śliwonika oraz dwojga badaczy amerykańskich na temat studenckiej kreacji teatralnej z II połowy lat 60., dodajmy jeszcze głos młodego krytyka, Mariana Sienkiewicza, który w cytowanym tu już artykule podsumowującym teatralne prezentacje krakowskiego Finału IV FKS PRL napisał m.in.: „W okresie, kiedy scena studencka odkrywała nowe obszary teatralności, równocześnie sprzeniewierzając się skostniałemu myśleniu, z łatwością odróżniało się ją od ówczesnego teatru zawodowego. Obecnie (...) w teatrze studenckim obserwujemy niepokojący, jakże często bezkrytyczny proces u p o w s z e c h n i a chwytów i sposobów profesjonalistów, modnych lektur czy sezonowych, błyskotliwych odkryć. ‘Szajнизм’, ‘kantoryzm’, ‘grotowszczyzna’, ‘teatr okrucieństwa’... (...) Jest to wygodne, gdy niewiele ma się do powiedzenia. (...) Intencje polityczne i światopoglądowe wyklada się tu (...) tak zakamuflowanym sposobem, że atak, prawdziwe uderzenie tonie w nadmiarze gestów i działań. (...) Ucieczka przed ostrością sądu i ocen (o ile się je rzeczywiście potrafi sformułować) w wieloznaczność jest przecież prawie zawsze unikiem artystycznym.” Marian Sienkiewicz, *Teatr młodych...*, s. 9.

⁵² Wprowadzenie do..., s. 132, 131.

⁵³ W odniesieniu *Escurialu* Teatr Ósmego Dnia po raz pierwszy zastosował termin „realizacja zespołowa”. Jest to bardzo wyraźny ślad przyswajania sobie przez tę grupę technik pracy stosowanych przez teatry zachodnie, których twórczość i sposób codziennego funkcjonowania liderzy zespołu bacznie obserwowali we Wrocławiu.

⁵⁴ Z zapisu rozmowy autora z Markiem Kirschke przeprowadzonej 11 sierpnia 1995 r.

serio doskonalić warsztat, wtedy całkiem ‘zapatrzyłem się’ w aktorstwo, a przestała mnie interesować reżyseria.”⁵⁵

Z kolei występy w *Escurialu* zakończyły aktorską karierę Lecha Raczaka, który po pierwszych próbach reżyserskich uświadomił sobie, że nie sposób tkwić jednocześnie wewnątrz i na zewnątrz spektaklu. „W *Escurialu* (...) bycie w środku (...) nie szło mi (...) już dobrze – wspomina – miałem cały czas (...) reżyserską świadomość tego, co robię. Wtedy musiałem – z bólem serca – zdecydować się, że więcej nie wychodzę na scenę. Muszę jednak od razu powiedzieć, że kiedy robiliśmy w pierwszym okresie (...) poszukiwania aktorskie, różnego rodzaju ćwiczenia, brałem w tym wszystkim aktywny udział. Tak jak każdy z aktorów. Uważam, że było to bardzo ważne, dlatego że poznałem na własnej skórze wiele trudności, które się z tym wiązały. (...) Bez tego doświadczenia, które przeszedłem ‘od środka’, także w kontakcie, w próbach improwizacji z kolegami, nie wiedziałbym tyle, ile wiem teraz.”⁵⁶

Inscenizacja dramatu de Ghelderode’a opierała się na takim oto pomysśle: „Dwaj aktorzy, Leiser i Żółciak w rolach Króla i Błazna odgrywali na niewielkim podeście tekst *Escurialu*. Z założenia ich gra miała być realistyczna, konwencjonalna, jak najlepsza w tradycyjnym tego słowa znaczeniu. Do tej sytuacji ‘dopisana’ została grupa widzów, którzy do pewnego momentu byli biernymi obserwatorami, by potem stopniowo przerywać akcję dziejącą się na podeście, przeszkadzać, wyśmiewać, wygłupiać się.”⁵⁷

Wedle świadectwa Marka Kirschkego, owa „grupa młodych ludzi (...) oponowała przeciwko zajmowaniu się ‘błahymi problemami’, kiedy oto istotne problemy społeczne znajdowały się ‘na ulicy’. (...) Pamiętamy, że był to grudzień 1969 roku i sprawa tzw. ‘wydarzeń marcowych’ była wciąż bardzo bolesna.”⁵⁸

Lech Raczak z kolei wyjaśnia, że pomysł z grupą młodych widzów protestującą przeciw „słabemu teatrowi”, a na koniec nawet wdzierającą się na scenę, był w zamierzeniu twórców spektaklu także parodią agitacyjnego, rozpolitykowanego teatru z Europy Zachodniej i USA, z którym obaj reżyserowie zetknęli się na festiwalu wrocławskim.⁵⁹

Opinie recenzentów o spektaklu były rozbieżne. Autorki omówienia VI Łódzkich Spotkań Teatralnych,⁶⁰ Karina Gajl i Katarzyna Lubelska tak oto dały wyraz swemu rozczarowaniu *Escuriale*m: „Zestawienie tak skrajnie różnych twórców dało w rezultacie poczucie chaosu i bezładnej mieszanki tekstów. Nawet dobre niekiedy, zamierzone czy też niezamierzone dowcipy i aluzje nie potrafiły zatrzeć tego wrażenia.”⁶¹

⁵⁵ Tamże.

⁵⁶ Wprowadzenie do..., s. 129. Dla ścisłości: Lech Raczak wystąpił raz jeszcze jako aktor w plenerowym, widowisku *Sztafeta* z 1971 r., ale – jak sam przyznaje – ani spektakl, ani tym bardziej jego w nim występ nie stanowią istotnych elementów w dorobku Teatru Ósmego Dnia.

⁵⁷ Maciej Rusinek, *Monografia Teatru Ósmego Dnia...*, s. 23.

⁵⁸ Z zapisu rozmowy autora z Markiem Kirschke przeprowadzonej 11 sierpnia 1995 r.

⁵⁹ Informacja uzyskana od Lecha Raczaka podczas rozmowy w dniu 17.01.2002.

⁶⁰ 5-7 grudnia 1969 r.

⁶¹ Karina Gajl, Katarzyna Lubelska, *Rozczarowania. (VI Łódzkie Spotkania Teatralne, grudzień 1969)*. „Politechnik” 1970 nr 2 (464), 11.01, s. 8. Jednym z takich dowcipów było np. zestawienie w scenariuszu wyrafinowanej intelektualnie, obfitej w podteksty, okrutnej gry Króla i Błazna z parabolicznymi strofami Broniewskiego, opisującymi los bezrobotnego. W scenariuszu przedstawienia znalazły się jeszcze m.in. teksty Cervantesa i Ważyka.



Natomiast recenzent „Głosu Wielkopolskiego”, Olgierd Błażewicz ocenił *Escurial* wysoko, przyznając mu najwyższą w swojej skali wartości rangę produkcji godnej zawodowców. Przedstawienie Teatru Ósmego Dnia uznał za „rzeczywiście interesujące teatralnie, inteligentne, wcale niezłe również i aktorsko. Muszę tu z całą odpowiedzialnością za te słowa stwierdzić, że nie ustępowało ono wcale wielu spektakłom prezentowanym niedawno w trakcie I Poznańskiego Przeglądu Teatrów Małych Form przez zawodowych aktorów z Poznania i Gniezna. A to już chyba wiele.”⁶²

Błażewicz omawiał tu i ocenił III Festiwal Teatrów Studenckich Poznania, na którym Teatr Ósmego Dnia otrzymał za *Escurial* Grand Prix, czyli Szkatułę Szarlatana.⁶³ Festiwalowa prezentacja tego spektaklu nie spodobała się natomiast recenzentowi studenckiej jednodniówki „Spojrzenia”, który ironicznie stwierdził, że „Szkatuła Szarlatana (...) wróciła do właściciela, bowiem w spektaklu było niemało momentów graniczących z szarlatanerią, bufonadą, prymitywnie hałaśliwą i infantylną zabawą w teatr. Nie brakło również (...) elementów ‘mocnych’, ‘odważnych’, że nie powiem ‘drapieżnych’ (...). *Escurial* jest bowiem dramatem politycznym. ‘Odważną’ w zamierzeniu autorów spektaklu była bardzo wymowna i jednoznacznie brzmiąca scena, w której czerwonym płótnem rzuca się na kolana człowieka poszukującego pracy. A poza tym był błydy nagus w wojskowych majtkach (to chyba jakieś momenty pacyfistyczne), kilku rozbieganych młodzieńców grających na dzieciennych trąbkach, świstawkach itp. skomplikowanych instrumentach, dwie wspaniałe blondynki w dżinsach typu ‘Lee’ (że też nie znam ich osobiście) i wstrząsający dramat o władzy, traktowany jako jarmarczny powód do śmiechu. I tylko problem w tym, dla kogo i po co realizuje się tego typu spektakle.”⁶⁴

Ciekawe uwagi o *Escurialu* zawiera list Zbigniewa Spychalskiego do Marka Kirschkego i Lecha Racza z 23 lutego 1970 roku. Przyjaciel i niedawny współpracownik stwierdza na początek, że „nie brak tam dużych luk, ale w całości jest to prawdziwe i owocne. Wydaje mi się, że kierunek jest dobry, (...) ale w obrębie tego kierunku są pewne niedostatki, które niepotrzebnie mącą całość, a które są łatwe do wyeliminowania. (...)

⁶² O.B. [Olgierd Błażewicz], Propozycje studenckiego festiwalu. „Głos Wielkopolski” 1970 nr 97 (25.04), s. 6.

⁶³ 23-24.04.1970 r. Jury Przeglądu przyznało także nagrody obu reżyserom *Escurialu* i Waldemarowi Leiserowi oraz wyróżnienie Zbigniewowi Żółciakowi.

⁶⁴ Skay, Szkatuła dla szarlatana. „Spojrzenia” lipiec-sierpień 1970, s. 7.

Sprawa pierwsza. Trzeba pamiętać o konieczności zachowania zdecydowanej różnicy pomiędzy dwiema grupami. Również różnicy s t y l i s t y c z n e j , a nawet przede wszystkim jej. Nie wolno mieszać stylistycznie, na odrębności obu grup polega wartość tego przedstawienia. (...) Owszem, (...) ich przemieszanie (...) jest (...) konieczne, ale właśnie dlatego w tych momentach (...) niezborność stylistyczna musi być ostrzejsza.

W związku z tym: aby osiągnąć zróżnicowanie, nie należy bardziej 'rozluźniać' gry komentatorów. Należy zwrócić uwagę na wypełnienie ról Waldka i Zbyszka. Jeżeli praca ma nadal się toczyć, to musi (...) iść w kierunku pełni aktorskiej tych dwóch ról (...). To musi być dobry teatr, a nie jakakolwiek parodia złego czy dobrego teatru (...) czy aktorstwa. Fakt, iż w jakiś sposób ten 'dobry aktor', ten 'dobry teatr' ma zostać spostponowany od zewnątrz, nie znaczy, iż można pozwolić na połowiczność roli. To nie zmniejsza wymagań."

Dalej Sychalski wnikliwie komentuje artystyczny rozwój poszczególnych członków grupy oraz nalega, by wznowić prezentacje *Dumy o hetmanie II*, stwierdzając, że „istnienie dwóch takich przedstawień oraz nieco później (...) praca nad trzecim byłaby prawdziwym fundamentem istnienia waszego (i naszego) teatru. Pomyślcie o tym odważnie, proszę was”.

Niestety, udana współpraca ze Zbigniewem Sychalskim nad *Dumą o hetmanie II* nie miała swej kontynuacji. Zauważył na tym przede wszystkim wzrost intensywności zajęć Sychalskiego w Teatrze Laboratorium, zdecydowany brak chęci do wznowienia drugiej wersji *Dumy*... w sfrustrowanym nieprzychylnymi recenzjami zespole i *last but not least*, rozpoczynający się właśnie okres intensywnych prób do nowego spektaklu – *Wprowadzenia do...*

Escorial kończy okres wstępnych poszukiwań twórczych młodego zespołu. Pierwszy impuls – praca ze Zbigniewem Osieńskim nad *Warszawianką*, skierował uwagę młodych polonistów na unikalne w skali światowej zjawisko twórczych poszukiwań Teatru Laboratorium. Przy tym najpierw Zbigniew Osieński, a potem Zbigniew Sychalski uświadomili im bardzo dobitnie, że praca w teatrze powinna być czymś najważniejszym i najpoważniejszym w życiu; że „niezobowiązująca młodzieńcza zabawa” lub przygotowanie do „prawdziwej, dorosłej” twórczości w teatrze instytucjonalnym nie powinny stanowić sensu ich artystycznej aktywności, zaś „amatorsko-studenckie” kompromisy powinny być odrzucone; że uprawianie teatru, pojmowane jako samodoskonalenie się poprzez pracę studyjno-laboratoryjną i poprzez dojrzały dialog z publicznością, może stanowić sens twórczego życia.

Stefan Kruk zauważył w swym krótkim omówieniu *Dumy hetmanie*, że Teatr Ósmego Dnia uczynił krok wstecz w porównaniu z *Warszawianką*. Spostrzeżenie to podzielało wielu obserwatorów studenckich festiwali. Mogłoby ono świadczyć o tym, że młody zespół nie podjął we właściwy sposób inspiracji otrzymanej ze strony Zbigniewa Osieńskiego, a później już bezpośrednio z Teatru Laboratorium. Owe odczucia i spostrzeżenia można wytłumaczyć w ten sposób: Osieński, jak pamiętamy, starał się rozegrać *Warszawiankę* statycznie, dążąc do ukrycia aktorskiej niedojrzałości młodych wykonawców. Ruch sceniczny był w tym spektaklu drastycznie ograniczony, zaś napięcie „wygrane” zostało poprzez kontrast między bezruchem aktorów a ich tłumionymi emocjami. Natomiast w kolejnych spektaklach zespół Teatru Ósmego Dnia nie przyjmował już takiego ograniczenia, w związku z tym ruch sceniczny zrodzony podczas improwizacji, ukształtowany w znacznym stopniu przez rozgrzewkę oraz ćwiczenia plastyczne i rytmiczne rodem z Teatru Laboratorium, bardzo wyraźnie



zaznaczał się w aktorskiej ekspresji. Przy czym nie był on oczywiście opanowany w stopniu nawet choć trochę zbliżonym do mistrzów aktorskiego fachu z Wrocławia.⁶⁵

Trudno było jednak zarzucić Teatrowi Ósmego Dnia brak samodzielności i artystycznej uczciwości – zespół sam przecież podkreślał swą autentyczną fascynację dorobkiem Teatru Laboratorium, co jeszcze nie oznaczało, że jego członkowie chcą cokolwiek ślepo i bezrefleksyjnie naśladować. Przejęli oni światopogląd tego zespołu z całym dobrodziejstwem inwentarza, łącznie z aktorskimi technikami, które stosowali najuczciwiej jak umieli. Być może właśnie owo całościowe przejęcie dorobku Grotowskiego i jego grupy stało się przedmiotem intuicyjnie i nieco na wyrost formułowanych pochwał niektórych recenzentów.

Istotne jest również to, że w drugiej wersji *Dumy o hetmanie* zespół – na razie jeszcze nieśmiało i niezbyt udolnie – skonfrontował szkolne podziemie ze światem wartości oficjalnych, upowszechnianych przez propagandę. Nie chodziło przy tym jedynie o proste wyszydzenie oficjalnych treści, lecz o (obecne na razie tylko w roboczym tekście Spychalskiego, nie w samym spektaklu) zestawienie narzuconego młodym ludziom „zakazu poznania” ze światem powszechnego kłamstwa i propagandowych pozorów. To właśnie on, niczym potiomkinowskie wsie, zasłaniał prawdziwy świat ludzi „kochających się i skowyczących z pragnienia”.

Dwie prawdy o ludzkiej i aktorskiej kondycji oraz dwie inspiracje – ta rodem z teatralnego laboratorium oraz ta zrodzona z pokoleniowych przeżyć i dyskusji, wzbogacona żywym, zapładniającym wyobraźnię zetknięciem się z zachodnim teatrem kontestacji, powoli scalały się w treningu, pracy na próbach i w scenicznej obecności aktorek i aktorów Teatru Ósmego Dnia.

Ta nowa jakość w polskim teatrze dojrzywała powoli, przechodząc wraz ze swymi twórcami kolejne stadia doświadczeń. Ostatecznie dopiero trzy lata po reżyserskim debiucie Lecha Raczaka ogół krytyków i widzów docenił wagę poszukiwań Teatru Ósmego Dnia, przekonując się, że ów „nieestetyczny teatr laboratoryjno-polityczny” jest wynikiem świadomie obranej postawy i może dać istotne artystycznie efekty.

⁶⁵ Lech Raczak po latach stwierdza, że w okresie pierwszych samodzielnych prób scenicznych doszedł do wniosku, iż „akcja jest duszą teatru” (jego potwierdzenie znalazł potem u Artauda). Chodzi mu o akcję w sensie fizycznym – „działanie w przestrzeni, współ i przeciwdziałania aktorów, niewerbalne i niepantomimiczne środki ekspresji. Ruch był także konsekwencją ćwiczeń i podstawowym środkiem komunikacji w dość ubogich jeszcze improwizacjach. Poza tym – pisze dalej Raczak – chciałem kreować autonomiczną rzeczywistość teatralną przez przekraczanie konwencjonalnej powściągliwości zachowań, charakterystycznej dla związanego ściśle z literaturą teatru tradycyjnego. Miał być to rodzaj ekscesu. Robiłem to pewnie jeszcze nie dość sprawnie, ryzykując sporą dozę chaosu.” Z listu Lecha Raczaka do autora z dnia 15.06.2002 r.

Rozdział V

Wprowadzenie do...

Jubileuszowe podsumowania

W trzeciej dekadzie stycznia 1970 r. Teatr Ósmego Dnia obchodzi swoje pięciolecie. Spóźnione o cztery miesiące uroczystości są skromne, ich główny akcent położony jest na prezentacje spektakli gospodarzy (*Duma o hetmanie II* i *Escorial*), a także przedstawień zaproszonych gości: Teatru 38 z Krakowa oraz dwóch grup poznańskich (Paradoks i Teatr Małych Form z Akademii Medycznej). Nieco później, ale wciąż w ramach obchodów pięciolecia, prezentują swe spektakle gdański zespół To Tu i krakowski Teatr STU.

W jubileuszowym folderze znajdujemy pierwszą programową wypowiedź Teatru Ósmego Dnia, napisaną przez Lecha Racza. Warto zacytować kilka zawartych w niej sformułowań, które potwierdzają opisaną w poprzednim rozdziale artystyczną ewolucję zespołu: „Praca w teatrze jest poszukiwaniem ludzkiego, cielesnego kształtu tego, co nieuświadomione, domniemane zaledwie kryje się wewnątrz człowieka, na granicach świadomości. Ma więc teatr wyrażać jednostkowe pragnienia, tęsknoty, popędy, ma w wymiary biologiczne przenosić ludzkiego ducha, jego piękno i brzydotę, małość i potęgę. Aby poznawszy siebie, mógł świadomie wpływać na rzeczywistość.

Oczywiście, nie można człowieka odrywać od konkretnych warunków społeczno-historycznych, które go ukształtowały i na które z kolei on ma oddziaływać. Trzeba więc, by teatr ingerował w aktualne problemy życia społecznego, aby dyskutował pryncypia światopoglądowe, by miał ambicję być nie tylko świadkiem i zwierciadłem, ale i twórcą, i sędzią swoich czasów, by (...) miał odwagę kształtowania odbiorcy, zmuszania



go do myślenia i działania – bez zarozumiałstwa, nie przez dyktowanie własnej wizji świata, ale przez dzielenie się wątpliwościami. (...)

Sądzymy, że uda nam się w żywy sposób przekazać interesujące nas problemy za pośrednictwem formy groteskowej, tworzącej sytuację karnawałowej swobody i przez to dającej odbiorcy (...) poczucie nie tylko współuczestnictwa, ale i współdziałania. (...) Chcemy przy tym, aby (...) fakt przyjęcia określonych środków ekspresji i sposobów komponowania przedstawienia był traktowany nie tylko jako wyraz gustów, przekonań estetycznych, ale także jako egzemplifikacja ogólnej postawy wobec świata. Styl groteskowy (...) jest (...) funkcją przekonania o złożoności, różnorodności rzeczywistości, która pozostaje organiczną jednością (...). (...)

Przed teatrem studenckim stoi dziś zadanie określenia swego pokolenia, (...) a także konieczność określenia się wobec ojców (...). (...) Dlatego też próbujemy skonfrontować z wyraźnymi dziś wśród nas postawami tradycyjne wzorce postępowania obywatelskiego i patriotycznego, (...) od czasów romantyzmu ciężące na świadomości narodowej – piękne i wzniosłe, co nie musi znaczyć, że twórcze, że konieczne. (...)



...co (...) nasze pokolenie może dać w zamian? Pytania te domagają się uświadomienia przez jak najszerszą grupę ludzi. Postawimy je więc jeszcze raz w naszym następnym przedstawieniu.”¹

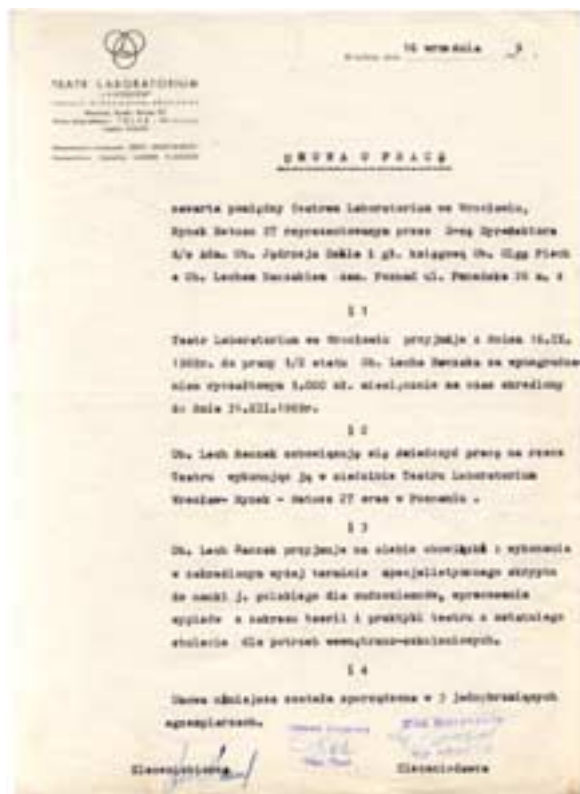
„Zadany” pomysł, praca nad spektaklem

Jakież to „następne przedstawienie” miał na myśli Raczak? Otóż, prasowa notka o jubileuszu pięciolecia zawiera intrygującą informację, że „w planach repertuarowych” Teatru Ósmego Dnia „znajduje się (...) przedstawienie odwołujące się do motywów z *Zawiszy Czarnego*, *Horsztyńskiego* i *Króla-Ducha* Słowackiego”.²

Lech Raczak stwierdza, że praca nad *Zawiszą Czarnym* (bo ten właśnie dramat miał się znaleźć w centrum zainteresowań zespołu) związana była wciąż z inscenizowaniem narodowej klasyki w duchu „dialektyki apoteozy i szyderstwa”: „Ten *Zawisza Czarny* też nie miał być taki, jak powinien – wspomina Raczak. – To jest bardzo mistyczny dramat, (...) myślałem, żeby tę mistykę znaleźć przez złamanie, odwrócenie, przez potraktowanie *Zawiszy Czarnego* jako ofiary teatru. (...) Ale już wiedziałem, że to mi się nie sprawdzi. To było (...) rozpaczliwe.

¹ Teatr Ósmego Dnia. Poznań, ZSP, CKS Poznania „Od Nowa”, 1970, s. 14, 15-16, 15.

² (map). [Marek Przybylski], Zamierzenia Teatru Ósmego Dnia. „Głos Wielkopolski” 1970 nr 24 (8068), 29.01, s. 6.



Wtedy przyszło zawiadomienie z festiwalu w Lublinie, że w związku z setną rocznicą urodzin Włodzimierza Iljicza Lenina wszystkie teatry, które przyjeżdżają, muszą zagrać obowiązkowo spektakl o długości piętnastu minut poświęcony temuż. To nas olśniło. Trzeba zrobić spektakl o obchodach stulecia urodzin Włodzimierza Iljicza zamiast (...) *Zawiszy Czarnego*. Wszystko przygotować z całą powagą i namaszczeniem, jakby to miał być Słowacki, ale włożyć w to Lenina.”³

„Pracowałem wówczas w szkole⁴ i w materiałach, które tam nadchodziły, był tekst o tym, jak robić akademię na stulecie urodzin Lenina.⁵ Przeczytałem to – scenariusz

³ Wprowadzenie do... Część pierwsza wywiadu-rzeki z Lechem Raczakiem. Rozmawiają: Ewa Obębowska-Piasecka, Izabela Skórzyńska, Paweł Piasecki. „Poznański Przegląd Teatralny” 1992 nr 4 (12), s. 141.

⁴ W roku szkolnym 1969/70 Raczak pracował jako nauczyciel języka polskiego w Zasadniczej Szkole Zawodowej dla Pracujących i Technikum Mechanicznym przy Państwowej Fabryce Łożysk Toczných w Poznaniu. Niewątpliwie ciekawy jest też fakt, iż od września do listopada 1969 r. włącznie Raczak był także zatrudniony w Instytucie Badań Metody Aktorskiej-Teatrze Laboratorium, dla którego, w ramach swych obowiązków służbowych, wspólnie ze Zbigniewem Spychalskim napisał słowniczek i rozmówki polskie dla zagranicznych stażystów. Na podstawie rozmowy z Lechem Raczakiem w dniu 17.05.2002 r.

⁵ Uroczystości z okazji tej rocznicy (30.04.1970) organizowano na niespotykaną za rządów Gomułki skalę. Ich biurokratyczny rozmach i propagandowe, prymitywne zadęcie przypominały obchody z czasów stalinowskich.



gotowy! Trzeba było to tylko wypełnić miesiącami prób i życiem tych młodych ludzi, którzy tworzyli wówczas zespół Teatru Ósmego Dnia.”⁶

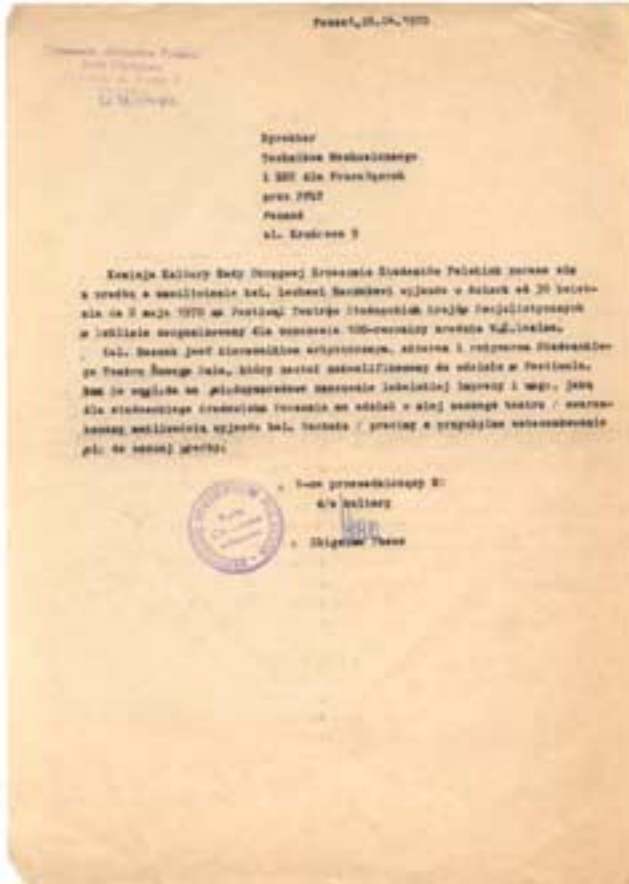
Krótkie objaśnienie kontekstu występów poznańskiego zespołu na V Wiosnie Teatralnej w Lublinie: otóż, miał to być odtąd Festiwal Teatrów Studenckich Krajów Socjalistycznych. Niewątpliwie spory wpływ na owo rozszerzenie jego formuły miało odczucie porażki, jakie polscy twórcy wywieźli kilka miesięcy wcześniej z Wrocławia, po konfrontacji z kontestującymi teatrami z Europy Zachodniej i USA. Festiwal lubelski miał w kilkuletniej perspektywie stworzyć przeciwwagę dla prezentacji wrocławskich, prowokując przemianę twórczych postaw wśród zespołów studenckich zza „żelaznej kurtyny”.

Te intencje nie mogły jednak być spełnione. Kontestacja i atakowanie hipokryzji politycznego establishmentu, mieszczańskich norm i wzorów życia czy próby tworzenia alternatywnych społeczności – to działania, które trudno sobie nawet wyobrazić w większości ówczesnych postalinowskich państw znajdujących się pod kontrolą ZSRR. A nawet jeśli jakiś załazek kontestacji był możliwy w niektórych spośród nich, np. w Polsce, to dwa lata po inwazji wojsk Układu Warszawskiego na Czechosłowację i po rewolcie polskich studentów żaden decydent nie miał tyle odwagi, aby chociaż tolerować otwartą postawę wśród studenckiej młodzieży.⁷ (Będzie o tym jeszcze mowa w niniejszym rozdziale). Można zatem sprowadzić lubelską inicjatywę li tylko do rangi sprytnego manewru taktycznego, który miał zapewnić Wiosnie Teatralnej wzrost prestiżu, przychyłność partyjnych władz i dodatkowe fundusze.

Dodajmy, że otwartym postawom nie sprzyjał również ów groteskowy nakaz przygotowania co najmniej piętnastominutowego widowiska na cześć setnych urodzin wodza

⁶ Wypowiedź nagrana przez Monikę Mazurkiewicz w 1992 r.

⁷ Słuszności tego rozumowania dowodzi mizerny efekt zamierzeń organizatorów Wiosny: na festiwalu pojawiły się tylko trzy zespoły zagraniczne, w tym jeden z Jugosławii, a więc spoza radzieckiego imperium.



rewolucji październikowej, nawiązujący wprost do metod „wychowawczo-propagandowych” z epoki stalinizmu.

Zespół Teatru Ósmego Dnia przystąpił jednak do pracy nad „leninowskim” spektaklem z niezwykłym zapałem. Jego członkowie uświadomili sobie bowiem z całą jasnością, że oto nadarza im się wyjątkowa okazja, by skonfrontować dążenie do wewnętrznej, uniwersalnej prawdy o swej własnej, osobistej ludzkiej kondycji z codziennością obecną na ulicy, w gazetach i w telewizji. Punktem wyjścia do pracy nad nowym spektaklem był odkryty przez Raczaka program akademii ku czci Lenina, który poznańskie kuratorium zalecało do realizacji szkołom na swym terenie. „Przez parę pierwszych prób traktowaliśmy tę akademię poważnie – wspomina Raczak – dopiero potem próby przybrały parodystyczny charakter, dopiero w trakcie pracy okazało się, że to nie jest sytuacja serio.”⁸

⁸ Wyowiedź nagrana przez Monikę Mazurkiewicz w 1992 r.



Zauważmy, że już w początkowej fazie prób Teatr Ósmego Dnia, skonfrontowany z nową sytuacją wyjściową i nowym materiałem „literackim”, został zmuszony do odejścia od dobrze już opanowanego trybu pracy. Okazało się, że nad scenariuszem akademii leninowskiej nie da się pracować serio, w duchu „dialektyki apoteozy i szyderstwa”. Natomiast bardzo szybko członkowie grupy odkryli, że poszczególne motywy i wątki z ich poprzednich przedstawień zyskują teraz wyrazisty kształt, stają się bardziej komunikatywne, zgodne z tłumionymi i niewyrażonymi dotąd czytelnymi odczuciami, emocjami i refleksjami ich samych oraz młodych ludzi z ich pokolenia. Np. motyw szaleństwa Tercjana-kombatanta, nie do końca jasny dla znacznej części widzów *Dumy o hetmanie II*, przybrał w trakcie prób do nowego spektaklu znacznie czytelniejszy wyraz w zbiurokratyzowanej, zrutyinizowanej, lecz skutecznej strategii wychowawczej, jaką wobec rozbrykanych Młodych przyjmował Stary – nauczyciel-instruktor, w którego postać (podobnie jak w postać Tercjana) wcielił się Waldemar Leiser.

Sytuację przygotowań do akademii trudno było traktować serio, nadanie jej znamion parodii było instynktownym wręcz odruchem aktorów, jednak było w niej miejsce także na poszukiwanie prawdy o sobie samych – młodych ludziach wchodzących w dorosłe życie dwa lata po Marcu 1968.⁹ „Dialektyka apoteozy i szyderstwa”, wyśmianie

⁹ A owo „dorosłe życie” nasycone było opresyjnymi postawami i praktykami, charakterystycznymi dla okresu „późnego Gomułki”. Lech Raczak zetknął się np. w swym miejscu pracy z dyrektorem szkoły – tępym biurokratą, agresywnym wobec uczniów i wszystkiego, co wychodziło poza opanowaną przezeń rutynę. Dyrektor ów – typowy „produkt” działania ówczesnej nomenklatury, sprawdzał np. czystość nóg uczniów, nakazując im w czasie przerwy zdjąć buty i skarpetki w obecności grona pedagogicznego. Najgorsze jednak było to, że nikt – ani nauczyciele, ani uczniowie – nie uważał tej sztywności za coś nienormalnego. Gwałtowny protest Raczaka wszyscy przyjęli ze zdumieniem. Wiadomość uzyskana od Lecha Raczaka w rozmowie z dnia 14.05.2002 r.



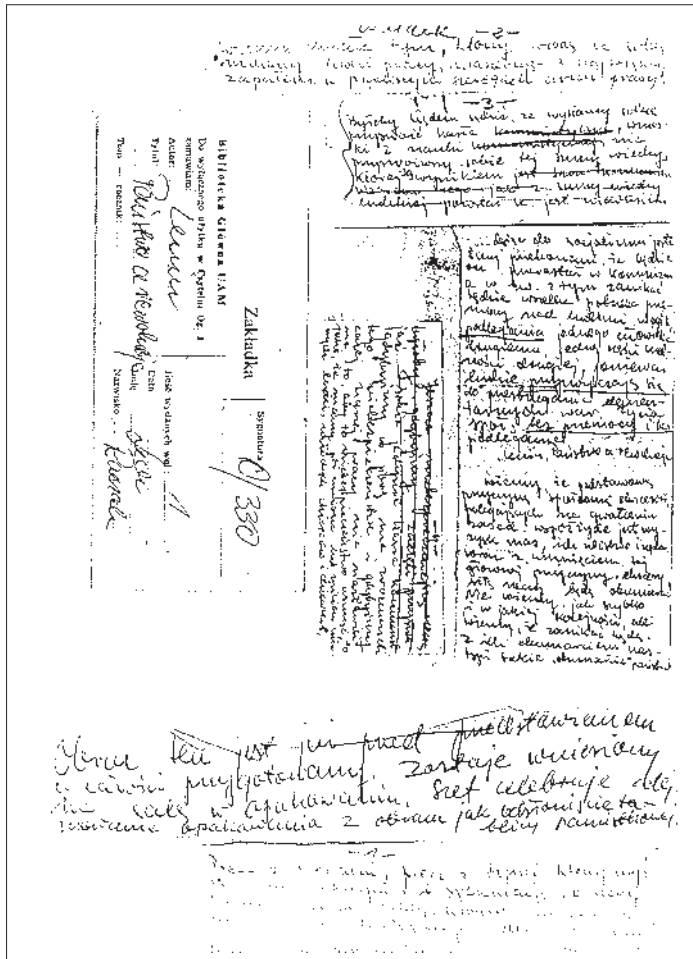
współczesnych rytuałów i stereotypów, dotarcie – poprzez ich profanację – do prawdy o swej własnej wersji ludzkiego losu tu i teraz – wszystko to było możliwe także w tym spektaklu. Dawało przy tym szansę na wyrażenie przesłania znacznie czytelniejszego dla studenckich widzów A.D. 1970. Teatr Ósmego Dnia wykorzystał tę szansę, dokonując przy okazji wielu odkryć, bardzo istotnych dla swego artystycznego rozwoju.

Roboczy scenariusz-opis akcji, jaki Lech Raczak napisał na początkowym etapie prób, nosi tytuł *Idea wiecznie żywa* i podtytuł *Spektakl na zadany temat*. Jest tekstem zdecydowanie mniej poetyckim niż cytowany tu już scenariusz-opis akcji *Dumy o hetmanie II* autorstwa Zbigniewa Spychalskiego, zawiera natomiast wiele konkretnych, precyzyjnych informacji o tym, jak przebiegała akcja spektaklu w pierwszej fazie pracy. Jej początek wyglądał następująco: „Grupa młodych ludzi zaczyna przygotowywanie akademii ku czci stulecia urodzin Lenina. Żywa praca, entuzjastyczna, rytmiczna (...). Radosna twórczość pełna bałaganu.

Wkracza w tę sytuację urzędnik: ‘Ja tu pracę zorganizuję planowo, obowiązuje dyscyplina i rygor. (...) Ja was nauczę pracować solidnie.’ Ulegają mu.

Jest silniejszy; pod garniturem ma roboczy kombinezon, cytuje Lenina z gwarowymi naleciałościami. (...)

Wreszcie wszystko przygotowane (...). Szef zarządza przerwę, (...) wyjmuje śniadanie i (...) wygłasza przemówienie o konieczności pracy, bez względu na trudy, jakie ona przynosi, i o swoich zasługach. Kończąc, dzieli się (...) z wszystkimi chlebem.”



Cytaty i „kontrycyraty” z dzieł Lenina – fragmenty notatek Lecha Raczaka z okresu pracy nad Wprowadzeniem do...

On: coraz mniej mu wygodnie. Zaczyna nimi dyrygować. (...) To już rozkazy: ‘Ty pracuj tak, ty rób to’.

Znów ma przewagę.

W ciszy wieszają obraz”.

Zespołowi Teatru Ósmego Dnia bardzo zależało na tym, aby prowokująca śmiech parodia obchodów leninowskich nie zdominowała odbioru spektaklu: „Akcja i wydarzenia (...) musiały być niesłychanie stereotypowe – mówi Raczak – należało w to jednak włączyć bardzo prawdziwy sposób istnienia aktora. On musiał szukać głębokiej ludzkiej prawdy.”¹⁰ „Chodziło nam o to, żeby zobaczyć, jak wygląda ludzka głupota, jacy

¹⁰ Wprowadzenie do... Część pierwsza wywiadu-rzeki z Lechem Raczakiem..., s. 141.

Próba *Wprowadzenie do...*,
od lewej: Marek Kirschke,
Jacek Hoffmann, Lech
Raczak, Elżbieta Kalemba,
Waldemar Leiser.



naprawdę są ludzie, którzy gotowi są do udziału w celebracji rocznicy leninowskiej – czego oni psychicznie do tego potrzebują. Należało podjąć próbę ich zrozumienia na serio po to, aby uzyskać ten przewrotny efekt, ironię, szyderstwo.”¹¹

„Włączyliśmy do spektaklu kilka scen sięgających do (...) *Braci Karamazow* (...) Dostojewskiego (...). Oczywiście, nie chodziło o mówienie tekstów (...) Dostojewskiego, (...) ale (...) o tematy. Wykorzystaliśmy Wielkiego Inkwizytora – opis rozwoju ludzkości wobec wolności. Poza tym sparodiowaliśmy kilka socjalistycznych stereotypów i na tym żywole zrobiliśmy całą resztę przedstawienia.”¹²

Dodajmy, że obnażanie stereotypów, kulturowych „skamielin” i konformizmu, skłaniającego ludzi do ich tolerowania, było tu znacznie bardziej ryzykowne niż w przypadku poprzednich spektakli. Zespół Teatru Ósmego Dnia mówił do widzów wprost, bez pośrednictwa literackiego tekstu i historycznego kontekstu, o rzeczywistości, w której żyli wszyscy obecni w sali teatru – aktorzy i widzowie. W bezpośredniej komunikacji z widzem nie przeszkadzały już ani stylizowany tekst, ani historyczne „przebranie”, mające na celu skierowanie uwagi widzów ku dyskusjom o współczesnym znaczeniu historycznych wypadków. Teatr mówił wprost o rzeczywistości tu i teraz, a spektaklowe fikcyjne przygotowania do akademii ku czci Lenina odbywały się w salach, w których niejeden raz takie sytuacje działy się naprawdę, wobec osób, których większość w takich sytuacjach uczestniczyła.

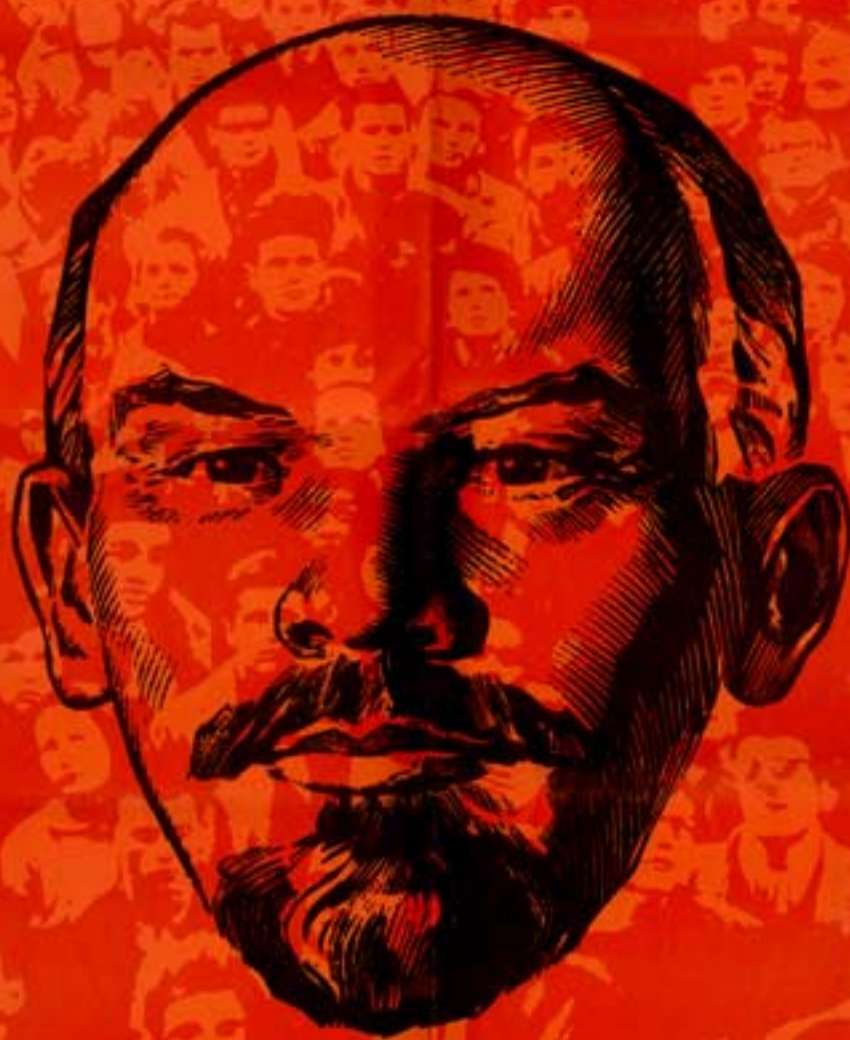
¹¹ Wypowiedź nagrana przez Monikę Mazurkiewicz w 1992 r. W innym miejscu tej samej wypowiedzi Raczak stwierdza: „W pracy nad tym spektaklem przeczytałem, nie powiem, że całego, nie powiem, że pół, ale bardzo dużo Włodzimierza Iljicza Lenina i uświadomiłem sobie, jaki ten Lenin jest potwornie fałszywy, miałki, zakłamany. Miałem aż takie poczucie: ‘Szkoda, że tego ludzie nie czytają serio.’”

¹² *Wprowadzenie do...*, s. 141-142.

WORLD MEETING OF YOUTH AND STUDENTS

V.I. LENIN AND YOUTH

MOSCOW-LENINGRAD, MAY 31-JUNE 4, 1970



PUBLISHED BY THE INTERNATIONAL UNION OF STUDENTS

Wprowadzenie do...
Na zdjęciu
od lewej: Waldemar
Leiser, Ryszard
Kacperski, Marek
Kirschke, Jacek
Hoffmannn.



Ostatecznie zespół Teatru Ósmego Dnia nazwał nowy spektakl *Wprowadzenie do...* Jego premiera odbyła się w „Od Nowie” 28 kwietnia 1970 roku, dwa dni przed rocznicą leninowską, trzy dni przed wyjazdem zespołu na festiwal do Lublina.¹³

Materiału do opisu tego przedstawienia dostarczyły: recenzja Krzysztofa Miklaszewskiego,¹⁴ a także wspomnienia Lecha Raczaka i Marka Kirschkego.

Miklaszewski: „Klubowa salka z ustawionymi na okręgu krzesłami dla widzów. W środku stół, podium, porozrzucane krzesła, portret gotowy do zawieszenia, nie dbale zwisający z kotary strzęp starego, nieaktualnego już hasła i stara, stojąca obok drabina.”

Raczak: „Przestrzeń była ‘akademijna’. Wisiał naderwany transparent ‘8 Marca – Dzień Kob’. (*Nota bene*, cenzura potraktowała to potem jako niebezpieczną aluzję¹⁵).”

Miklaszewski: „Te akcesoria i sprzęty, niezbędne zarówno w świetlicy szkolnej, auli uniwersyteckiej, jak w sali zebrań zakładu pracy, wprowadzają atmosferę jakichś gorączkowych przygotowań, którym zdaje się podlegać snująca się leniwie grupka ludzi w brudnych chałatach. Zarysowaną wyjściową sytuację podkreśla dodatkowo przekazywany z wyraźnym znużeniem tekst ‘rocznicowego’ wiersza.

Nagle montażowe cięcie zmienia rytm akcji.”

¹³ Dodajmy, że po dwóch latach przerwy (służba wojskowa) w końcowym okresie pracy nad premierą *Wprowadzenia do...* pojawia się znów w zespole brat Lecha, Marek Raczak, obecny w grupie od zimy 1966/67 do kwietnia 1968. Tym razem jego obecność w Teatrze Ósmego Dnia w rolach aktora, administratora i technika trwać będzie z przerwami do roku 1993.

¹⁴ Krzysztof Miklaszewski, *Przeciw stereotypom*. „Student” 1971 nr 5 (43), maj 1971, s. 23. Cykl *Co nowego w teatrze?* (Ponieważ cały ten tekst mieści się na jednej stronie, dalsze przywołane tu pochodzące zeń sformułowania nie będą opatrywane przypisem).

¹⁵ 8 marca 1968 to dzień studenckiego wiecu na Uniwersytecie Warszawskim, który zapoczątkował rewoltę młodzieży studenckiej w Polsce.



Wprowadzenie do...
Na zdjęciu Jacek Hoffmann.

Raczak: „Przedstawienie zaczynało się od tego, że wchodził facet z portretem Lenina¹⁶ odwróconym do góry nogami i ‘walił’ jakimś leninowskim tekstem.”

Miklaszewski: „Rozjaśnienie zastaje grupę w czasie ‘wywoływania ducha’. Ciąg następujących pytań i odpowiedzi elektryzuje poszczególne postaci. Ostatnia pointa

¹⁶ Odmalowanie „Lenina jak żywego” na obecnym cały czas w scenicznej przestrzeni obrazie, było ostatnią formą twórczej współpracy Witolda Wąsika z Teatrem Ósmego Dnia, która trwała ponad pięć lat. Po ukończeniu studiów malarskich Wąsik musiał wyjechać na kilkanaście miesięcy do rodzinnej Bydgoszczy i jego miejsce w zespole zajął Wojciech Wołyński, zapoznany przez członków Teatru Ósmego Dnia w klubie poznańskiej PWSSP „Dno”, który na czas remontu „Od Nowy” spełniał w latach 1969-1972 funkcję centralnego klubu studenckiego Poznania. Informacje uzyskane od Marka Kirschke (list z 7.06.2002 r.).

[kwestia o tym, że na ideę nikt się już nie nabierze] wywołuje pierwsze spięcie. Następuje konflikt w ramach jednolitej dotychczas grupy. Młodzi nie uznają racji Starego. Nie pomagają prowadzone przez tego ostatniego repetytorium myśli Wielkiego Człowieka. Młodzi z premedytacją zdają się drażnić Starego sformułowaniami pochodzącymi m.in. z pism tego Wielkiego Ideologa: 'Byłoby błędem sądzić, że wystarczy przyswoić sobie tylko hasła, wnioski z nauki, nie przyswoiwszy sobie tej sumy wiedzy, której są wynikiem' – replikuje Drugi. 'Całe sedno sprawy polega na tym, żeby awangarda nie uległa się pracy nad sobą, nad przeobrażeniem siebie, otwartego przyznania się do własnego niedostatecznego przygotowania, niedostatecznych umiejętności – przypomina Trzeci.'

Raczak: „Odbywała się (...) walka na cytaty. Spędziłem w Bibliotece UAM wiele dni po to, żeby odkryć, że we Włodzimierzu Iljczu na każdy cytat jest kontrcytat. (...) Układałem dialogi składające się wyłącznie z cytatów z Lenina, które przeczą diametralnie jeden drugiemu.”¹⁷

Miklaszewski: „Wybuch Starego: 'Uczyć się, uczyć się... Nie rozumiecie rzeczywistości, bo nie znacie historii' staje się tylko pretekstem do odegrania przez Młodych żartobliwej 'historii świata w dziesięć minut'. Błazenadę rozpoczyna pantomimiczna, nie pozbawiona humoru w swej złośliwości ilustracja Klasycznego Dzieła. (...) Potem zaś następują dowcipne alegoryczne sekwencje, przedstawiające 'zasady funkcjonowania poszczególnych formacji społecznych'.”

Kirschke: „Pokazywaliśmy rozwój ludzkości zgodnie z naukami marksizmu-leninizmu: od małpy do zmechanizowanego robotnika, który w naszej interpretacji niewiele się od tej początkowej małpy różnił.”¹⁸

Miklaszewski: „Przewrotny komentarz do tych scenek stanowią kwestie wyjęte z monologów Wielkiego Inkwizytora z *Braci Karamazow*. Charakterystycznymi zwłaszcza wydać się muszą zderzenia 'karnawalizującej' sytuacji, niosącej wyobrażenia ludzkie o niczym nieskrępowanej wolności, z takimi cytatami z Dostojewskiego: 'Nad wolnością człowieczą panuje ten, kto uspokaja sumienia ludzkie'; 'Człowiek urodził się buntownikiem, azaliż buntownik może być szczęśliwy?' (...)

Wydawać by się mogło, że Stary, na próżno usiłujący ustawić krzesła i przygotować salę – włączywszy się w nurt anarchistycznej zabawy, kwestionującej wszystko – już zrezygnował, przegrał i pogodził się z niemożliwością podporządkowania sobie grupy. Taki stan rzeczy zdaje się sugerować także i następne ujęcie, w którym – przypominając okrutnie głupią 'powiastkę dla grzecznych dzieci' Kononowa o sprawności łyżwiarskiej Wielkiego Przywódcy – pozwala Młodym naigrywać się do woli we wzajemnym odpytywaniu z obiegowych, idiotycznych formułek życiorysowych.”

Kirschke: „Waldek wchodził na drabinę i mówił tekst Kononowa. Była to historyjka o synu, który chciał się ścigać z ojcem na łyżwach w jakiejś wiosce na Syberii. (...) Kto wygrał? Oczywiście ojciec. I kiedy już syn dojechał do mety, ojciec mu mówi: 'Nie tobie się synu ze mną równać. Mnie na łyżwach jeździć uczył...' . Nie padło słowo 'Lenin', ale wszyscy widzowie je sobie dopowiedzieli. Bo w bajce Kononowa jest oczywiście

¹⁷ Wprowadzenie do..., s. 143.

¹⁸ Z zapisu rozmowy autora z Markiem Kirschke przeprowadzonej 11 sierpnia 1995 r.



„Uśmiechnięta młodzież manifestuje swoją radość” w ramach parady uczestników I Festiwalu Teatrów Studenckich Krajów Socjalistycznych ulicami Lublina.

Lenin, który jako zesłaniec na Syberii nauczył tego człowieka jeździć na łyżwach. A kto mógł jeździć na łyżwach lepiej niż facet, którego nauczył tego Lenin?!”¹⁹

Raczak: „Dalej była (...) scena odpytywania się z tego, co (...) Lenin (...) lubił najbardziej. Że jeździł na łyżwach, że lubił śpiewać... Tutaj następowała seria nieznośnych ‘arii operetkowych’, bo trzeba powiedzieć, że Włodzimierz Iljicz miał najgorszy gust na świecie. We wszystkim.”²⁰

Miklaszewski: „Rozochoceni Młodzi ‘psocą’ dalej, podczas gdy Pierwszy wyżywa się w deklamacji dalszych partii nauczonego wiersza, a Stary z niczym niezmałym spokojem porządkuje salę.

Zwrot akcji oznaczający zwycięstwo Starego nastąpi nagle i jakby niepostrzeżenie. Młodzi, intonując ludową popularną piosenkę *Dwa serduszka, cztery oczy*, podchwytną dla kawału, żartu i kpiny śpiewaną przez Starego melodię masowej pieśni z ‘poprzedniego okresu’ – *Piosenka serca nam uzbraja* i nie wiadomo kiedy zostają wciągnięci na orbitę wpływów doświadczonego gracza i demagoga. Finałowa scena ukazuje, jak zawojowani całkowicie Młodzi zabierają się do ‘rocznicowych porządków’, a triumfujący Stary powtarza znamienne kwestię Wielkiego Inkwizytora: ‘Cóż z tego, że człowiek powszedy buntuje się przeciwko naszej władzy i dumny jest z tego, że się buntuje. To duma dziecka, żaka. To małe dzieci, które zbuntowały się w szkole i wypędziły nauczyciela. Ale nastąpi kres zachwytem dziecka i wolność da im się dobrze we znaki. Wszakże zrozumieją na koniec te głupie dzieci, że chociaż są buntownikami, ale słaby mi, że nie podołają własnemu rokoszowi. Człowiek urodził się buntownikiem, azaliż buntownik może być szczęśliwy?’”

Krzysztof Miklaszewski przerywa swój opis *Wprowadzenia do...* na tym cytacie z Dostojewskiego i nie opisuje dalszego ciągu przedstawienia, zapewne nie tylko z oba-

¹⁹ Tamże.

²⁰ *Wprowadzenie do...*, s. 143.

wy przed ingerencją cenzury. Chodziło z pewnością także o to, że w razie gdyby cenzor popełnił karygodną pomyłkę i przepuścił opis końcowych „wywrotowych” scen, jakiś wysoko postawiony czytelnik „Studenta” mógłby spowodować zakaz grania spektaklu. (Było to absolutnie możliwe). Zatem ostatnie sceny *Wprowadzenia do...* poznamy na podstawie skrótowego, lecz ekspresyjnego opisu lidera grupy.

Raczak: „Wszystko jednak zmierzało do bardzo poważnego końca. Takiego z ducha Marksa i 1968 roku – buntowniczego i ostrego. (...) ... następowała profanacja czerwonej szmaty, odśpiewanie pieśni ludowej (...) ‘Na kapuście duże liście, nie daj dupy komuniście’”.²¹

Na koniec bunt „młodych” przełamywał opór Starego i grupa opuszczała salę.

Lubelska prezentacja *Wprowadzenia do...*

Pierwszą poważną konfrontacją ze środowiskiem teatrów studenckich, władzami ZSP i z krytykami był występ Teatru Ósmego Dnia w Lublinie, na V Wiosnie Teatralnej, czyli I Festiwalu Teatrów Studenckich Krajów Socjalistycznych. Najpierw poznański zespół pokazał *Escorial*, a potem przyszedł dzień „prezentacji leninowskich”.

„Kontekst w Lublinie był wręcz niesamowity – wspomina Lech Raczak. – Wszystkie teatry zrobiły swoje 15 minut o Leninie. (...) To było po prostu nie do wytrzymania! (...) Powtarzały się te same teksty, te same ujęcia. Straszliwy kabaret. Publika wyła – i ze śmiechu, i z nudów. (...) Był to (...) dzień autokompromitacji. Teatry, które poprzedniego dnia miały przyzwoite przedstawienia, następnego dnia się kompromitowały. (...)

Byliśmy ostatni albo blisko końca, zażądaliśmy bowiem dużo przestrzeni i powiedzieliśmy, że spektakl będzie trwał 40, a nie 15 minut. Patrzyli na nas jak na największych skurwysynów. Zaczęliśmy grać. Wszystko odbywało się w tej samej atmosferze, wszystko było tak, ‘jak trzeba’ (...). (...) ...na początku widownia nie wiedziała, o co właściwie chodzi – czy my jesteśmy aż tak głupi, czy to jest parodia. Dopiero po jakimś czasie zrozumiała, że to wszystko jest parodią, że parodiujemy to, co się przed chwilą odbyło. Ale my równocześnie graliśmy to z całą powagą, niesłuchanie serio. To miało wymiar... spowiedzi z grzechów powszednich.”²²

Jak widać, dla wykonawców spektaklu bardzo ciekawe były reakcje festiwalowej publiczności na coraz jawniej prześmiewczą wobec uroczystości leninowskich oraz marksizmu-leninizmu akcją spektaklu: „Gdy następowała seria opowieści o tym, (...) co Lenin lubił najbardziej – wspomina Raczak – widownia nie wiedziała jeszcze, co jest grane, ale potem zaczynało się to wyjaśniać. Podczas sytuacji zabawnych, które potem następowały, była martwa cisza i przerażenie. To było piękne zdarzenie.”²³

²¹ Tamże, s. 143.

²² Tamże, s. 142.

²³ Tamże, s. 143.



Relacja z V Lubelskiej Wiosny Teatralnej – „Kurier Lubelski” nr 105 z dn. 6.05.1970. Tekstowi towarzyszy zamiast zdjęcia z *Escuriala*, fotografia z prezentowanej rok wcześniej w Lublinie pierwszej wersji *Dumy o hetmanie*. Na zdjęciu: Waldemar Leiser i Marek Kirschke.

Marek Kirschke: „Kiedy portret Lenina w końcu był wieszany na drabinie, ludzi zatykało. (...) Chcieli bardzo wybuchnąć śmiechem, ‘wyluzować się’, a jednocześnie całą siłą woli się hamowali, bo przecież w sali na pewno było pełno ubecji. Pewnie myśleli sobie: ‘To niemożliwe, ich przecież zaraz zamkną! Oni stąd w ogóle nie wyjdą!’. Gdyby na sali gruchnął śmiech, tego spektaklu pewnie by nie było – jedno pokazanie i koniec!”²⁴

Lech Raczak: „Na końcu już zupełnie wiało grozą. Aktorzy przerywali w pewnym momencie (...) grę i owinięci czerwonym płótnem, takim ‘płonącym całunem’, wychodzili za drzwi.

Widownia dołączała – pełna solidarność, współdziałanie...

Dali nam (...) trzecią nagrodę (...) i biegali za nami, przepraszając, że nie mogą dać pierwszej, bo się wszystko wyda i będzie afera polityczna.”²⁵

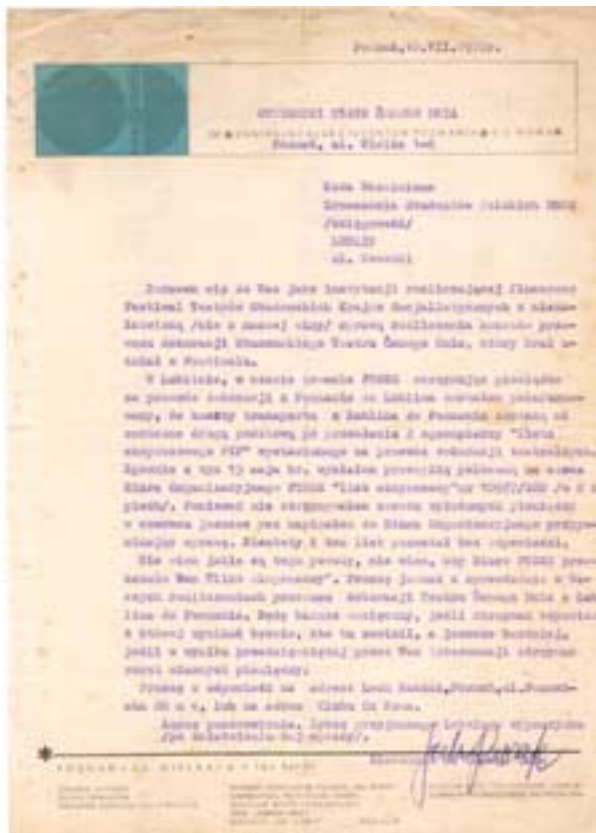
Postawa działaczy ZSP

Jak widać, reakcja organizatorów festiwalu i „zetespowskich” działaczy na ten spektakl była mocno dwuznaczna. W okresie między Marcem 1968 a Grudniem 1970, gdy najbliższy choćby objaw buntu w środowisku studenckim groził bardzo poważnymi konsekwencjami, działacze studenccy – jeśli nie chcieli zaszkodzić Teatrowi Ósmego Dnia – musieli zachować pełną rezerwy ostrożność. A tak się akurat złożyło, że nie chcieli.

Marek Kirschke: „Gorącym zwolennikiem naszego teatru był ‘od zawsze’ Eugeniusz Mielcarek, (...) wówczas jeden z wiceszefów warszawskiej centrali ZSP i zarazem szef Wydziału Kultury Rady Naczelnej tej organizacji. (...) Po naszym spektaklu

²⁴ Z zapisu rozmowy autora z Markiem Kirschke przeprowadzonej 11 sierpnia 1995 r.

²⁵ Wprowadzenie do..., s. 142, 143.



przyszedł do nas i... zatkało go. Nie wiedział, co powiedzieć. Z jednej strony, spektakl cholernie mu się podobał, bo był dobrze zrobiony i świetnie zagrany.²⁶ A ponadto przed naszym występem Gieniu widział te 10 czy 15 'etiud', które polegały np. na tym, że przy stoliku siadał facet z babką i ona czytała listy Krupskiej do Lenina, a on – Lenina do Krupskiej. (...)

A potem powstała cała 'ideologia' usprawiedliwiająca *Wprowadzenie do...* – żeby ten spektakl mógł w ogóle być grany. (...) Gieniu zachował się wtedy rewelacyjnie, ponieważ swoim autorytetem poparł naszą oficjalną interpretację (...). Powiedział: „To jest prawdziwe, tacy są ludzie. Świat jest taki, że ludzie przygotowujący akademię od-

²⁶ W cytowanej tu wielokrotnie rozmowie z autorem niniejszej książki Marek Kirschke wspominał o trzech „natchnionych” wykonaniach spektakli przez aktorów i aktorki ówczesnego zespołu Teatru Ósmego Dnia. Były to: „*Duma o hetmanie II*” podczas Finału IV Festiwalu Kultury Studentów Dwudziestopięcioletnia Polski Ludowej w Krakowie (Krzysztofory, maj 1969), *Wprowadzenie do...* zagrane w „Chatce Żaka” podczas lubelskiej Wiosny Teatralnej w maju 1970 i prezentacja *Jednym tchem* w Domu Drukarza we Wrocławiu podczas Festiwalu Festiwalu Teatrów Studenckich w październiku 1971.” Były to, jego zdaniem, prezentacje „bardzo udane – autentyczne, rzekłbym nawet, dojmująco prawdziwe. Ale wyważone.”

bijają gdzieś w kącie sali <sikacza>. ²⁷ (...) Tu nikt nie udaje. Ale na końcu jest pokazane, że <człowiek się urodził buntownikiem, azaliż buntownik może być szczęśliwy?>. Nie może być szczęśliwy! A rewolucjoniści byli buntownikami. Ten spektakl jest opowieścią o rewolucji.'

Była to podstawa fałszywej 'ideologii' naszego przedstawienia, które w swojej istocie było pokazaniem miątkości ideologii leninowskiej i zrodzonej z niej rzeczywistości."²⁸

Działacze SZP zostali w przypadku *Wprowadzenia do...* postawieni w bardzo trudnej sytuacji. Przecież wielokrotnie w latach 60., np. po wrocławskim festiwalu w 1969 roku, apelowali do środowiska studenckiego teatru, aby „podjęło wyzwanie swego czasu” i odniosło się w twórczy sposób do podstawowych problemów i konfliktów epoki.²⁹ Oczywiście, ich potrzebom i interesom bardziej niż *Wprowadzenie do...* odpowiadał np. *Wietnam ukrzyżowany* Teatru Gong 2 z Lublina,³⁰ gdzie bezpiecznie i zgodnie z oficjalną propagandą PRL atakowano zbrodnie wojenne Amerykanów w Indochinach tudzież „imperializm amerykański”.

Jednak z drugiej strony działacze ZSP nie byli przecież tępymi partyjnymi biurokratami, lecz ludźmi na ogół młodymi, w dodatku wyselekcjonowanymi w demokratycznych wyborach, które odbywały na wszystkich szczeblach ZSP nawet po Marcu 1968. Wielu z nich, jak np. Eugeniusz Mielcarek, miało też za sobą intensywną aktywność w studenckim ruchu artystycznym i nie identyfikowali się oni z partyjnymi wytycznymi, które popychały ich w kierunku pacyfikowania wolności twórczej polskiego teatru studenckiego.

Każdy z nich poza tym wiedział doskonale, że ciekawe i artystycznie dojrzałe zespoły z jego terenu (np. z Poznania w przypadku Mielcarka) stanowią ważny atut podkreślający jego menedżerskie i animacyjne uzdolnienia – atut, który można było i należało wykorzystać jako pomoc we wspinaniu się po szczeblach kariery. Im więcej sukcesów odnosił Teatr Ósmego Dnia, tym mocniejsza była pozycja Mielcarka we władzach ZSP.

Działacz ten miał zatem powody, aby poprzeć swym autorytetem zrelacjonowaną przez Marka Kirschkego oficjalną interpretację przesłania *Wprowadzenia do...* (Działacze ZSP zawsze potrafili świetnie ważyć polityczne ryzyko tego typu interpretacji). Oczywiście, dodać tu trzeba, że czynił to chętnie, ponieważ jego sympatia oraz artystyczne preferencje były po stronie Teatru Ósmego Dnia. Gdyby nie były, gdyby Mielcarek oraz inni działacze ZSP obecni na festiwalu w Lublinie byli tępymi aparatczykami, spektakl ten zostałby

²⁷ Tanie wino jabłkowe, zwane również popularnie „jabolem” lub „J-23”, jako że jego cena przez dłuższy czas wynosiła 23 zł, a to z kolei kojarzyło się ze szpiegowskim kryptonimem bohatera najpopularniejszego polskiego serialu lat 60. – kapitana Klossa. Kolejna obiegowa nazwa tego napoju – „siara” przywoływała jego smak, w którym wyraźnie można było wyczuć siarkę.

²⁸ Z zapisu rozmowy autora z Markiem Kirschke przeprowadzonej 11 sierpnia 1995 r.

²⁹ „Założenia kultury studenckiej powodują (...) kształtowanie ideowe umysłów i charakterów jako zasadniczy cel – stwierdził wiosną 1970 Eugeniusz Mielcarek w jednej ze swych oficjalnych wypowiedzi. – Treścią naszych poczynań są socjalistyczne ideały, nabywanie umiejętności i sił do przekuwania ich w realia. Dlatego też nadmierne tendencje do estetyzowania, jakie czasem występują w studenckiej twórczości, nie mogą być w swym zasadniczym kierunku uważane za cel.” Cyt. za: Barbara Łojkówna, Uwaga: teatr! „Poli-technik” 1970 nr 26 (488), 28.06, s. 3. Pierwodruk wypowiedzi Mielcarka: „Orientacje”, maj 1970.

³⁰ Inscenizacja i reżyseria: Andrzej Rozhin, premiera – marzec 1969.

jednak najprawdopodobniej uznany za „wrogi socjalizmowi” i zakazano by jego grania. Oznaczałoby to dla poznańskiego zespołu poważny kryzys w relacjach z mecenasem, a nawet zagrożenie dla dalszego istnienia tej grupy pod skrzydłami ZSP.

Trzeba przy tym dodać, że partyjne naciski z góry, aby postawy studenckich twórców teatralnych uczynić bardziej konformistycznymi, były bardzo silne. Ekipa starzejącego się Władysława Gomułki, która z trudem przetrzymała bezpardonowy atak frakcji Mieczysława Moczara, stymulującej umiejętnie studencki bunt, dążyła usilnie do tego, aby stłumić wszelkie odruchy niezadowolenia w środowisku młodej inteligencji, by nic jej już nie przeszkadzało w ostatecznej rozprawie z „mocarzowcami”. Dalsze objawy buntu studentów mogły też zrodzić podejrzenia ze strony władz radzieckich, że ekipa Gomułki nie potrafi już zapanować nad sytuacją w Polsce.

W sferze studenckiej twórczości teatralnej podjęta po Marcu 1968 strategia walki z potencjalnymi odruchami buntu polegała (podobnie jak później, w latach 70.) na pozostawieniu we względnym spokoju grup już dojrzałych, posiadających istotny artystycznie dorobek. Narzucanie im czegokolwiek, a jeszcze nie daj Boże jakoweś represje mogły bowiem skierować uwagę całego środowiska na konformizujące studencki teatr działania władz, których charakter musiał być poufny i dyskretny. Otwarta pacyfikacja groziłaby kolejnym otwartym buntem, który – jak wiemy choćby z relacji Raczaka – nadal tlił się w środowisku młodej inteligencji.

Przedmiotem owych „wychowawczych” działań stały się zatem grupy najmłodsze, debiutujące, które o wiele łatwiej można było bez zbędnego rozgłosu skłonić do posłuszeństwa wobec dyrektyw partyjnych władz.

W druku „do użytku wewnętrznego” wydanym wiosną 1969 roku Rada Naczelna ZSP, najwyraźniej zmobilizowana przez czynniki partyjne, formułuje „wnioski i propozycje odnośnie zadań programowo-organizacyjnych ZSP wobec teatrów studenckich”, jakie nasunęły się jej członkom „po przeglądzie kwalifikacyjnym teatrów (...) przed IV Festiwałem Kultury Studentów”. Autorzy tego dokumentu najpierw z troską stwierdzają, że „przeważającą część” ruchu teatrów studenckich „stanowią zespoły (...) o bardzo słabym przygotowaniu do pracy scenicznej, pozbawione należytego kierownictwa artystycznego i merytorycznej opieki i nieskrystalizowane pod względem programowo-repertuarowym”.

A skoro brak jest owym zespołom należytej opieki i kierownictwa, należy im je zapewnić. Wiedzie to wprost do stwierdzenia, iż dotychczasowa postawa ZSP – „biernego opiekuna i ’mecenasa’ jest w obecnej sytuacji niewystarczająca. (...) Koniecznością staje się nadanie tej działalności charakteru bardziej ofensywnego”. Owa „ofensywa” doprowadzić ma do tego, by studenckie zespoły teatralne „konkretnie odczuwały swój związek z ZSP nie tylko pod względem organizacyjno-finansowym, ale również od strony programowo-artystycznej”. Chodzi nie tylko o „formy twórczej inspiracji programowo-repertuarowej, skutecznego systemu artystycznej opieki i pomocy konsultacyjno-instruktażowej dla młodych zespołów”, lecz „także – gdy zachodzi ewentualnie potrzeba – nadzór nad ich repertuarem, w trybie kontrolnym”.

W ramach „pomocy warsztatowej dla scen studenckich” proponuje się w cytowanym dokumencie m.in. „weryfikację dotychczas działających w początkujących zespołach instruktorów zawodowych, (...) celem sprawdzenia ich kompetencji fachowych, uzdolnień

i przydatności dla studenckiego ruchu teatralnego”, a także „ogólnie pojętą weryfikację reżyserów i kierowników artystycznych początkujących zespołów studenckich, działających na zasadzie amatorskiej – chodzi o ustalenie ich wiedzy, orientacji, uzdolnień i kwalifikacji artystycznych (...)”³¹

Oczywiście, wszelkie tego typu działania mogły być podjęte w jak najlepszej wierze i mieć na celu wyeliminowanie szmiry, jednak ogólna wymowa cytowanego tu dokumentu jest jednoznaczna: wedle intencji jego autorów, pora skończyć z dotychczasowymi zasadami mecenatu ZSP nad studenckim ruchem teatralnym, poddać zespoły studenckie ścisłej kontroli, a w razie potrzeby weryfikować i usuwać jednostki nieprawomyślne, które jątrzą i wzywają do buntu.

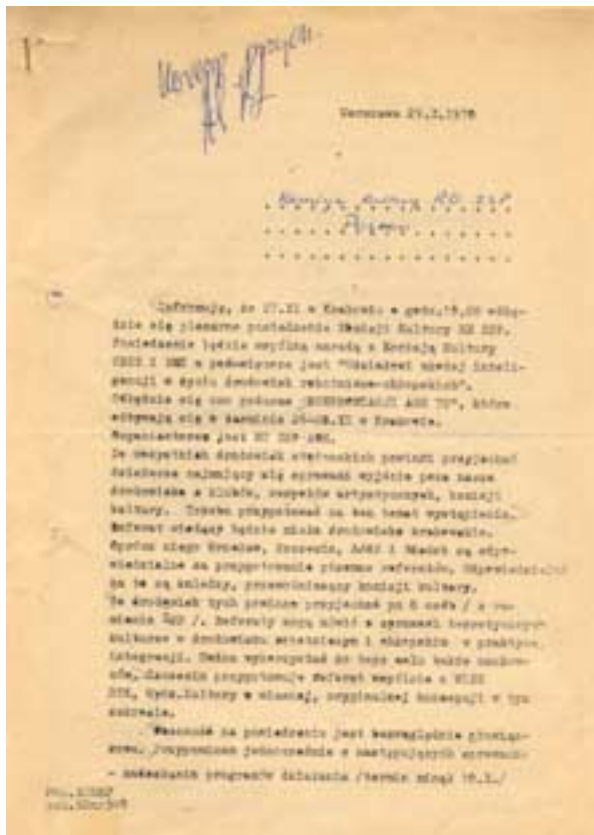
Na szczęście, wszelkie totalitarne tendencje, które pojawiły się we władzach PZPR, nie zdołały poważniej zagrozić studenckim teatrom, które przetrwały w przyzwoitej kondycji artystycznej do Grudnia 1970 roku. Brak też jest sygnałów o poważniejszych konfliktach na linii ZSP – teatry, a sytuacja z *Wprowadzeniem do...* na lubelskim festiwalu stanowi wymowny przykład, w jaki sposób takich konfliktów unikano.

Jednak pętla zakazów i nakazów coraz bardziej się zacieśniała, nacisk z partyjnej „góry” był coraz silniejszy i gdyby nie rozluźnienie kontroli po Grudniu 1970, zaczęłby on mocno doskwierać studenckim zespołom teatralnym. Doskwierał resztą już teraz – weźmy choćby pod uwagę mocno enigmatyczne sformułowania użyte przez recenzentów *Dumy o hetmanie II* w obawie przed cenzurą. Przed nami jeszcze cały szereg co najmniej tak samo zawikłanych i zakłamanych recenzenckich sformułowań, które dotyczą *Wprowadzenia do...*

Innym bardzo ważnym punktem programu władz partyjno-państwowych po Marcu 1968 była strategia przybliżania środowiska studenckiego do „mas pracujących”. Objawiła się ona nie tylko w formie osławionych „praktyk robotniczych” dla osób świeżo przyjętych na uczelnię; jej ślad możemy zaobserwować również w dziedzinie studenckiej twórczości artystycznej. W grudniu 1968 roku odbyły się np. pierwsze Konfrontacje AGH. Zorganizowała je Rada Uczelniana ZSP krakowskiej Akademii Górniczo-Hutniczej, a ich specyfika polegała na tym, że w programie współistniały produkcje muzycznych, teatralnych, tanecznych i kabaretowych zespołów studenckich i robotniczych. Impreza ta nie cieszyła się jednak popularnością w kręgach amatorskich i studenckich artystów, którzy na wszelkie ponaglenia i zachęty do uczestnictwa w niej reagowali opornie. Na ślad zmagania organizacji studenckiej z owym oporem, nie tylko w szeregach artystów, ale wręcz działaczy ZSP, natrafić w archiwum Teatru Ósmego Dnia.

³¹ Wnioski i propozycje odnośnie zadań programowo-organizacyjnych ZSP wobec teatrów studenckich. (Po przeglądzie kwalifikacyjnym teatrów studenckich przed IV Festiwałem Kultury Studentów). Do użytku wewnętrznego. (Materiał odbyty na powielaczu, nakład: 200 egzemplarzy). Warszawa, Rada Naczelna ZSP, 1969, s. 1, 2, 3, 4, 5. Zapędy pacyfikacyjne władz wobec młodych zespołów studenckich nie dały wówczas żadnych wyraźnych efektów. Jedynym zauważalnym ich rezultatem było powołanie do życia wspomnianego już tutaj festiwalu teatrów debiutujących START, postulowane w cytowanym powyżej dokumencie z wiosny 1969: „Istnieje – umotywowana chyba nakreślonymi w niniejszym materiale wnioskami i propozycjami – potrzeba organizowania stałego krajowego przeglądu teatralnego, obejmującego wyłącznie młode sceny studenckie.” Tamże, s. 8.

Pierwsza strona listu Eugeniusz Mielcarka do wszystkich Komisji Kultury Rad Okręgowych ZSP w sprawie Konfrontacji AGH.



Oto 29 października 1970 roku Eugeniusz Mielcark, najwyraźniej ostro ponaglony przez partyjne władze, rozesłał do Rad Okręgowych ZSP informację o III Konfrontacjach AGH. Ich zwieńczeniem miało być wspólne posiedzenie Komisji Kultury Rady Naczelnej ZSP oraz Komisji Kultury Związku Młodzi Socjalistycznej i Centralnej Rady Związków Zawodowych w dniu 27 listopada 1970 roku, poświęcone „udziałowi młodej inteligencji w życiu środowisk robotniczo-chłopskich”. Dodajmy, że obok m.in. Studia Małych Form Teatralnych Zielone Tarcze ze Szczecina, Amatorskiego Teatru Akt'69 z Zakładów im. Róży Luksemburg w Warszawie, Baletu Form Nowoczesnych przy AGH w Krakowie, i zespołu muzycznego Czarne Jaskółki z Domu Kultury Zakładów Azotowych w Tarnowie, wystąpił na Konfrontacjach AGH'70 również Teatr Ósmego Dnia, który zagrał dwukrotnie *Wprowadzenie do...* – w salach Zakładowych Domów Kultury Huty im. Lenina³² i Huty Skawina.

O tym, jak w rzeczywistości wyglądała ta impreza, informuje nas z zaskakującą otwartością artykuł Marka Tobiasza zamieszczony w miesięczniku „Student”: „W tym

³² Obecnie Huta im. Sendzimira.

roku (...) działy się różne cuda. Część zespołów albo zgłosiła się ‘na lipę’, albo zgłoszono je w tenże sposób – w efekcie czego Teatr 38 nie wystąpił, Romuald i Roman nie dojechał, to samo przytrafiło się gdańskim plastykom z teatryku „ą” (...). (...) Na dobrą sprawę mało kto wiedział, kiedy i gdzie jaki zespół wystąpi (...). W rezultacie sale świeciły pustkami, choć bilety pono poszły jak woda, bo je wykupiły zakłady pracy na polecenie Wojewódzkiej Komisji Związków Zawodowych – mecenasa całego przedsięwzięcia. (...) Trzy razy doszły do skutku Konfrontacje, ale ani razu nie doszło do dyskusji pomiędzy twórcami i wykonawcami rekrutującymi się z dwóch środowisk młodzieżowych (...). (...) W tym roku szansy takiej nawet nie zaryzykowano. Zadowolono się plenarnym posiedzeniem Komisji Kultury RN ZSP i Prezydium Komisji Kultury CRZZ i Zarządu Głównego ZMS (przedstawiciele tego ostatniego nie byli w ogóle reprezentowani), w którym *nota bene* wziął udział niemal wyłącznie aktyw ‘zetespowski’. (...) Na dyskusję po referatach czasu oczywiście zabrakło.”³³

Umieszczenie Teatru Ósmego Dnia w programie tej propagandowej imprezy było brawurowym posunięciem ze strony Mielcarka, który tym samym ostatecznie umiejscawiał „rewolucyjne” *Wprowadzenie do...* w kategorii „spektakli zaangażowanych”, wiernych oficjalnie propagowanemu, a nieoficjalnie pomijanemu duchowi „rewolucyjności” i „wiecznego buntu” marksizmu-leninizmu.

Lewicowe przekonania

Ryzyko takiego posunięcia było i tak spore, bo zarówno Teatr Ósmego Dnia, jak i jego protektor mogliby zostać dość łatwo oskarżeni przez partyjnych ortodoksów o ciężką przewinę – „lewactwo”, którego ostatnie objawy zlikwidowano w ZSRR u progu lat 30. Dla partyjnych władz PRL, podobnie jak dla Stalina i wszystkich późniejszych przywódców ZSRR, odwoływanie się do różnie rozumianej „rewolucyjności” stanowiło zagrożenie istoty ich panowania nad całością życia obywateli. Istotą systemu społeczno-politycznego w „realnym socjalizmie” była bowiem zasada bezwzględnego posłuszeństwa ogółu „ludności” wobec rozkazów wydawanych przez partyjnych przywódców. W tej sytuacji niebezpieczne stawało się posiadanie jakichkolwiek własnych ideałów, choćby i najbardziej zgodnych z duchem marksizmu-leninizmu; jedynym „ideałem” miał być rozkaz z góry. Dopiero on rozstrzygał, co było marksizmem-leninizmem (i wszystkim innym), a co nie, w ramach codziennych przemian znaczeń poszczególnych słów i związków frazeologicznych.³⁴

³³ Marek Tobiasz, *Konfrontacje* 70. „Student” 1970 nr 12 (38), s. 9. Dodajmy, że Tobiasz ostrożnie skomplementował występ Teatru Ósmego Dnia, pisząc: „Nie sądzę, (...) by czas przeznaczony na dyskusję o spektaklu *Wprowadzenie do...* (...) należało policzyć na straty (...)”

³⁴ Patrz: Leszek Kołakowski: *Marksizm jako ideologia państwa sowieckiego*. W: Leszek Kołakowski, *Główne nurty marksizmu. Część trzecia – Rozkład*. Warszawa, Wydawnictwo Krąg, Oficyna Wydawnicza Pokolenie, 1989, s. 851-882. Aleksander Wat, *Klucz i hak*. W: Aleksander Wat, *Świat na haku i pod kluczem*. Eseje. Opracował Krzysztof Rutkowski. Warszawa, Czytelnik, 1991, s. 11-63.

Oczywiście po zlikwidowaniu „kultu jednostki” w 1956 roku system władzy nie był już granitowo spójny i na terenie ogromnego imperium pojawiało się dużo odstępstw od jego ortodoksyjnej wersji, jednak zasada „partyjności”, czyli powszechnego posłuszeństwa i ubezwłasnowolnienia, nadal obowiązywała wszystkich obywateli.

Tymczasem postawa członków Teatru Ósmego Dnia była bardzo daleka od tego stalinowskiego ideału, a ich zapatrywania polityczne można było określić wówczas, zgodnie z partyjnym zasobem stereotypów, jako „lewackie”.

„Byliśmy opozycjni, ale lewicowi – mówi Lech Raczak. – Oczywiście: Związek Radziecki – nie, rewolucja październikowa – nie, ale jakaś rewolucja – tak. Podejrzewam, że byliśmy jednymi z ostatnich, którzy wierzyli w rewolucję. Oczywiście, w (...) rewolucję żywiolową, anarchistyczną. (...) *Wprowadzenie do...* było przedstawieniem naiwnym i szczeniackim, bo rewolucyjnym. Zrobionym z wiarą, że jest możliwa prawdziwa rewolucja, (...) prawdziwy bunt, (...) prawdziwa lewicowość. Było (...) robione raczej z pozycji IV Międzynarodówki niż 'antysocjalizmu’”³⁵

„Byłem skłonny dawać jeszcze wiarę nadziejom, że jest możliwy (...) sprawiedliwy niekapitalistyczny system społeczny. (...) Ten system, który panował u nas, uważałem za system w gruncie rzeczy prawicowy, za taki wschodni odpowiednik faszyzmu, w którym państwo skoncentrowało całą władzę. Uważałem, że tutaj państwo jest kapitalistą, że w związku z tym kapitalizm wciąż u nas istnieje, tyle tylko, że zdegenerowany (...) i że to nie ma nic wspólnego z założeniami wynikającymi z lewicowych tradycji – z marksizmu i anarchizmu. Myślę, że ten błąd w rozumowaniu uświadomiła mi dopiero lektura *Głównych nurtów marksizmu* Kołakowskiego.”³⁶

Swe przeświadczenia i przekonania poznański zespół dzielił ze znacznym odłamem „pokolenia Marca 1968”, a także z wieloma o jedną generację starszymi intelektualistami, aktywnymi w okresie marcowego buntu. „Myśmy wtedy wszyscy wierzyli, że ten ustrój da się urzeczywistnić zgodnie z założeniami ideologicznymi – wspomina w 1989 roku Stefan Morawski. – O co nam chodziło? O to, żeby stworzyć system, w którym ludzie będą swobodni, w którym nie będzie przerażającej dyktatury, głupoty biurokratycznej, mechanizmów samoniszczących. Słynne przemówienie Leszka Kołakowskiego na zebraniu Oddziału Warszawskiego Związku Literatów Polskich, po zdjęciu *Dziadów*, kończyło się stwierdzeniem, że walczymy o uautentycznienie i humanizację socjalizmu, a nie przeciw niemu. Leszek nie mówił tego ze względów taktycznych.”³⁷ (...)

³⁵ *Wprowadzenie do...*, s. 144.

³⁶ Wypowiedź nagrana przez Monikę Mazurkiewicz w 1992 roku.

³⁷ Potwierdzenie takiej postawy intelektualistów za „żelazną kurtyną” znajdziemy w *Eseju o wyzwoleniu*, Herberta Marcusego, wydanym w 1969 r. Opisując ogólnostwiatowy ruch studencki lat 60., w którym obok studentów „biorą aktywny udział (...) dość istotne grupy starszej inteligencji”, Marcuse tak oto określił „najbardziej fundamentalną różnicę między opozycją w krajach socjalistycznych i kapitalistycznych”: „Ta pierwsza akceptuje socjalistyczną strukturę społeczeństwa, lecz protestuje przeciw represyjno-autorytarnemu reżimowi biurokracji partyjnej i państwowej, podczas gdy w krajach kapitalistycznych, bojowa (wyraźnie rosnąca w siłę) część ruchu jest antykapitalistyczna: socjalistyczna lub anarchistyczna”. Herbert Marcuse, *An Essay on Liberation*. Boston, Beacon Press, 1969, s. 59.

Dlatego też Marzec '68 był trzęsieniem ziemi. Myślę, że nie tylko dla mnie. To już nie tylko naiwny Don Kichot Morawski przegrał, ale i wszyscy podobnie jak ja zaangażowani.”³⁸

Lewicowość czy też „lewactwo” członków Teatru Ósmego Dnia, widoczne we *Wprowadzeniu do...*, zyskiwało temu zespołowi natychmiastową sympatię zrewoltowanych grup teatralnych, jakie napotykali podczas swych pierwszych zagranicznych wyjazdów na festiwale w Zagrzebiu (październik 1970) oraz w Palermo i Catanii (kwiecień 1971).

„Pamiętam, że np. studenci z podparyskiego Nanterre, najbardziej buntowniczej części ówczesnej Sorbony, bardzo się z nami chcieli zbratać w Palermo – wspomina Marek Kirschke. – Spotkaliśmy mnóstwo ludzi o lewackich poglądach. Oglądali *Wprowadzenie do...* i na tej podstawie twierdzili, że nasze poglądy są takie same. A my jednak wyrażaliśmy w tym spektaklu przede wszystkim obrzydzenie fałszem i obłudą ustroju, w którym żyliśmy.”³⁹

Spotkania z „lewakami” – członkami zachodnich zespołów teatralnych obfitowały w tragicomiczne incydenty, jak ten opisany przez Marka Kirschkego: „Dwaj młodzi włoscy trockisto-maoisto-anarchiści zaprosili nas z Lechem w Palermo na piwo. (...) Pod koniec rozmowy jeden z nich spytał: 'Jak wam się podobają Włochy?'. Mówię: 'Bardzo nam się podobają. Fantastyczny, piękny kraj. Zwiedzaliśmy po drodze Rzym. Cudowne miasto: Koloseum, katedra św. Piotra...'. A on na to: 'Słuchaj, ty się naciesz, popatrz jeszcze raz na to wszystko, bo jak zdobędziemy władzę we Włoszech, katedra św. Piotra będzie zrównana z ziemią’.”⁴⁰

Również spektakle zachodnich „lewaków” nie były na ogół przez członków Teatru Ósmego Dnia oceniane z jednoznaczną aprobatą – wystarczy przypomnieć tutaj zacytowaną w poprzednim rozdziale ocenę występów grup zachodnich na drugim festiwalu wrocławskim (1969), dokonaną po latach przez Lecha Raczaka. Także w „dokumentach z epoki”, np. w sprawozdaniach z wyjazdów na zagraniczne festiwale, pisanych dla Rady Naczelnej ZSP, Raczak nie szczędził grupom zachodnim cierpkich uwag, krytykując je głównie za prymitywną, nachalną agitację, a chwalać wszystko, co nadawało ich występom charakter artystyczny. I tak w relacji z *Incontroazione '71* w Palermo i Catanii czytamy np., że jedno z przedstawień – *Dlaczego kłowni?*, kreacja zbiorowa paryskiego Théâtre d'Expression d'Antony, było na szczęście „momentami tylko dydaktycznym wykładem na temat form kapitalistycznego wyzysku” i „burżuazyjnego społeczeństwa, które propagandą konsumpcyjnych, drobnomieszczańskich ideałów usiłuje odwieść uwagę robotników (...) od toczącej się walki klas. (...) Jednak dzięki kilku znakomitym pomysłom teatralnym oraz przenoszącemu się aż na widownię żarliwemu zaangażowaniu całego zespołu, (...) spektakl ten (...) stał się wydarzeniem nie tylko politycznym, ale i artystycznym.” Podobnie ocenia Raczak *Emballage*, dzieło słynnej Nouvelle Compagnie d'Avignon oraz przedstawienie innej francuskiej grupy – Grenier

³⁸ Szkol. Rozmowa z profesorem Stefanem Morawskim. Rozmawiała Anna Mieszczanek. W: *Krajobraz po szkole*. Warszawa, Wydawnictwo Przedświt, 1989, s. 18, 23.

³⁹ Z zapisu rozmowy autora z Markiem Kirschke przeprowadzonej 11 sierpnia 1995 r.

⁴⁰ Tamże.

de Bourgogne z Dijon. Bo choć pierwsze było „opartym na Brechtowskich motywach rzeczowym wykładem teorii walki klas i grup społecznych”, a drugie „atakowało w Gombrowiczowskiej formie (wykorzystując zresztą m.in. teksty Gombrowicza) drobnomieszczańskie ideały i instytucje”, to grupa z Awinionu zagrała „na niezłym poziomie artystycznym”, zaś spektakl z Dijon, „wyjątkowo zwarty i konsekwentny, nie był wcale zarażony powszechną chorobą teatru politycznego, wyrażającą się w plakatowej, demagogicznej agitacji”.

Kilkakrotnie padł tu już termin „teatr polityczny”, którego różnorodne interpretacje na przestrzeni kilku dziesięcioleci określały twórczą drogę Teatru Ósmego Dnia. Do tego wątku przyjdzie nam jeszcze wielokrotnie powrócić (m.in. w osobnym poświęconym mu rozdziale), tymczasem ukontentujmy się celnym stwierdzeniem Marka Kirschke, który twórczość Teatru Ósmego Dnia począwszy od *Wprowadzenia do...* określił jako „wyrazisty teatr polityczny, ale głęboko przeżyty, artystycznie przetworzony, intelektualnie pogłębiony, dobrze osadzony w zbiorowych emocjach”.⁴¹

Reakcje krytyki

Wróćmy z dalekich krajów na polskie podwórko, by prześledzić reakcje krajowej krytyki na artystyczno-polityczną rewelację, jaką niewątpliwie było *Wprowadzenie do...* w maju 1970 roku. Przeglądając zaskakująco nieliczne wzmianki o tym spektaklu, jakie znajdujemy w relacjach z krajowych festiwalu, natykamy się na wyraźne ślady działań „wewnętrznego cenzora”. Widzowie festiwalu w Lublinie bali się wybuchnąć śmiechem w trakcie prezentacji *Wprowadzenia do...*, aby nie zaszkodzić Teatrowi Ósmego Dnia (a także sobie); podobną wymuszoną powściągliwość znajdujemy w sformułowaniach recenzentów i krytyków poświęconych temu przedstawieniu. Każde niemal słowo było wazone i z namysłem umieszczane na swoim miejscu w zdaniu i w całej wypowiedzi. Kiedy bowiem komuś przychodziło pisać o sparodiowaniu akademii ku czci Lenina, wiedział on doskonale, że przy braku odpowiedniej czujności mogło mu nagle „wyjść spod pióra” czytelne wyrażenie sprzeciwu wobec zbiurokratyzowania codziennego życia w PRL i świadomości ogółu jej obywateli. A Polska „późnego Gomułki” była nadal krajem autorytarnym, dążącym ku totalitaryzmowi, w którym protest przeciw choćby najmniej istotnemu zjawisku traktowany był jako sprzeciw wobec całości systemu społeczno-politycznego. Protest taki byłby zatem wychwycony już na etapie cenzurowania danego tekstu, a jego autorka czy autor narażeni byłiby na represje – dyskretnie zastosowane, ale bardzo dolegliwe – z zakazem publikowania czegokolwiek pod swoim nazwiskiem na czele.

W tym kontekście zastanawia brak zdecydowanej reakcji władz partyjnych na radykalnie „lewacką” postawę Teatru Ósmego Dnia we *Wprowadzeniu do...*, uzupełnioną w dodatku „nieprawomyślnymi” cytatami z Dostojewskiego. W końcu lubelski Komitet

⁴¹ Tamże.

Wojewódzki, a w ślad za nim Komitet Centralny PZPR musiały zostać powiadomione bardzo szybko, z pewnością natychmiast po festiwalowej prezentacji tego spektaklu na V Wiosnie Teatralnej, o jego bardzo podejrzanym przesłaniu. Ów brak reakcji mógł być spowodowany trzema czynnikami:

- 1) przeświadczeniem, że interpretacja przesłania spektaklu, sformułowana w Lublinie przez zespół przy współudziale Eugeniusza Mielcarka, w sposób wystarczający łagodzi jego buntowniczą postawę, przynajmniej w oficjalnym kontekście, co daje władzom czas na zorientowanie się, jaka będzie dalsza ewolucja postawy zespołu. Niekłamane polityczne zaangażowanie grupy, jej młodość i zapał – odpowiednio ukierunkowane – mogły się przecież okazać cennym kapitałem. Ewolucja poglądów u bardzo młodych ludzi, którzy tworzyli ten zespół, mogła pójść w bardzo wielu kierunkach. Sensowniej było zatem cierpliwie poczekać, na represje było za wcześnie.
- 2) pozycją Teatru Ósmego Dnia w hierarchii scen studenckich – nie należał on jeszcze wówczas do krajowej czołówki, lecz nie był już zespołem debiutanckim. Represje, jakie spadłyby na ten jedyny, oprócz ST „Nurt” liczący się teatr studencki z Poznania, nie wywołałyby ostrych reakcji w skali kraju, lecz pewnością odbiłyby się szerokim echem w lokalnym środowisku, i tak już mocno zbuntowanym przeciw wszechwładzy PZPR po Marcu 1968.
- 3) świadomością, że istnienie grupy teatralnej, która „po młodzieńczemu”, ostro atakuje „błędy i wypaczenia” władzy z lewicowych pozycji, może być cennym atutem w polemikach z zachodnimi przeciwnikami ideologicznymi.

Wróćmy do ocen polskich krytyków i recenzentów. Oto w obszernej wzmiance o *Wprowadzeniu do...*, zamieszczonej w artykule Barbary Łojkówny podsumowującym festiwal lubelski, znajdujemy ostrożnie wyrażone pochwały: „Na szczególną uwagę zasługuje (...) spektakl Teatru Ósmego Dnia (...). Jest to dobry przykład teatru politycznego, mającego swoją filozofię, myślącego, przedstawiającego walkę o idee, a więc konflikt między różnymi postawami, walkę z mitami; przy tym dobre tempo, bez uczucia znużenia. Zafascynowanie przedstawianymi problemami (...) posłużyło pokazaniu całego współczesnego człowieka, jego wątpliwości, poszukiwań miejsca w otaczającej go często twardej, zaborczej rzeczywistości. Gra symboli, zaangażowanie, konflikt jednostki i tłumu – to wszystko znakomicie wykonane, szczerze i... przez interesujących ludzi.”

Dalej Łojkówna cytuje przytoczony na początku niniejszego rozdziału programowy tekst zespołu i nawiązując do zawartego w nim sformułowania o próbach konfrontacji własnych postaw z tradycyjnymi postawami pokolenia ojców, pisze: „Trzeba przyznać, że konfrontacje te wypadają bardzo ciekawie, zaś najważniejszy w tym jest fakt, iż zostaje w nie wciągnięta – i to żywo – publiczność.”⁴²

Kluczowymi sformułowaniami tej recenzji są „walka z mitami” oraz „twarda, zaborcza rzeczywistość” – sygnały dla czytelnika, który umie czytać między wierszami, że w spektaklu Teatru Ósmego Dnia zawarta jest żywa polemika z propagandowymi

⁴² Barbara Łojkówna, Uwaga: teatr! „Politechnik” 1970 nr 26 (488), 28.06, s. 9.



interpretacjami autorytarnej rzeczywistości. Ważność tej informacji potwierdzona jest cytatem z programu grupy, w którym podkreśla się wagę polemiki z postawami ojców, a dopełnieniem sygnału „To odważne i autentyczne!” jest elektryzująca wzmianka o wciąganiu widzów w akcję spektaklu.

Z kolei Edward Chudziński, po długim zęcaniu się nad ogromną większością „etiud rocznicowych” zaprezentowanych na lubelskim festiwalu, stwierdził, że *Wprowadzenie do...* było „bezsprzecznie najcenniejszą zdobyczą Dnia Leninowskiego”, jako spektakl „zasługujący na uznanie przede wszystkim za ładunek myślowy, eksponowany w trudnej – zaciemniającej nawet miejscami warstwę treściową – formie scenicznej. Istotne *novum* tej propozycji to własny głos młodego pokolenia, o d w a ż n a p r ó b a z w e r y f i k o w a n i a r o c z n i c o w y c h o b c h o d ó w .

Nonkonformistyczny obrachunek w sferze ideologii, mający na celu oddzielenie pięknej i żywej idei od tego, co ją trywializuje, okazał się możliwy tylko dlatego, że poprzedziła go konsekwentnie rozwijana w takich przedstawieniach, jak *Warszawianka* czy *Duma o hetmanie*, linia repertuarowa i myślowa teatru, przewartościowująca (z perspektywy współczesnego pokolenia) zakorzenione w tradycji mity i stereotypy myślowe. Teatr Ósmego Dnia korzysta świadomie z doświadczeń Grotowskiego, ale go nie małpuje, wprzegając archetypiczno-symboliczny znak teatralny do prezentacji narodowych i pokoleniowych dyskusji na scenie studenckiej.

W owej ciągłości i odwadze myślenia, i podporządkowanej mu linii repertuarowej, należy upatrywać sukcesu *Wprowadzenia do...*⁴³

Mamy oto zatem nie tylko potwierdzenie ciągłości poszukiwań grupy (głosy takie zdarzały się już po *Dumie o hetmanie II*), lecz także oznajmienie, iż kolejny etap tychże

⁴³ Edward Chudziński, *Wprowadzenie do...* festiwalu. „Student” 1970 nr 6 (32), czerwiec, s. 15.

poszukiwań zakończył się sukcesem. Ważnym sygnałem dla czytelnika jest wytłuszczone stwierdzenie o weryfikacji rocznicowych obchodów.

Kolejnym ogólnopolskim festiwałem teatru studenckiego, na którym zaprezentowane zostało *Wprowadzenie do...*, były legendarne VII Łódzkie Spotkania Teatralne (18-20 grudnia 1970). Historyczny traf sprawił, iż rozpoczęły się one w trakcie robotniczego buntu na Wybrzeżu, który spowodował zmianę partyjnej ekipy rządzącej Polską (dokonała się ona akurat 20 grudnia wieczorem, podczas obrad festiwalowego jury⁴⁴).

Atmosferę tej imprezy najlepiej oddał Konstanty Puzyna w cytowanym później wielokrotnie sprawozdaniu z VII ŁST, któremu nadał wymowny tytuł *Przejaśnienie*: „Po Piotrkowskiej krąży tłum ludzi z całej Polski, taki sam, jak co roku. Nie, inny tym razem. Spoważniały. I bardzo spokojny, zbyt spokojny, by ukryć napięcie. O zajęciach na Wybrzeżu wie każdy. Mówimy o nich mało, niechętnie, zniżając głos. Trudno przewidzieć, co się stanie za godzinę. (...) Są już wszystkie zespoły oprócz Teatru ‘ą’ z Gdańska. Nikt nie pyta, czy jeszcze się zjawi.

Spektakle też wydają się inne: ostre, gwałtowne, kontestacyjne. Może skutek nastroju widowni. Ale chyba nie tylko dlatego.”⁴⁵

Puzyna nie umieścił w swym omówieniu VII ŁST wzmianki o spektaklu Teatru Ósmego Dnia, nie pojawia się w nim nawet nazwa tego zespołu. Nic w tym dziwnego – poznańska grupa nie należała w Łodzi do faworytów konkursu, poza tym sytuowała się w powszechnej opinii festiwalowych bywalców zdecydowanie poza gronem znanych i uznanych zespołów studenckich, od lat obecnych na ŁST, do którego należały przede wszystkim krakowskie teatry 38 i STU, wrocławski Kalambur, STG z Gliwic oraz reprezentanci gospodarzy: Cytryna i Pstrąg.

O *Wprowadzeniu do...* napisał za to dość obszernie i pochlebnie krakowski krytyk, Tadeusz Nyczek, który stawiał wtedy swe pierwsze kroki w recenzenckim fachu. Problematykę spektaklu streścił on zwięźle (z góry przepraszając za uproszczenia) w taki oto sposób: „...wielowiekowa walka o ‘lepsze jutro’ doprowadziła do rewolucji, więc ją zrobiliśmy – tymczasem minęło sporo lat, nie wszystko jest w porządku, więc gdzie leży błąd?

Rzecz dotyczy ważnych zaiste spraw, w sumie jednak na tyle ogólnych, że pozostaną na pewno w sferze doznań typowych dla widza, który wychodząc z teatru, lubi zapominać

⁴⁴ W jury VII ŁST zasiadali m.in. Jerzy Jarocki, Marek Koterski, Jan Maciejowski (przewodniczący), Eugeniusz Mielcarek, Zbigniew Osiński, Konstanty Puzyna, Mieczysław Świącicki i Józef Szajna.

⁴⁵ Konstanty Puzyna, *Przejaśnienie*. W: Konstanty Puzyna: Pólmrok. Warszawa, PIW, 1982, s. 5. Pierwodruk: „Polityka” 23.01.1971. *Wprowadzenie do...* było właśnie jednym z owych „kontestacyjnych” przedstawień VII ŁST. Obok niego wymieniano jeszcze dwa spektakle: *Spadanie* Teatru STU z Krakowa. Scenariusz, na motywach poematu Różewicza pod tym samym tytułem i innych jego wierszy, z użyciem tekstów Baudelaire’a, Brylla, Ginsberga, Gorkiego, Lenina, Moczulskiego, Sartre’a, wywiadów i artykułów prasowych oraz przemówień politycznych: Edward Chudziński, Krzysztof Jasiński, Krzysztof Miklaszewski; inscenizacja i reżyseria: Krzysztof Jasiński; muzyka: Krzysztof Szwałgier; premiera: wrzesień 1970, Rotterdam, a także *W rytmie słońca* wrocławskiego Kalambura. Scenariusz, w oparciu o poemat Urszuli Koziół pod tym samym tytułem, inscenizacja, reżyseria: Bogusław Litwiniec; scenografia: Zbigniew Piotrowski; muzyka: Piotr Wieczorek; premiera: czerwiec 1970.



zwłaszcza to wszystko, co wymaga bardziej trwałego wysiłku umysłowego. Sprawność zespołu aktorskiego szła w parze z ostrymi, nieraz brutalnymi (w warstwie estetycznej) propozycjami realizacyjnymi, co bezwzględnie należy zapisać na plus przedstawienia. Mówienie ‘jak stoi’ jest nieczęstą praktyką naszej sztuki w ogóle, więc zasługa twórców *Wprowadzenia do...* jest tym większa.”⁴⁶

Bardzo kategoriycznie wyrażony zarzut ogólnikowości przesłania spektaklu osłabił tu wymowę końcowych pochwał. Na uwagę zasługuje podkreślenie sprawności aktorskiej zespołu. Najwyraźniej dwuletnia systematyczna praca, zapoczątkowana treningami ze Spychalskim na obozie w Rudnie (sierpień 1968) zaczęła dawać widoczne efekty.

Zanim przejdziemy do relacji z zagranicznych prezentacji *Wprowadzenia do...*, warto zaznaczyć, że spektakl ten został zaproszony do udziału w jednym z głównych festiwali

⁴⁶ Tadeusz Nyczek, w stronę teatru pokoleniowego. VII Łódzkie Spotkania Teatralne. „Student” 1970 nr 12 (38), grudzień, s. 18.



teatru dramatyczno-repertuarowego – Kaliskich Spotkaniach Teatralnych (maj 1971). Poznański zespół wystąpił tam w ramach imprez towarzyszących obok Teatru STU, który zaprezentował *Spadanie*. Po raz pierwszy w historii polskiego teatru dwa jego nurty, działające dotąd zdecydowanie osobno, zaistniały w ramach jednej festiwalowej imprezy.

Wprowadzenie do... prezentowane też było w bardzo wielu polskich miastach. Był to, jak dotąd, najczęściej „podróżujący” spektakl Teatru Ósmego Dnia. O tym, jak intensywne były to podróże, świadczy np. notka z „Głosu Wielkopolskiego”, która donosi, iż w marcu 1971 roku przedstawienie to „obejrżeli m.in. widzowie Gdańska, Szczecina, Koszalina i Olsztyna”.⁴⁷

W dniach 4-9 października 1970 roku Teatr Ósmego Dnia po raz pierwszy występował za granicą, na X Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Studenckich w Zagrzebiu (stolicy Chorwacji, wówczas będącej częścią Jugosławii). Z tej okazji został wydrukowany na powielaczu krótki opis przedstawienia w języku angielskim, uzupełniony kolejną

⁴⁷ (map) [Marek Przybylski], Teatr „Ósmego Dnia” wyjechał do Włoch. „Głos Wielkopolski” 1971 nr 87 (8440), 14.04, s. 6.

INTERNACIONALNI FESTIVAL STUDENTSKIH KAZALIŠTA
FESTIVALSKI ODBOR - IFSK 11
41001 - ZAGREB, SAVSKA 25, p.p.341, tel. 59-418

Dragi prijatelji,
Jeđenaesti po reću Internacionalni festival
studentskih kazališta, IFSK 11, održat će se u Zagrebu
od 24 do 29. rujna ove godine, što nam se čini najbratnije
odabrenim terminom.

~~Organisator festivala je Savet studenta Zagreba~~

U izboru kazališnih skupina koje budu nastupale na
ovogodišnjem IFSK-u prije svega ćemo se baviti po tome ko-
liko je neka družina u stanju zastupiti izvornost umjetničkoga
izričaja svoje srećine. Želimo slobodan, ali vlastiti izraz.
Prednost ćemo dakle davati onim izvođjaćima koji budu svoju
predstavu mogli vjerno igrati ne izvornom jeziku ili narječju
naroda ili kraja kojem pripadaju i koji su pouzdano rado gledi-
đeni među svojim sugrađanjacima.

Ako je veće kazalište zainteresirano da sudjeluje na
festivalu, molimo vas da učinite slijedeće:

1. da odgovorite na ovo informativno-pozivno pismo naj-
skorije što možete, a najkasnije do 30. svibnja 1971. Neknadne
se prijave neće moći uzeti u obzir, pogotovo stoga jer ovaj
festival od svih dosadašnjih ima iz vome objektivnih razloga
najkraće vrijeme pripreme na raspoloženju.

2. zbog nužnog obavješćev
nam izložite slijedeće podatke o k
razloz, rezime sadržaja i/eko ovaj p
na repertoar, objasnite njegovo to

3. našoj tehničkoj službi
viri podaci: broj učesnika /muški
i koliki prostor trebate, koliko d
od tehnike donosite sa sobom, a št
pomogala, kakav vam je transport nu
da li je veće predstava isključivo
rsni ili se može igrati i na otvor

Međunarodny Festival Studentskih Grupa Otkrivaćunog
xxxxx

Drodny prijatelji,

*Festival IFSK-11 održat će se u Zagrebu
u dućat od 24 do 29 rujna 1971. Termin teo,
svanym razumim, jest najjednostavniji.*

*Hybrićije grupa otkrivaćunog, etio uaj, vrip,
molim u tyku festivala, holićunog dvićat, uatij
uollićunog holićunog grupu poliaraisa opirailov, atijunog,
opirailov od holićunog ova uatij dvićunog holićunog
od najunog otkrivaćunog. Otkrivaćunog uatij
holićunog.*

*Teiće van teo jest zainteresovan u tyku, uatij
uollićunog u tyku festivala, holićunog.*

- ① *odpovistivie na the informaićunog-rapirailovog
11h moćunog jest uollićunog (termin otkrivaćunog
do 31 maja. DLA NAS - DO 7 čerka)*
- ② *u celu informaićunog eliminaićunog moćunog
prekaraićunog moćunog dvićunog, dvićunog prekaraićunog
uollićunog holićunog, holićunog otkrivaćunog,
moćunog holićunog holićunog holićunog, otkrivaćunog
holićunog.*
- ③ *informaićunog uatij otkrivaćunog, holićunog, otkrivaćunog
holićunog moćunog holićunog, holićunog, otkrivaćunog
holićunog i format teo, uatij holićunog holićunog,
holićunog, holićunog holićunog, holićunog i uatij
holićunog holićunog u Zagrebu i holićunog holićunog,
holićunog holićunog jest uollićunog u holićunog,
holićunog holićunog jest uollićunog u holićunog holićunog.*

Treći dan IFSK-a 10

POLJACI OPET

ODUŠEVILI

Poslije izvanrednih Čeha, mnogo manje zanimljivih Nizozemaca i temeljitog promažaja studenata Polioprivrednog fakulteta iz Debrecena, festivalske su pozornice u utrorak okućile studentska kazališta iz SR Njemačke, Poljske i Francuske. Njemačka studentska grupa prikazala je „Patnje gospođina Mockinpota“

„Mockinpott“ je samo tritezan poziv gledačstu da pravilno procijeni svoje ja, rekao je redatelj predstave Klaus-Jochim Schaller. Trko ozbiljan i odgovoran poziv prije svega zahtijeva pabilnost i odgovornost samih kvodača, dakle onih koji ga unučuju. Toga, međutim, nije bilo na su estrne pozornice

programową wypowiedzią zespołu. „Człowiek urodził się buntownikiem” – czytamy w niej – i tylko zrozumienie tego, i wyprowadzenie praktycznych wniosków, inspiracji do działania, zapewni mu możliwość zrealizowania siebie w życiu – bo postawa buntownicza jest twórcza. (...)

Wprowadzenie do... jest apoteozą idei wiecznego buntu – a taką jest ideologia Lenina, która inspirowała to przedstawienie, (...) skierowane (...) przeciw postawom konformistycznym, drobnomieszczańskiemu pragnieniu spokoju za wszelką cenę, przeciw szankowi dla zastanych, skostniałych już form, pustych gestów, rytuału.

Jednak bunt nie może być totalną negacją. Bunt jest celowy i skuteczny tylko wówczas, kiedy jest wymierzony przeciw konkretnym zjawiskom i kiedy w miejsce zwalczanych potrafi zaproponować nowe wartości. (...) Buntownik musi ciągle szukać i odkrywać nowe wartości, musi walczyć o ich urzeczywistnienie. I zdawać sobie sprawę z wagi pytania: „Czyli buntownik może być szczęśliwy?”⁴⁸

Interpretacja ta przeznaczona była nie tylko dla widzów zagrzebskiego festiwalu, lecz także, niestety, dla krajowego cenzora, który skrupulatnie sprawdzał, jakież to teksty zostaną udostępnione międzynarodowej publiczności w obcym języku.

Jednak przesłanie spektaklu zostało odczytane przez festiwalową publiczność w Zagrzebiu na ogół bezbłędnie.

J. Pavčić w tamtejszej popołudniówce „Večernji List”, zaznaczywszy na początku, że *Wprowadzenie do...* wywołało „burzliwe reakcje zachwytu i interesującą dyskusję”, przechodzi dalej do jasnej i dość jednoznacznej interpretacji spektaklu: „Socjalistyczna biurokracja (jeśli ona w ogóle może być socjalistyczna – jest to jedno z pytań, jakie stawiają polscy studenci) i rewolucja bez końca przewijają się jako główne tematy

⁴⁸ Na użytek swych występów w Zagrzebiu zespół umieścił przetłumaczony na język angielski cytat z Dostojewskiego: „Człowiek urodził się buntownikiem, czyli buntownik może być szczęśliwy?” na portrecie Lenina. Cytat ów ozdabiał konterfekt wodza rewolucji październikowej podczas wszystkich następných prezentacji *Wprowadzenia do...*, w kraju i za granicą.

przedstawienia. A mówi się o tym fascynującym językiem teatralnym, który nikogo nie może pozostawić obojętnym. Goście z Polski swoim spektaklem potwierdzili własną ideę teatru jako współtwórcy (...) swoich czasów.”⁴⁹

„Ich przedstawienie zaczyna się spokojnie i bezpretensjonalnie – pisze Slobodan Šnajder w biuletynie MFTS – a zamyka się orgią pokonanych, prawdziwą furją teatralną, konfliktem stylów teatrów, (...) idei i ich realizacji. Jest tam patetycznie śpiewana *Międzynarodówka* i pijackie zabawy zacofanych, utrzymywanych w kulturalnej nędzy (...). Spektakl nie może być oglądany ze spokojną równowagą – nie tyle ze względu na fizyczną bliskość zespołu, ile ze względu na bliskość i znajomość poruszanych problemów, dotyczących sedna poczynań każdego z nas. To także praca zespołowa, (...) która (...) współtworzy główny nurt tegorocznego festiwalu, charakteryzujący się następującymi cechami: 1) politycznym ukierunkowaniem, mniej lub bardziej bezpośrednim, na przełomowe momenty historii najnowszej; 2) pracą zespołową, która sama przez się jest politycznym argumentem; 3) skromnymi środkami teatralnymi; 4) ironią jako zasadą.”⁵⁰

I jeszcze głosy reprezentantów publiczności zasłyszane w foyer teatru Trešnjevka⁵¹ po zakończeniu spektaklu: „Pokazali możliwości studenckiego teatru”; „Najlepsze przedstawienie festiwalu, właściwie najlepsze na przestrzeni ostatnich lat”; „Rozwiązali stary polski problem czystej technicznie wirtuozerii. Wreszcie przedstawili sztukę zaangażowaną”; „Zaskoczony jestem, że Polacy pokazali nam tak polityczny spektakl”; „Nie rozumiem wiele, ale forma była uderzająca i fascynująca”.⁵²

Jak do występu poznańskiej grupy w Zagrzebiu odniósł się wysłannik studenckiego tygodnika „Itđ”, Sławomir Kryska? Otóż, podobnie jak wszyscy krajowi recenzenci przed Grudniem 1970, starał się pisać zdania okrągłe, enigmatyczne, nie komunikujące nic konkretnego. Omawiając łącznie prezentację *Escurialu* i *Wprowadzenia do...*, stwierdził, że ich wspólnym przesłaniem jest postawienie pytania: „I co dalej, sztuko?” Jeśli obecnie nie ma racji bytu akademizm, jeśli nie ma również racji bytu akademii, to co tedy pokazać widzowi żyjącemu w państwie socjalistycznym w drugiej połowie XX wieku? Aż dziw, jak dobrze sobie radzi z wypowiedzeniem tego wielkiego pytania poznański teatr (...). Oczywiście, studenci nie odpowiadają na nie, przekracza to ich możliwości; przekracza to, obawiam się, w ogóle możliwości sztuki (...).

Poznański zespół (...) pokazał nie tylko interesujący od strony formalnej spektakl, pokazał przedstawienie *par excellence* polityczne.”⁵³

⁴⁹ J. Pavčić, Poljaci opet oduševili. Treći dan IFSK-a 10. „Kulturni Život” (dodatek kulturalny do dziennika „Večernji List”) 1970 nr 17 (8.10.1970), s. 10.

⁵⁰ „Biuletin. X Internationalni Festival Studentskih Kazališta. Zagreb, 4-9.10.1970” nr 5 (7.10.1970), s. 5.

⁵¹ Teatr Trešnjevka w Zagrzebiu był budynkiem o tradycyjnym, „włoskim” układzie sceny i widowni i niemożliwe okazało się w nim odmienne zaaranżowanie przestrzeni. Teatr Ósmego Dnia zagrał więc tam *Wprowadzenie do...* na normalnej scenie pudełkowej – po raz pierwszy i ostatni w dziejach prezentacji tego przedstawienia.

⁵² „Biuletin. X Internationalni Festival Studentskih Kazališta. Zagreb, 4-9.10.1970” nr 5 (7.10.1970), s. 6. Głosy widzów zebrał Olbricht Vollbauch.

⁵³ Sławomir Kryska, Dobre i złe przedstawienia w Zagrzebiu. Korespondencja własna z Jugosławii. „Itđ” 1970 nr 49 (524), 6.12, s. 12-13.

Zmiana tonu polskich recenzentów dokonała się po robotniczym buncie na Wybrzeżu i upadku ekipy Władysława Gomułki. W sprawozdaniu z kolejnego zagranicznego występu poznańskiej grupy – tym razem na Międzynarodowym Spotkaniu Studenckich Teatrów Eksperymentalnych Incontroazione'71 w Palermo i Catanii (15-25.04.1971⁵⁴) – wysłannik „Studenta”, Włodzimir Rydzewski mógł bardziej otwarcie pisać o przesłaniu *Wprowadzenia do...* i o reakcjach międzynarodowej publiczności na ten spektakl: „Teatrowi Ósmego Dnia (...) towarzyszyło spore zainteresowanie (...). Występ zakończył się pełnym sukcesem, choć trzeba zaznaczyć, że część publiczności szukała w nim treści niezamierzonych przez twórców. Wykazała to zresztą dyskusja, jak i recenzja w chadeckim dzienniku ‘Giornale di Sicilia’, gdzie krytykę wypaczeń życia socjalistycznego usiłowano uogólniać na krytykę socjalizmu w ogóle. Na to jednak nawet włoscy lewicowcy nie dali się nabrać. Dyskusje były zażarte, bardziej polityczne niż teatralne, choć mówiło się o języku teatralnym, posiłkowano przykładem metody Grotowskiego etc. (...). (...)”

Oczywiście w dyskusji politycznej o socjalizmie nie mogło brakować problemu ‘wydarzeń grudniowych’, Czechosłowacji itp. (...) Tak czy inaczej obecność polskiego zespołu z dobrym politycznym spektaklem była tutaj miłym zaskoczeniem, co podkreślali wszyscy. Myślę, że jest to argument za wysyłaniem na Zachód spektakli zrywających z zasadą ‘chowania głowy w piasek’ i niezauważania istotnych problemów, które w tej sytuacji pozostają domeną tamtejszych lewackich grup i tegoż pokroju dyskutantów.



⁵⁴ Włoska nazwa festiwalu: Incontro Internazionale dei Teatri Sperimentali Studenteschi; festiwalowe prezentacje odbywały się najpierw w Palermo (Teatro Libero 15-20.04), gdzie Teatr Ósmego Dnia zagrał *Wprowadzenie do...* w niedzielę, 18.04, a potem w Catanii (Teatro Club, 21-25.04), gdzie spektakl ten został zagrany 22.04.



Choć brzmi to z pozoru paradoksalnie – fakt, że sami mówimy o własnych błędach, staje się dla nich poważnym argumentem za nami, za naszym ustrojem.”⁵⁵

Ta dobrze wyważona relacja nie oddawała oczywiście całej prawdy o dyskusjach festiwalowych i o opiniach włoskiej prasy, nie tylko chadeckiej. Oto np. dziennik „La Sicilia” opublikował obszerne omówienie *Wprowadzenia do...* pióra Domenica Danzusa, który nie musiał – jak czynił to Rydzewski – udawać, że nie rozumie, o co w spektaklu

⁵⁵ Włodzimierz Rydzewski, Happening i polityka. Korespondencja z Włoch. „Student” 1971 nr 7-8 (45-46), lipiec-sierpień, s. 21. Warto tu zacytować opinię Lecha Raczaka, wyrażoną w sprawozdaniu z festiwalu w Palermo i Catanii dla Rady Naczelnej ZSP: „W rozmowach prowadzonych w czasie festiwalu bardzo przydatną okazała się obecność kol. Rydzewskiego z redakcji ‘Studenta’.”

AL TEATRO CLUB DI CATANIA

Il malessere dei polacchi

I giovani di Poznan sentono la falsità del conformismo di regime e cercano di reagire lottando contro la burocrazia e contro i luoghi comuni

«Dopo i francesi, ecco al Teatro Club i polacchi di Poznan (Teatro Ósmego Dnia). Ed è cambiato...»

«... di contrasto ideologico e nel dibattito successivo hanno tentato di ripetere... ma forse non potremo...»

«... meno più da calderazzo che intenzionalmente si provoca un ass... Questo stato d'animo di l'avvio è...»

«... è strettamente teatrale, poiché indistintamente si risentono una sorta di linguaggio tecnico e un...»

«... dagli che... Cal... ecc...»

chodzi i mógł napisać wprost, iż „studenci poznańscy występują na scenie w wymiarze stałego buntu przeciw aparatowi władzy, przeciw temu wszystkiemu, co – w szerszym znaczeniu niż nasze – nazywają biurokracją”. Zdaniem sycylijskiego recenzenta, polska grupa „podejmuje walkę z komunałami, sloganami i stereotypami, które tworzą społeczeństwo i ustrój, w jakim ta grupa działa, kamieniejąc w zastój przyprawiający o utratę zdrowego rozsądku (...). (...)

Jest to ciągła walka młodych przeciwko autorytetowi starych, lecz przede wszystkim przeciw wszelkim urojeniom, jakie dają rzekome przywileje (...). (...)

Sprężynami, które poruszają tymi młodym ludźmi, są niedomagania i niezadowolenie, które pozwalają studentom całego świata znaleźć wspólną płaszczyznę porozumienia (...).

Istnieje wielkie niebezpieczeństwo bycia oskarżonym o rewizjonizm w tym świecie, niepodobnym do naszego, gdzie ktoś mówiący o reformie, a nie o rewolucji, oskarżony jest o reakcjonizm. (...) Dlatego ważne jest pytanie, jakie zadają sobie młodzi: ‘Czy buntownik może być szczęśliwy?’. Odpowiedź: ‘Tak, jeśli prowadzi walkę aż do śmierci, by odkrywać zawsze nowe wartości, jeśli walczy o to, by wprowadzić je w życie.’”

Danzuso skoncentrował się niemal wyłącznie na analizie politycznej postawy Teatru Ósmego Dnia i nie napisał zbyt wiele o *Wprowadzeniu do...* jako spektaklu teatralnym. Na ten temat czytamy jedynie, że „akcja sceniczno-mimiczna opiera się na dwuznaczności słów, na zestawieniach ich w kontrpropozycjach”, że aktorzy poznańskiego zespołu „z ogromną ekspresją fizyczno-mimiczną chcą ukazać (...) przede wszystkim niepokój, jaki budzi w nich ten akademizm, prawie rytuał. (...)

Czy jest to doniosłe wydarzenie teatralne? Z pewnością. Zresztą nie tylko, jeśli chodzi o stronę *stricte* teatralną – specyficzny język teatralny i rytm prawie jak u Ionesco.”⁵⁶

⁵⁶ Domenico Danzuso, *Il malessere dei polacchi*. Al Teatro Club di Catania. „La Sicilia” 1971 nr 24 (24.04), s. 7.

programma 1971	
TEATRO CLUB DI CATANIA	
incontroazione '71 21-25 aprile - catania	
<small>incontro internazionale dei teatri sperimentali studenteschi</small>	
mercoledì 21 ore 20	t. u. n. di nizza "e tutti i cavalli del re..." di rud hksyard
giovedì 22 ore 17	théâtre d'expression d'antony - parigi "perchè i clowns?" creazione collettiva
ore 20	teatr osmego dnia di poznan "Introduzione a ..." lavoro di gruppo
ore 21	studio rec i pokret di belgrado "concerto in un uovo..." di f. arcabal
venerdì 23 ore 20	first vienna working group: motion "io penso di no..." di joe berger
sabato 24 ore 20	grupo joven teatro nasto di madrid "proceso a sigimundo..." di calderon-nasto
domenica 25 ore 20	teatro libero di palermo "B&A&W&B&A&W&B&A&W&B&A&W..." lavoro di gruppo



Z kolei autor obszernej wzmianki o *Wprowadzeniu do...* z „Giornale di Sicilia” skupił się na ścisłym związku zastosowanej przez Teatr Ósmego Dnia estetyki z przesłaniem spektaklu: „Kiedy akcja sceniczna jest tak intensywna, precyzyjna, niepostrzymana; kiedy ruch i mimika są tak doskonałe i nieomyłne; kiedy wreszcie żarliwość i wiara, w których się trwa, są żywe i rzeczywiste, wówczas dokonuje się teatr. Teatr prawdziwy. Nikt nie zrozumiał dziś wieczorem ani jednego (...) polskiego (...) słowa, (...) jednak dzięki dramatyczności scen, publiczność uczestniczyła w bezwzględnej walce tego, który buntuje się przeciw władzy; tego, który przeciwstawia się władzy dążącej do dominacji. (...)

Grupa aktorów Teatru Ósmego Dnia (...) i reżyser Lech Raczak (...) przedstawili spektakl, w którym ekspresyjność akcji współgrała z układami scenicznymi.

Zapomnieliśmy jeszcze o czerwonych flagach, (...) powiewających to radośnie, to groźnie w starciach między władzą a rebelią. O dramatycznych efektach uzyskanych przy pomocy scenografii. Temat otwarcie polityczny mógłby zbyt łatwo popaść w nadużyty realizm socjalistyczny. Jednakże pokazano nam spektakl wyjątkowy, (...) jak najnowocześniejszy i jasny. (...)

Długo nie milkły oklaski. Wielki sukces.⁵⁷

⁵⁷ [Autor niezidentyfikowany], Tre spettacoli d'avanguardia. Continua il successo dei gruppi „Incontroazione”. „Giornale di Sicilia” 1971 nr 107 (20.04, rocznik CXI), s. 8.



Na koniec przedstawić należy obszerne fragmenty trzech najpoważniejszych wypowiedzi, jakie na temat *Wprowadzenia do...* ukazały się w kraju, oczywiście już po Grudniu 1970. Pierwsza z nich to wzmianka o spektaklu będąca fragmentem omówienia VII ŁST, jakie ukazało się w miesięczniku „Scena” – bardzo późno, bo w kwietniu 1971 roku. Jego autorem jest Krzysztof Miklaszewski, który napisał, że dzieło Teatru Ósmego Dnia to „spektakl – prowokacja, dopuszczający do głosu tak wyraziste środki ekspresji teatralnej, jak sytuacja groteskowej, ‘karnawalizującej’ swobody czy też niezwykle dynamiczny ‘intelektualny montaż’, zderzający archetypiczny skrót myśli i symboliczne przedstawienie obrazowe”, który „stał się w Łodzi jednym z wielkich przeżyć rozgrywanego krajowymi wydarzeniami widowni.

Teatr Ósmego Dnia (...) spektaklem tym wszedł przebojem do czołówki polskich teatrów studenckich.”⁵⁸

Tenże sam krytyk i animator teatru studenckiego opublikował miesiąc później, na łamach krakowskiego „Studenta” recenzję *Wprowadzenia do...*, z której zaczerpnięte zostały cytowane już w tym rozdziale fragmenty opisu tego widowiska. „Dialektyczna antynomia tekstu i spektaklu, którą w pełni osiągają tylko niektóre prace Jerzego Grotowskiego – pisze Miklaszewski – była zasadniczym drogowskazem dla inscenizatora i jednocześnie autora scenariusza – Lecha Racza. I rzeczywiście – w wielu momentach udało się osiągnąć studentom poznańskim efekt ‘myślenia oksymoronicznego’, stanowiącego zarówno zasadę przedstawień Grotowskiego, jak będącego pochodną polskiego romantycznego sposobu ironiczno-sarkastycznej interpretacji rzeczywistości. Szczególnie ten drugi adres (...) wydaje się oddawać trafnie wymowę kilku przedstawień Teatru Ósmego Dnia.

Młodzi we *Wprowadzeniu do...* przegrywają przecież dzięki swej sztampie myślowej, której towarzyszy ‘sztampa gestyczna’ (...) i zawojowani zostają przez jeszcze bardziej archaiczny, choć mający kiedyś sens, stereotypowy wzorzec postępowania. Ta

⁵⁸ Krzysztof Miklaszewski, Powrót do źródeł. „Scena” 1971 nr 4, s. 35.

‘pokoleniowa walka na stereotypy’ była języczkiem u wagi *Dumy o hetmanie*, pokazanej na IV Festiwalu Kultury Studentów PRL w 1969 roku, w Krakowie. Ale podczas gdy *Dumę...* można czytać jako głos osobisty pokolenia nie znającego wojny, które chciano obciążyć wojenną przeszłością ojców, to *Wprowadzenie do...* warto widzieć jako świadomy przykład samoostrzeżenia pokolenia nie znającego rewolucji, któremu może narzuca się rewolucyjną przeszłość dziadów. I, co gorsza, pokolenie to, dysponujące tylko stereotypem odruchowego anarchistycznego protestu, nie bardzo się potrafi mądrze i świadomie przeciwstawiać narzucanym mu przez odchodzące formacje stereotypom. *Wprowadzenie do...* wydaje się zatem wprowadzeniem do dyskusji nad obliczem moralno-ideowym młodego pokolenia, jego ideałami i wzorami postępowania.

Nic też dziwnego, że ST Ósmego Dnia zdobył miano ‘czarnego konia’ ubiegłego studenckiego roku teatralnego; (...). Że (...) roczny okres, jaki upłynął od prapremiowego pokazu, a który oznaczał dalsze sukcesy zarówno na forum ogólnopolskim, jak i międzynarodowym (Zagrzeb), potwierdził istotne wartości artystyczne tej propozycji i – co ważniejsze – naozcił jej uniwersalny walor ideowy.”⁵⁹

I wreszcie bardzo istotny tekst – druga polskojęzyczna recenzja tego przedstawienia, napisana przez Stanisława Barańczaka i opublikowana w lutym 1971, na łamach tygodnika „Itd”, jedna z najważniejszych dotąd wypowiedzi, które poświęcone są Teatrowi Ósmego Dnia. Barańczak zaczyna od poinformowania czytelników, że już dwukrotnie obejrzał *Wprowadzenie do...*, a jednak ma ochotę pójść na ten spektakl po raz trzeci i czwarty. Nie chodzi mu przy tym o „prawienie komplementów”, lecz o to, iż *Wprowadzenie do...* daje przyjemność wynikającą z wielokrotnego uczestnictwa w nim w roli widza, ponieważ „zalicza się to tego nieczęstego gatunku spektakli, w których natężenie wzajemnych sprzecznych napięć pomiędzy poszczególnymi elementami widowiska tworzy pewną nową jakość znaczeniową, nie dającą się uporządkować od razu, prowokującą do refleksji, wciągającą widza w ten współtwórczy proces, jakim jest rozumiejąca interpretacja”.

Podstawową sprzecznością jest we *Wprowadzeniu do...* sprzeczność „między tekstem dialogu a tym, co się dzieje ‘na planie’ (bo o scenie trudno w tym wypadku mówić)”. Elementy te „łączy (...) w jedną całość (...) pewna (...) parodystycznie potraktowana (...) nadrzędna sytuacja fabularna: (...) przygotowywania (...) a k a d e m i i ‘k u c z c i’ (...). (...)”

Jak dotąd, nie wychodzimy poza ramy zwykłego kabaretu. Tu jednak pojawia się najciekawszy pomysł reżyserski *Wprowadzenia do...*, który natychmiast pogłębia myślowo spektakl (...). Oto bowiem Młodzi okazują się buntownikami i anarchistami tylko z pozoru; (...) ich rzekomo żywiołowym i spontanicznym zachowaniem rządzi w istocie analogiczna jak u Starego zasada stereotypu. Wszystko, co robią, robią na przekór Staremu, ale jak gdyby w t y m s a m y m j ę z y k u . (...) Wystarczy stolik, aby zwolnić w nich zautomatyzowany odzew: ‘duchy’ i chęć zorganizowania seansu spirytystycznego. Wystarczy hasło ‘historia ludzkości’, aby natychmiast przedstawili ją w ciągu

⁵⁹ Krzysztof Miklaszewski, Przeciw stereotypom...



stereotypowych ‘żywych obrazów’, będących wielką zwulgaryzowaną ilustracją do *Powstania rodziny, własności prywatnej i państwa*⁶⁰ (...). Walka Młodych ze Starym nie jest walką serio; jest – podobnie jak ‘pojedynek na miny’ w *Ferdydurke* – walką na stereotypy.

Stereotypem jest akademia, stereotypem jest ‘rozbijanie akademii’. Stereotypowo brzmi ‘tak’ Starego; stereotypowo uzasadniają swoje ‘nie’ Młodzi. Walcząc z czymś, musimy stanąć na równej z nim płaszczyźnie; próbując odrzucić stereotyp, niejako zniżamy się do jego poziomu i w końcu przyjmujemy za swój jego język, a więc i jego racje. (...) Oczywiście (...) tylko wtedy, gdy nie mamy sami nic autentycznego do zaproponowania w zamian (...). Taka negacja jest z góry przewidziana, ‘wliczona w kosztą’ owej Wielkiej Akademii, którą spektakl każe nam zrozumieć w dość szerokim sensie. Starego (...) anarchistyczne zapędy Młodych nie zaskakują; on zna ten model zachowania i wie, jak doprowadzić rozbrykanych młodzieniaszków do ostatecznego posłusznego udziału w Akademii. (...)

A przecież to nie wszystko. Gombrowiczowska ‘walka na stereotypy’, która jest treścią spektaklu, dotyczy przecież – choć w płaszczyźnie dosłownej dzieje się ‘na niskim szczeblu’ przyzakładowym czy gromadzkim... – spraw centralnych dla losu jednostki w dzisiejszym świecie: dotyczy problemu wolności. (...)

Młodzi pragną wolności całkowitej, ale wkrótce już budzi ona w nich lęki i całkowicie przeciwstawną potrzebę podporządkowania się autorytetowi (...).

I stąd właśnie ucieczka od wolności ku jakiegokolwiek formie bezpiecznego oparcia: ucieczka w stereotyp, w uniformizację, w podporządkowanie się autorytetowi. *Wprowadzenie do...* nie bez powodu nosi taki właśnie tytuł: jest to istotnie świadome ograniczenie się do pierwszej fazy problemu, do pierwszego etapu ‘ucieczki od wolności’. Ale my, widzowie, mamy prawo domyślać się dalszego ciągu: kto zgodził się raz oddać swoją wolność za poczucie bezpieczeństwa, odda za nie wszystko inne, włącznie

⁶⁰ Dzieło Fryderyka Engelsa, jedna z podstawowych książek w oficjalnym marksistowskim kanonie lektur, jaki zatwierdzono i propagowano w radzieckim imperium.

z własnym sumieniem. Rozhukani anarchiści z początku spektaklu pod jego koniec są już ludźmi, którzy zgodzą się na wszystko i wykonają każdy rozkaz.”⁶¹

W recenzji tej Barańczak dwukrotnie zacytował użyte w spektaklu kwestie Wielkiego Inkwizytora z *Braci Karamazow*, a przytoczona tu interpretacja opierała się w znacznej mierze na opisie „ucieczki od wolności”, który możemy znaleźć w dziele Dostojewskiego. Była ona z pewnością zbieżna z głębokim przesłaniem *Wprowadzenia do...* Barańczak, „kolega ze studenckiej ławki” Raczaka, Leisera i Kirschkego, współzałożyciel ich teatru, partner rozmów prowadzonych w zadymionej salce klubu w Bibliotece Głównej UAM, potrafił owo przesłanie wyrazić najtrafniej i najprecyzyjniej. Tylko on umiał przy tym potwierdzić – choć jeszcze nie dość wyraźnie i dobitnie – że oto ziszczona została zapowiedź, jaką zespół Teatru Ósmego Dnia złożył w jubileuszowym folderze z lutego 1970 roku: przyjęcie pewnych „środków ekspresji i sposobów komponowania przedstawienia” zyskiwało tu rangę „egzemplifikacji ogólnej postawy wobec świata”.

Niestety, żadna z pozostałych interpretacji *Wprowadzenia do...*, czy to w Polsce, Jugosławii, czy we Włoszech, nie zbliżyła się pod względem wnikliwości i powagi w potraktowaniu przedmiotu rozważań do interpretacji Barańczaka. Można za ten fakt winić polską cenzurę, słabą jeszcze pozycję Teatru Ósmego Dnia wśród polskich teatrów studenckich, brak międzykulturowego i międzyustrojowego porozumienia; można też, jak zwykle w takich razach, ponażekać na niedowład krytyki teatralnej w Polsce. Warto sobie jednak uświadomić jeszcze jedną okoliczność, która niewątpliwie stanowiła istotną przeszkodę na drodze do odpowiednio głębokiej analizy oraz interpretacji tego spektaklu: jest nią spójność i absolutna jedność materiału, treści i formy *Wprowadzenia do...*, oparta na zupełnie nowych w teatrze studenckim zasadach konstrukcji widowiska teatralnego. Bezzadność recenzentów była zatem wówczas nieunikniona, gdy przychodziło im pisać o tym, jak opowiadana przez nich sprawnie fabuła tego spektaklu wiąże się ze scenicznymi działaniami aktorów, z ich sposobem istnienia, ze sposobem istnienia tekstu, przetrzeni i sytuacji scenicznej.

Nowe poszukiwania, nowe odkrycia

Nie ma zresztą sensu natrząsać się z bezradności owych ludzi – na ogół dobrze wykształconych i znających się na teatrze. Po prostu brak było jeszcze jakiegokolwiek estetycznej koncepcji, która ujmowałaby ów nowy rodzaj widowiska teatralnego, uczynając piszącym całościowego rozumienia takiego fenomenu, no i odpowiadającej owemu rozumieniu terminologii. Rację miał Marek Kirschke, mówiąc 25 lat później o kompletnym braku narzędzi do opisu i analizy spektakli, jakie Teatr Ósmego Dnia zaczął tworzyć począwszy

⁶¹ Stanisław Barańczak, *Wprowadzenie do Wprowadzenia do...* (Parę uwag o spektaklu Teatru „Ósmego Dnia”). „ItD” 1971 nr 7 (14.02), s. 12-13.

od *Warszawianki*.⁶² Tymczasem po premierze *Wprowadzenia do...* nie były już do końca przydatne nawet nieśmiałe próby zastosowania wobec tego spektaklu wykluwającej się właśnie terminologii, przy pomocy której usiłowano opisać fenomen Teatru Laboratorium. Teatr Ósmego Dnia odkrywał bowiem wtedy nowe, własne pole porozumienia z widzem, nawiązując do odkryć zespołu Grotowskiego, lecz zarazem zdecydowanie je przekraczając.

Odkrycie poznańskiej grupy, dokonane podczas pracy nad *Wprowadzeniem do...*, a zwłaszcza potem, w czasie z górą pięćdziesięciu prezentacji tego spektaklu, polegało na uświadomieniu sobie powagi oraz konsekwencji płynących z naruszania polityczno-cenzuralnych tabu.

„*Wprowadzenie do...* było przedstawieniem prostym, groteskowym, ironicznym – mówi Marek Kirschke. – W *Dumie o hetmanie* jeszcze baliśmy się pokazać taką postawę wobec rozmaitych świętości i zagrać tak dosłownie. A we *Wprowadzeniu...* przyszło nam to bardzo łatwo – może dlatego, że wszystkie nasze działania koncentrowały się wokół realnych, bardzo codziennych, banalnych czynności związanych z przygotowaniem do ‘leninowskiej akademii’.”⁶³

Lech Raczak: „Wiedzieliśmy już, że nie trzeba wyłącznie szukać w aktorstwie w stronę, którą wskazywał Grotowski, bo równocześnie da się te jego doświadczenia przenieść na zupełnie inny czas i inną problematykę.”⁶⁴

„Zdaliśmy sobie sprawę, że *katharsis*, o którym mówił Grotowski, (...) można osiągnąć (...) również (...) naruszając tabu społeczne. Naruszenie bariery tego, o czym się nie mówi publicznie, też powodowało kathartyczne wyładowanie na widowni. Od tego zaczęło się nasze rozdzielanie dróg z Grotowskim – jeszcze nie odejście, tylko równoległe poszukiwania. (...) Postanowiliśmy złączyć dwie rzeczy: (...) dotykanie jakiejś zapomnianej, niepopularnej prawdy we wnętrzu człowieka, poprzez zejście ‘w głąb’ archetypicznie pojmowanej ludzkiej istoty, i równoległe dotykanie prawd niewypowiedzianych oficjalnie, a społecznie obecnych po Marcu i Grudniu.”⁶⁵

Kolejne ważne odkrycia, dokonane podczas prób do *Wprowadzenia do...*, a potem w trakcie prezentacji tego spektaklu, dotyczyły sposobu funkcjonowania tekstu i przestrzeni w ramach gatunku teatralnego widowiska, zwanego umownie „teatrem politycznym”, który Teatr Ósmego Dnia zaczął twórczo rozwijać. Przedstawienie to było mianowicie pierwszą w historii tej grupy próbą oderwania się od tekstu jako nośnika akcji. We *Wprowadzeniu do...* „bardzo mało się mówiło. Spektakl był zbudowany (...) na tym, że coś się dzieje, a nie, że się gada. Był to dopiero początek naszej drogi, nie wyrwaliśmy się bowiem poza ten układ, że potrzebujemy stereotypów, sytuacji stereotypowych jako bazy akcji.”

⁶² Warto, sądzę, zacytować tu Lecha Raczaka, który w ramach wywiadu-rzeczki tak oto uświadamia swoich młodych rozmówców o stanie refleksji nad teatrem na przełomie lat 60. i 70.: „Musicie sobie uświadomić, że to był czas, kiedy na polonistyce poważnie dyskutowało się o tym, że teatr nie może zmienić niczego w żadnym dramacie. ‘Teatralna teoria dramatu’ Skwarczyńskiej, która dzisiaj jest czymś przebrzmiałym, odrzucana była jako coś nie do przyjęcia, bo naruszała substancję literatury, jej uprawienia.” *Wprowadzenie do...*, s. 135.

⁶³ Z zapisu rozmowy autora z Markiem Kirschke przeprowadzonej 11 sierpnia 1995 r.

⁶⁴ *Wprowadzenie do...*, s. 143-144.

⁶⁵ Wypowiedź nagrana przez Monikę Mazurkiewicz w 1992 r.

W spektaklu tym „występowało jeszcze coś bardzo ważnego. Zmieniliśmy (...) zasady funkcjonowania przestrzeni teatralnej. To przedstawienie działa się ‘jakby naprawdę’. Przestaliśmy grać w salach teatralnych. Potrzebowaliśmy sal, w których naprawdę może się odbyć akademia, takich krzeseł, na których się siedzi (...) na akademii. Nie było frontalnej widowni, akcja toczyła się wszędzie.”⁶⁶ Pojawił się w naszej pracy taki wątek, że teatr jest sytuacją prawdziwą, że (...) zdarzenie mogłoby się odbyć naprawdę. To założenie nawet ciążyło nam przez parę następnych lat. (...) Było to dążenie, była to droga, którą wówczas traktowaliśmy bardzo poważnie.”⁶⁷

Zwróćmy na koniec uwagę na bardzo istotny motyw stereotypu, stereotypowej sytuacji, której Teatr Ósmego Dnia potrzebował jako punktu wyjścia dla konstruowania akcji spektaklu. Jest to wciąż bezpośrednio nawiązanie do „dialektyki apoteozy i szyderstwa”, obecnej na planie treści oraz na planie akcji w spektaklach Teatru Laboratorium. Pomysł zainscenizowania akademii, podczas której uzyskuje się, poprzez naruszenie rozlicznych tabu, efekt „spowiedzi z grzechów powszednich”, nawiązywał do „agresywnych” pomysłów inscenizacyjnych Grotowskiego, których celem była polemika z narodowymi i religijnymi stereotypami, a na koniec dotarcie do głębinowych warstw jaźni widzów i ich duchowe „oczyszczenie”, równoległe do aktorskiego „aktu całkowitego”.

Jednak wiosną 1971 roku, po powrocie z sycylijskiego festiwalu, Teatr Ósmego Dnia miał już jasno wytyczoną drogę rozwoju – osobną, choć niesprzeczną, równoległą do kończącej się właśnie drogi teatralnej zespołu Jerzego Grotowskiego.⁶⁸

⁶⁶ Widzowie siedzieli na krzesłach ustawionych pod trzema ścianami sali. Czwarta ściana była wolna i służyła za tło akcji scenicznej.

⁶⁷ Wprowadzenie do..., s. 145.

⁶⁸ Na przełomie lat 60. i 70. Grotowski w licznych wypowiedziach poddawał w wątpliwość sens dalszego uprawiania sztuki teatru, twierdząc, że teatr jako środek międzyludzkiego porozumienia, wyczerpał już swoje możliwości. Następstwem tej zmiany optyki było przejście Instytutu Aktora-Teatru Laboratorium (taka była od stycznia 1970 r. pełna nazwa tej instytucji) od etapu twórczości, któremu Zbigniew Osiński dał nazwę „teatru przedstawień”, do kolejnego etapu – „teatru uczestnictwa”, zwanego powszechnie w latach 70. „parateatrem”. Konkretnie prace inauguracyjne nowy nurt poszukiwań rozpoczęły się na początku listopada 1970 r. Odtąd jedynym spektaklem teatralnym będącym w repertuarze Teatru Laboratorium aż po rok 1981 jest *Apocalypsis cum Figuris*, traktowane już jednak bardziej jako wstępna prezentacja minionego etapu pracy, będąca dla widzów zachętą do wzięcia udziału w „działaniach parateatralnych”. Patrz: Zbigniew Osiński, Grotowski i jego Laboratorium. Warszawa, PIW, 1980. Seria *Artyści*. Tu rozdziały: *W kręgu „religii człowieka”* i *W poszukiwaniu kultury czynnej*. Także: Zbigniew Osiński, Grotowski wytycza trasy. Studia i szkice. Warszawa, Wydawnictwo Pusty Obłok, 1993.

Rozdział VI

Jednym tchem

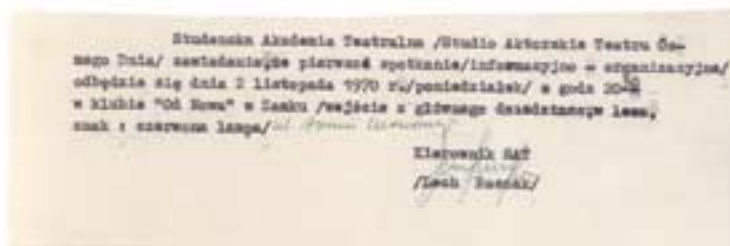
Sztafeta

Sezon 1970/71 rozpoczął się w Teatrze Ósmego Dnia przygotowaniem do omówionego już wcześniej wyjazdu na festiwal do Zagrzebia. Po pierwszym międzynarodowym sukcesie, członków zespołu czekało jednak w Poznaniu to, co zwykle – codzienna szarpanina i kłopoty organizacyjne. Już w folderze wydrukowanym na pięciolecie grupy Raczak jasno wyraził swoje żale i oczekiwania w kwestii powszednich, przyziemnych aspektów istnienia Teatru: „Po pięciu latach pracy w przypadkowych salach, w brudzie, który lepił się do spoconych ciał aktorów warstwą błota, pracy w ciągłej niepewności, czy kolejna próba odbędzie się, czy też salę zajmą uczestnicy nagłego, a niezwykle ważnego Zebrania, jesteśmy nadal w sytuacji niepewności. We wszystkich zajmowanych przez ZSP salach odbywają się Imprezy, Konferencje lub stoją Biurka. Pozostaje nam tylko nadzieja, że władze miasta przychylnie ustosunkują się do starań Rady Okręgowej ZSP o salę teatralną, że nasze plany nie będą tylko ‘pobożnymi życzeniami’.”¹

Trzeba stwierdzić, że w tym właśnie momencie posiadanie wręcz jakiegokolwiek sali na użytek prób i prezentacji spektakli było dla Teatru Ósmego Dnia kwestią palącą. Oto bowiem jesienią 1969 roku Centralny Klub Studencki „Od Nowa” został przeniesiony z ul. Wielkiej 1/6 do pomieszczeń w piwnicach zamku cesarza Wilhelma II, czyli Pałacu Kultury przy ul. Armii Czerwonej 80/82.² Teatr Ósmego Dnia stracił zatem swoją

¹ Teatr Ósmego Dnia. Poznań, ZSP, CKS Poznania „Od Nowa”, 1970, s. 16.

² Obecnie Centrum Kultury Poznania „Zamek”; dzisiejsza nazwa ulicy: Święty Marcin.



dzieloną z Imprezami i Konferencjami salę na Wielkiej, a nie uzyskał jeszcze nowej. W dodatku piwniczne pomieszczenia w Pałacu Kultury były remontowane, jedno po drugim, aż do maja 1972 roku, zaś na własny kąt zespół Teatru Ósmego Dnia musiał czekać jeszcze dłużej – do jesieni 1973 roku, kiedy to uzyskał na swój użytek tzw. „salę granatową” w „Od Nowie”.

Przez czas trwania remontu grupa pracowała z reguły w tzw. „sali boazeryjnej” Ośrodka Kultury Studenckiej „Od Nowa”, odbywając tam próby i grając przedstawienia. Salę tę dzieliła z kilkoma zespołami muzycznymi.³ Kiedy „sala boazeryjna” była zajęta, zespół pracował w innych studenckich klubach, najczęściej w „Akumulatorach”, mieszczących się na parterze akademika „Jowita” przy ul. Zwierzynieckiej 7.

Organizacyjna zależność od ZSP wiązała się zatem nie tylko ze względną swobodą wypowiedzi, lecz także, niestety nader często, z kłopotami lokalowymi oraz bałaganem. Działanie w ramach studenckiej organizacji związane było również z uciążliwymi obowiązkami reprezentacyjnymi, czyli z przymusowym uczestniczeniem członków „wiodącego” poznańskiego teatru studenckiego w oficjalnych imprezach firmowanych przez jego mecenasa. W *Diariuszu imprez organizowanych przez Radę Okręgową ZSP w latach 1969-1972* znajdujemy wzmiankę o tym, że w kwietniu 1970 roku członkowie Studenckiego Teatru Ósmego Dnia wystąpili na galowym koncercie z okazji dwudziestolecia ZSP, zorganizowanym w poznańskiej Operze, a wyreżyserowanym przez lidera Studenckiego Teatru Nurt, Janusza Nyczaka.⁴ Kolejną oficjalno-przymusową okazją do występu był koncert, który odbył się w listopadzie 1970 roku, w Auli UAM, z okazji dwudziestopięciolecia Światowej Federacji Młodzieży Demokratycznej. Dalej: w styczniu 1971 roku mamy występ w „koncercie dla mieszkańców miasta” w Sali Wielkiej Pałacu Kultury, zaś w lutym 1972 roku Marek Kirschke i Waldemar Leiser wzięli udział jako recytatorzy w galowym koncercie z okazji XXVII rocznicy wyzwolenia Poznania, wyreżyserowanym przez Adama Kaczmarka,⁵ Janusza Nyczaka i Lecha Raczaka.

³ Wiadomości uzyskane od Marka Kirschke podczas rozmowy w dniu 30.05.2002 r.

⁴ Obok Teatru Ósmego Dnia w koncercie tym wystąpili inni czołowi wówczas artyści i działacze środowiska studenckiego, m.in. Zdzisława Sośnicka i Sławomir Pietras, a także zespoły Studenckiego Teatru „Nurt” i Orkiestry Kameralnej Agnieszki Duczmal.

⁵ Ówczesny przewodniczący Komisji Kultury RO ZSP w Poznaniu, później działacz szczebla centralnego ZSP, SZSP i Federacji Socjalistycznych Związków Młodzieży Polskiej. Ponieważ Nyczakowi i Raczakowi nie była potrzebna jakakolwiek „pomoc reżyserska” z jego strony, należy domniemywać, że został włączony w reżyserowanie tego ważnego politycznie koncertu jako, tzw. „nadzór ideologiczny”.

Mimo tych poważnych i mniej poważnych niedogodności, zespół kontynuował swoją pracę, rozwijając ją w kilku kierunkach. Marek Przybylski, relacjonujący 12 grudnia 1970 roku w „Głosie Wielkopolskim” aktualne dokonania i plany Teatru Ósmego Dnia na sezon 1970/71, donosił nie tylko o przygotowaniach do nowego spektaklu, ale także o zajęciach Studenckiej Akademii Teatralnej. W ramach jej działań „dwudziestu młodych studentów nabiera praktycznych umiejętności aktorskich oraz – dzięki prelekcjom i częstym wizytom w teatrach – uzupełnia swoją teoretyczną wiedzę o teatrze.

Akademia powstała dzięki dużemu zainteresowaniu studentów metodami pracy stosowanymi w teatrze ‘Ósmego Dnia’. Zainteresowanie to wzrosło szczególnie po tegorocznym sukcesie, jaki teatr poznański odniósł na MFST w Zagrzebiu (...).”⁶

Lech Raczak „upowszednia” oficjalny ton tej informacji: „Po Wprowadzeniu do..., w 1970 roku zaczęliśmy prowadzić warsztaty teatralne. To się nazywało bardzo szumnie ‘Studencka Akademia Teatralna’. ZSP lubiło szumne nazwy. Cykl spotkań, prelekcji, rozmów o teatrze w ogóle, a także część praktyczna, prowadzona właśnie przez nas. Warsztat obliczony był na cały rok, wzięli w nim udział m.in. Barbara Pietrzykowska, Tadeusz Janiszewski, Lech Dymarski, Bogdan Dołowicz.”⁷

Grupa osób wybranych spośród adeptów tego warsztatu przygotowała pod kierunkiem Lecha Raczaka plenerowy spektakl pt. *Sztafeta*, który zaprezentowała latem 1971 roku w sześciu wsiach Wielkopolski. „Z dnia na dzień – wspomina Raczak – bez czasu na próby i niemal bez czasu na słowne ustalenia modyfikacji w przedstawieniu – graliśmy w sali, na frontowych schodach pałacu, na łące nad jeziorem, w ogródku zabaw dziecięcych i na boiskach.”⁸

Scenariusz tego widowiska nawiązywał do teatru agitacyjnego, zespół operował bardzo czytelnymi, wyrazistymi tekstami – od wiersza Barańczaka *Ci, którzy jedzą grzanki, będą jeść suchary*, który później wszedł do spektaklu *Jednym tchem*, poprzez użyte już we *Wprowadzeniu do...* teksty Dostojewskiego z *Braci Karamazow* i Lenina, wiersz Władysława Broniewskiego o bezrobotnym, wypowiedziany w *Escorialu*, po slogany ze współczesnych gazet. Przesłanie spektaklu było wyraziste i czytelne: autorytarny ustrój, odbierający jednostce wolność, prowadzi do licznych wynaturzeń na całej przestrzeni życia milionów ludzi – od codziennej pracy po ideowe uzasadnienia tego kalekiego stanu rzeczy.

Jak widać, pod wpływem niedawnej rewolty robotników Wybrzeża i jej krwawego stłumienia przez władze, znikła lewacka wiara członków Teatru Ósmego Dnia w rewolucyjną drogę ku „prawdziwemu” socjalizmowi. Przysty złudzenia, wzrosła natomiast

⁶ (map) [Marek Przybylski], Teatr „Ósmego Dnia” przed sezonem. „Głos Wielkopolski” 1970 nr 297 (8341), 15.12, s. 6.

⁷ Jednym tchem. Część druga wywiadu-rzeki z Lechem Raczakiem. Rozmawiają: Ewa Obrębowska-Piasecka, Izabela Skórzyńska i Paweł Piasecki. „Poznański Przegląd Teatralny” 1992 nr 5-7 (13-15), s. 131. Dodajmy, że w międzyczasie, po ukończeniu studiów zakończyli współpracę z Teatrem Ósmego Dnia Zbigniew Zółciak i Ryszard Kacperski. W 1971 r. zespół opuściła również Elżbieta Kalemba, która po studiach polonistycznych na UAM została nauczycielką akademicką i poświęciła się karierze naukowej.

⁸ Lech Raczak, Para-ra-ra. „Dialog” 1980 nr 7 (291), s. 133.

determinacja, by ów trzeźwy, pozbawiony złudzeń ogląd świata wyrazić jak najczytelniej w kolejnych spektaklach.

Sztafeta nie była formą „teatru dla mas”, był to raczej swego rodzaju spektakl „usługowy”, przeznaczony głównie dla studentek i studentów odbywających w wielkopolskich „pegeerach” swoje „praktyki robotnicze”. Przy okazji dołączali do nich ciekawi teatru mieszkańcy wsi.

Tadeusz Janiszewski wspomina wędrowkę z tym widowiskiem jako „piękną przygodę”: „Mieszkaliśmy w namiotach, przewozili nas ledwo jeżdżącym żukiem od jednego Ochotniczego Hufca Pracy do drugiego. Wcześniej mieliśmy wspólny obóz teatralny. Na pewno był na nim Leszek, Ewa Wójciak, (...) był Boguś Dołowicz, Ela Kalemba... Była to moja pierwsza przygoda z teatrem. Na jednym ze spektakli zobaczyła nas po raz pierwszy Małgosia Walas, która była na jakichś ‘praktykach robotniczych’ szkoły plastycznej. (...) Po spektaklu było wspólne siedzenie, jakaś wódeczka, herbata. Tam się poznailiśmy. Małgosia potem pojawiła się w Teatrze Ósmego Dnia.”⁹

Sztafeta nie była znaczącym epizodem w rozwoju zespołu, jednak teatralna wędrowka, podjęta przy okazji sześciu prezentacji tego przedstawienia, spełniła ważną rolę w jego integracji i pozwoliła na sprawniejsze wprowadzenie trojga adeptów Studenckiej Akademii Teatralnej (Dołowicz, Dymarski, Pietrzykowska) do prób nowego spektaklu.¹⁰ Natomiast Lechowi Raczkowi wiejskie prezentacje *Sztafety* i reakcje, jakie wywoływały one wśród miejscowych widzów, dały materiał do istotnych przemyśleń. Ich artykulację napotykałyśmy w dwóch wypowiedziach ówczesnego lidera Teatru Ósmego Dnia. Pierwsza z nich, łagodniejsza w tonie, pochodzi z roku 1979, kiedy to Raczak wziął udział w dyskusji pt. *Czy wspólnota to już wartość?*, zorganizowanej przez redakcję „Dialogu”: „Przedstawienia te [tzn. prezentacje *Sztafety*] wybroniłyby się w ruchu studenckim, na festiwalu teatralnym. Ale tam, gdzie graliśmy, ponieśliśmy klęskę. Oglądano nas, rozmawiano z nami, ale odjechaliśmy z przekonaniem, że to nie to. Po prostu dla ówczesnej wsi wielkopolskiej (...) podniesieniem aspiracji kulturalnych byłby dobry realistyczny teatr, dobra sztuka. Coś, co by było ewidentnie sztuczne, artystyczne. Coś, czego my nie robimy, nie potrafimy, nie chcemy. Musieliśmy więc zarzucić tego typu doświadczenia.”¹¹

Trzydzieści lat później, w wywiadzie-rzecz dla „Poznańskiego Przeglądu Teatralnego” Raczak wypowiedział się bardziej obcesowo: „[*Sztafeta*] to taki mały spektaklik, nieważny właściwie z żadnego punktu widzenia, poza jednym. Uświadomił nam on coś, co potem ‘przeskoczyliśmy’, ale co nas długi czas wstrzymywało: fakt, że lud lubi, aby w teatrze było jak w telewizji. Że lud nie chce, aby kontakt był bliski, zachowania aktorów potoczne, naturalne, inscenizacja prosta. Że oni by woleli, aby postawić prawdziwą scenę, mikrofony. Najlepiej, żeby jeszcze dużo śpiewać. (...)”

⁹ Wypowiedź nagrana przez Monikę Mazurkiewicz w 1992 r.

¹⁰ Do obsady nowego przedstawienia nie wszedł natomiast Tadeusz Janiszewski, który wyjaśnia tę kwestię tak: „Leszek zaproponował mi wtedy nawet granie w *Jednym tchem*, ale odmówiłem. Miałem inne plany – obóz żeglarski, obóz jeździecki, coś jeszcze... (Śmiech).” Teatr – „bycie promieniujące”. Z Tadeuszem Janiszewskim rozmawia Juliusz Tysza. „Odra” 1998 nr 7-8 (440-441), s. 58.

¹¹ *Czy wspólnota to już wartość?* „Dialog” 1979 nr 11 (283), s. 105. (Dyskusja nagrana dla „Dialogu” w Centrum Klubowym SZSP Politechniki Warszawskiej „Riwiera-Remont” 6.04.1979).

To doświadczenie wyeliminowało na jakiś czas naszą nadzieję na spełnienie się w plenerze wobec takiej przypadkowej publiczności.”¹²

Nie spełniły się tym samym intencje zawarte w zamierzeniach, jakie Raczak nakreślił w swej programowej wypowiedzi z początku 1970 roku: „Mamy zamiar rozszerzyć krąg widzów (...). Trzeba (...) wyjść poza jedno środowisko, dotrzeć tam, gdzie wyłączność przekazywania wartości artystycznych ma telewizja – także na wieś, której mieszkańcy nie mają możliwości zetknięcia się z żywym teatrem. Z myślą o tym planujemy przygotowanie przedstawienia, nawiązującego do tradycji teatru wędrownego, do modelu teatru plebejskiego, jarmarcznego. Spektakl taki, łatwy w percepcji, dzięki oparciu o stereotypy kulturowe, wymierzony byłby właśnie w te schematy, których zburzenie musi prowadzić do próby samodzielnego myślenia.”¹³

Jednym tchem – przygotowania

Jesienią 1970 roku zespół Teatru Ósmego Dnia podjął pracę nad nowym spektaklem, który miał być kolejnym, po *Wprowadzeniu do...*, istotnym doświadczeniem w kreacji „teatru politycznego” – pokoleniowego, odsłaniającego ukryte prawdy o uwarunkowaniach polskiej codzienności, które determinowały życie wszystkich obywateli PRL, w tym także członków poznańskiej grupy.

„Zasadniczy impuls do rozpoczęcia pracy – pisze Lech Raczak – wypłynął z potrzeby określenia siebie wobec niedawnej przeszłości – wiosny 1968 roku; z konieczności powtórnego przemyślenia i przekazania doświadczeń i wiedzy wyniesionej z ‘wydarzeń marcowych’.

Podstawowe zadanie dla wszystkich aktorów sprowadzało się do odniesienia siebie wobec (...) zdarzeń, których byli uczestnikami lub świadkami: do wypowiedzenia swoich nadziei, marzeń, strachu; chęci działania i gotowości ucieczki, świadomości potrzeby akcji i poczucia jej bezsensowności. I – niezależnie od tych indywidualnych zadań – do sformułowania i teatralnego wyartykułowania wspólnej, grupowej świadomości politycznej.

Tematy wstępnych etiud (zespołowych improwizacji) związane były z miejscami, gdzie możliwe są współczesne spontaniczne, indywidualne, własne wypowiedzi polityczne, demonstracje świadomości społecznej – z knajpą (restauracja ‘Polonia’ – tak nazywa się spelunka w jednym z miasteczek Wielkopolski), zatłoczonym tramwajem, stadionem sportowym, porwanym samolotem, szpitalem, studenckimi wiecami z 1968. Gdy po przepracowaniu tych sytuacji zarysowały się ‘role’, kiedy aktorzy zaczęli znajdować postacie, które mogli do końca wypełnić sobą, i które jednocześnie spełniły postulat typowości czy raczej reprezentatywności (...) (urzędnik, robotnik, aktywista,

¹² Jednym tchem. Część druga wywiadu-rzeki z Lechem Raczakiem..., s. 131-132.

¹³ Teatr Ósmego Dnia. Poznań, ZSP, CKS Poznań „Od Nowa”, 1970, s. 16.



Ulotki krwiodawcze podarowane Kirschkemu i Raczakowi w stacji przy ul. Szamarzewskiego.

uczeń przepędzany z miejsca na miejsce, głupawę dziewczę tęskniące do ‘wielkiego świata’ (...) itp.), zdecydowaliśmy się wypróbować jeszcze jedną możliwość akcji – stację krwiodawstwa.”¹⁴

Pomysł umieszczenia akcji spektaklu w tym właśnie miejscu wziął się z powszedniego, lecz dramatycznego w swej wymowie doświadczenia, jakie stało się udziałem Lecha Raczaka i Marka Kirschke. „Poszliśmy (...) do stacji krwiodawstwa oddać krew dla kogoś potrzebującego¹⁵ – wspomina Raczak – i uświadomiliśmy sobie, że to jest właśnie sytuacja, w której ten spektakl ma się dziać! Pamiętam jej realizm i napięcie jej znaczeń: z jednej strony akt ludzkiej solidarności, a z drugiej panująca tam atmosfera zwykłego polskiego sklepu. Kłócono się o kolejkę, o pierwszeństwo... Oddajesz krew, co możesz dla bliźniego więcej zrobić? Ale to wszystko dzieje się w skurwionym, strasznym socjalizmie.

Ta właśnie sytuacja stała się wyjściowym pomysłem na przedstawienie.”¹⁶

W *Uwagach do spektaklu* towarzyszących jego zapisowi Lech Raczak daje bardziej rozwiniętą interpretację znaczeń nadbudowanych nad akcją przedstawienia i jej miejscem: „Miejsce to (stacja krwiodawstwa) jest nośne jako metafora – ma niewątpliwie sakralny charakter (tu spełnia się ofiara w imię bliźniego), a zarazem jest ‘fizjologicznie’ trywialne (rejestracja, ciasnota szatni, badania lekarskie, wypłaty za krew, ‘posiłki

¹⁴ Lech Raczak, *Uwagi do spektaklu*. W: Teatr Ósmego Dnia, Zapis przedstawienia *Jednym tchem*. „Zeszyt Dokumentacyjny” nr 10, sierpień 1980, s. 64. (Centralny Ośrodek Informacji i Analiz Studenckiego Ruchu Kulturalnego, Poznań).

¹⁵ Chodziło o oddanie krwi, które umożliwiło przyjęcie do szpitala siostry Marka Kirschke. Stacja, w której obaj oddali krew, mieściła się przy ul. Szamarzewskiego 62. Na podstawie rozmowy z Markiem Kirschke w dniu 30.05.2002.

¹⁶ Wypowiedź nagrana przez Monikę Mazurkiewicz w 1992 r.

regeneracyjne’ w dość prymitywnym barze). Istnieją tu też te same konflikty, co w większości gmachów publicznych PRL – z kłótniami w kolejce włącznie (...). Sytuacja stacji krwiodawstwa umożliwiała więc zarówno wykorzystanie materiału przygotowanego we wcześniejszych etiudach, jak i wprowadzenie nowych wartości (możliwość ‘opowiedzenia’ o oddaniu dla innych, poświęceniu, braterstwie, solidarności, uczuciach pięknych i wzniosłych).

Trzeba przy tym zaznaczyć, że zadaniem aktorów było dotarcie do krańca własnej osobowości, odrzucenie wygodnych form konwencjonalnego zachowania, odsłonięcie pełnej prawdy o sobie.”¹⁷

Po zakończeniu pierwszej fazy pracy, czyli po wstępnej „obróbce” improwizacji, zarysowaniu szkicu akcji

oraz „wyłonieniu” postaci z aktorek i aktorów, przyszła pora na włączenie odpowiednich tekstów do wypracowanych działań scenicznych. „W czasie wstępnych etiud aktorzy sporadycznie używali słów – pisze Raczak - jednak teksty, które się wówczas pojawiały, były raczej uzupełnieniami do akcji niż sformułowaniami znaczącymi intelektualnie.”¹⁸

„W toku pracy Barańczak dał mi do przeczytania swoje wiersze – te, które potem weszły do tomiku *Jednym tchem*.¹⁹ Czytając je, miałem poczucie, że on – nie wiedząc o tym, co robimy – napisał tekst do przedstawienia. I niektóre jego wiersze weszły w gotowe, istniejące już struktury akcji.”²⁰



¹⁷ Lech Raczak, Uwagi do spektaklu..., s. 65.

¹⁸ Tamże, 66.

¹⁹ Tomik ten ukazał się w grudniu 1970 r. jako suplement do czasopisma „Orientacje”.

²⁰ Wypowiedź nagrana przez Monikę Mazurkiewicz w 1992 r. Jak pisał Lech Raczak w swych notatkach, „wiersze (...) Barańczaka (...) nie są (...) podstawą przedstawienia, ale k o n i e c z n y m jego uzupełnieniem”.

Zintegrowanie wypracowanych już struktur scenicznej akcji z poezją Stanisława Barańczaka było jedną z najbardziej fascynujących twórczych przygód w historii Teatru Ósmego Dnia, prowokując przy tym wiele różnorodnych interpretacji. Warto zatem owo zintegrowanie dokładnie opisać.

Sam Barańczak zaczyna swoją relację dość prowokująco, twierdząc, że „współpracy nad samym przedstawieniem (...) właściwie nie było. Dałem im [tzn. członkom Teatru Ósmego Dnia] swoje wiersze, po czym przyrzekłem sobie, że nie będę się wtrącał, a pojawię się w teatrze (...) dopiero na próbie generalnej.

I okazało się, że dobrze zrobiłem. Autor jest zwykle przywiązany do integralności swoich tekstów. Nie lubi, kiedy się je skraca, przedstawia kolejność, szatkuje na kawałki. Czasem jednak dobrze jest chyba nie wtrącać się i poczekać na ostateczny rezultat. (...) Jeśli spektakl sprawdzi się jako całość artystyczna, dostarczyciel tekstu (...) nie ma prawa się skarżyć.

Spektakl był (...) jedną z pierwszych interpretacji moich wierszy. (...) Sam (...) ich taki czy inny przekład na język teatru był (...) dla mnie dowodem określonego odczytania i zrozumienia.

Okazało się, że odczytanie to (...) było bardzo bliskie moim intencjom, choć niejednokrotnie mogłoby się wydawać, że się z nimi kłóci. (...)

Parę przykładów. Moje wiersze na ogół zapisywane są (...) jako wypowiedź ciągła, jednogłosowa; w wykonaniu teatralnym wprowadzenie elementów dramatycznego napięcia wymagało nieraz tego, co się popularnie określa jako ‘rozbicie na głosy’. I co się okazało: ten zabieg był jak najbardziej zgodny z naturą samych wierszy. Wydobył na jaw ich wewnętrzne zdialogowanie, ich wielogłosowość, która w cichej lekturze może nie jest tak widoczna.

Przykład inny: wiersz zostaje osadzony w sytuacji scenicznej, która jego założoną wieloznaczność ukonkretnia i ujednoznacznia, przynajmniej z pozoru. Tak się dzieje np. z podstawową dla przedstawienia scenerią stacji krwiodawstwa. Ale to tylko złudzenie: w trakcie przedstawienia sceneria ta obrasta w znaczenie dodatkowe. Już nie ujednoznacznia wierszy, przeciwnie – potęguje ich wieloznaczność i wzbogaca ją o nowe sensory.

Czym jest więc teatr dla poezji? (...) ...jej określonym odczytaniem, które może autora nauczyć bardzo wiele i pokazać mu w jego własnych wierszach znaczenia, które ledwie przeczuwał.”²¹

Z kolei Lech Raczak, opisując pracę na próbach podkreśla, że „proces zrastania się wierszy z przedstawieniem był (...) nie tylko wypełnianiem struktury scenicznych działań, lecz także rozwijaniem jej, tworzeniem nowych jej elementów, nowych znaczeń, nowych sytuacji. Z jednej strony my przeprowadzaliśmy własną interpretację tekstu, (...) z drugiej zaś on sam wyznaczał nowe motywy, wątki spektaklu.

²¹ Stanisław Barańczak, Wierszy moich znaczenie ledwie przeczuwane. W: Teatr Ósmego Dnia, zapis przedstawienia *Jednym tchem*. „Zeszyt Dokumentacyjny” nr 10, sierpień 1980, s. 131, 132-133. (Centralny Ośrodek Informacji i Analiz Studenckiego Ruchu Kulturalnego, Poznań). Pierwodruk: Sztuka otwarta. Teatr a poezja. Wrocław, Akademicki Ośrodek Teatralny „Kalambur” – Biuro Wydawnictw, 1975, s. 90-91.

Pierwsza wersja programu do spektaklu (projekt autorstwa Wojciecha Wołyńskiego), widnieje tu jeszcze pierwszy, niezaprojektowany przez cenzora tytuł przedstawienia



Wiersze Barańczaka (...) dawały się nie tylko znakomicie wpisywać w strukturę fabularną przedstawienia. Znaleźliśmy w nich te same problemy, które podejmowaliśmy, ten sam program artystyczny, podobną koncepcję funkcji sztuki, bliską nam postawę światopoglądową. (...) Nie odtwarzaliśmy ich, nadawaliśmy im tylko jedną z możliwych interpretacji, naszą interpretację. (...)

W przedstawieniu słowa zyskują fizyczność, stają się dźwiękiem, przedmiotem, ciałem, człowiekiem. Dźwięk zderza się bezpośrednio ze swoimi desygnatami. Krew z wierszy staje się czerwoną farbą, 'krwią' na podłodze, na rękach i twarzach aktorów, czerwienią transparentowego płótna; ukrytą w gumowych węzłach krwią, przetaczaną z ciała do ciała. (...)

Wiersze Barańczaka, (...) stawiając w stan podejrzania język jako system, który nie zawsze służy porozumieniu, (...) zarazem demaskują mechanizm magicznego działania języka. Barańczak (...) demitologizuje rzeczywistość, odbicie świata w świadomości, (...) z b l i ż a d o p r a w d y . A o to chodziło także nam, twórcom przedstawienia. (...) Sądzymy, że nasz spektakl jest wierny duchowi wierszy Barańczaka nawet w tych momentach, gdy narusza układ słowa i obrazu, gdy słowa biegną mimo akcji teatralnej; gdy postacie sceniczne mówią słowa wbrew sensom zdań, kiedy wiersz, który jest osobistym wyznaniem, staje się napastliwym szyderstwem lub prawda staje się kłamstwem.

Były to zabiegi świadome i celowe. (...) Sądźmy, (...) że – paradoksalnie – właśnie wtedy (...) prawda, którą publicznie zmienia się w kłamstwo, stanie się wyraźniejsza i bardziej przejmująca.”²²

W zaawansowanej fazie prób, w połowie grudnia 1970 roku doszły do Poznania wieści o strajkach i starciach robotników z milicją na Wybrzeżu. W pełni potwierdzały one polityczną wymowę przygotowywanego spektaklu. Prawda o Marcu stała się także prawdą o Grudniu. Nie trzeba było dokonywać w wypracowanym już scenariuszu żadnych istotnych zmian, by prawdę tę lepiej wyartykułować. Zespół włączył jedynie do spektaklu wstrząsający „cytat” z wydarzeń grudniowych – scenę z ciałem poległego Technicznego, wnoszonym na drzwiach w przestrzeń gry.

Wypadki na Wybrzeżu stały się jednak potem dla wielu recenzentów, krytyków tudzież interpretatorów *Jednym tchem* oczywistym „kluczem” dla objaśniania wszystkich bez wyjątku sensów tego spektaklu. Zespół uświadamiał sobie owo zagrożenie już w czasie prób: „Stało się dla nas jasne – wspomina Lech Raczak – że stacja krwiodawstwa będzie teraz (...) funkcjonować niesłuchanie realistycznie.”²³ „Ówczesna publiczność (...) musiała nakładać na to Grudzień. (...) Ale w naszych intencjach to wcale nie był spektakl o Grudniu (...) tak jednoznacznie, jak to odbierano. (...)

Myśmy nie chcieli robić tego przedstawienia o Gdańsku, myśmy je robili o Poznaniu, o ludziach z Poznania. (...)

To był spektakl o ludziach w PRL, o ludzkiej mentalności w PRL, o konfliktach, które istnieją w PRL (...). I tak się złożyło, że musiało dojść do tej sceny, kiedy wnoszą ciało. (...) ...to był już koniec spektaklu, więc Grudnia w sensie dosłownym było bardzo niewiele. Ale oczywiście (...) było jasne, że (...) teraz wszystko pójdzie w tym kierunku.”²⁴

Praca nad spektaklem trwała do września 1971 roku, zyskując mocno na intensywności w miesiącach wakacyjnych. Pierwsze dwa przedpremierowe pokazy odbyły się w sierpniu. Przedstawienie otrzymało tytuł *Krwiodawcy*, na jego scenariusz składały się teksty rozmaitego pochodzenia. Obok wierszy Barańczaka były tam „fragmenty notatek prasowych oraz wyjątki z broszury propagującej krwiodawstwo”.²⁵ Do scenariusza

²² Lech Raczak, XXX. W: Teatr Ósmego Dnia, Zapis przedstawienia *Jednym tchem...*, s. 133, 134, 135. Pierwodruk: Lech Raczak, Jak uderzenie w twarz. W: Sztuka otwarta. Teatr a poezja..., s. 80-81. Dodajmy, że artykuł ten został napisany przez Raczaka bezpośrednio po zakończeniu pracy nad przedstawieniem, tyle że na publikację tomu *Sztuka otwarta. Teatr poezja* przyszło poczekać jeszcze ok. cztery lata. W opublikowanej rok wcześniej wypowiedzi pt. *Teatr bez dramatu* Raczak jeszcze wyraźniej podkreśla więzy ideowe łączące Teatr Ósmego Dnia z poezją Barańczaka, które spowodowały „zrośnięcie się” wierszy z teatrem „bez reszty”. Owe „bardzo silne związki” Raczak opisuje następująco: „...podobna problematyka w centrum uwagi, podobny program artystyczny, koncepcja społecznej funkcji sztuki, bliska postawa światopoglądowa. Zasada, według której w przedstawieniu istniał tekst rozciągała się także na pozostałe elementy struktury teatralnej *Jednym tchem*, wynikała organicznie ze światopoglądu twórców.” Lech Raczak, *Teatr bez dramatu*. „Scena” 1974 nr 4, s. 14.

²³ Wypowiedź nagrana przez Monikę Mazurkiewicz w 1992 r.

²⁴ *Jednym tchem*, część druga wywiadu-rzeki z Lechem Raczakiem..., s. 128, 127, 126.

²⁵ Lech Raczak, *Uwagi do spektaklu...*, s. 66. Wyjątki z notatek prasowych pochodziły z „Trybuny Ludu” z 17 i 18 grudnia oraz „Życia Warszawy” z 19 grudnia 1970 r. Były to relacje, a zarazem oficjalne interpretacje i oceny robotniczego buntu na Wybrzeżu.

włączono także obszerne fragmenty poematu prozą Krzysztofa Karaska pt. *Warszawianka*, w sposób czytelny nawiązującego w swej treści do Marca 1968.

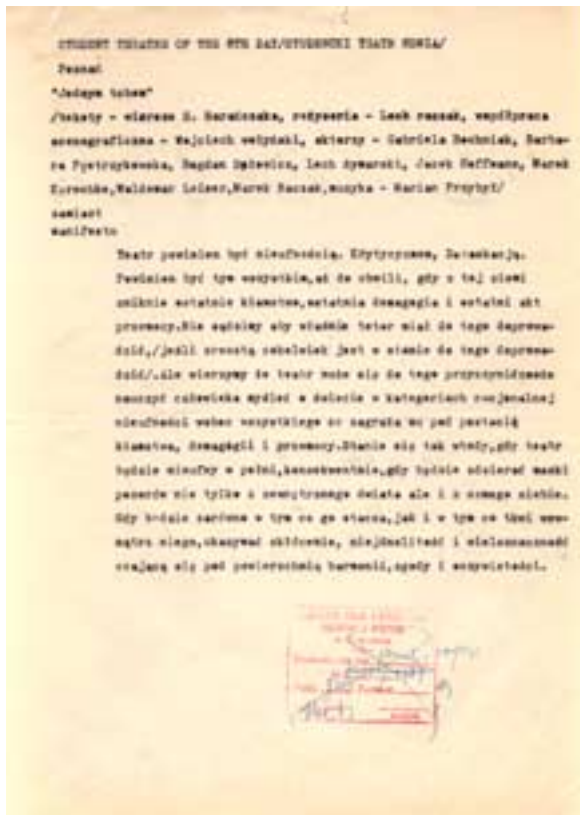
Oto niektóre z wersów tego poematu włączone do *Krwiodawców*:

„Kiedy milicjant wychylony z futrzanej rękawicy ulicy
podniósł blaszaną rękę słuchawki, wówczas
wtulone w ciepły rękaw miasto drgnęło. (...)
Człowiek, który spojrział z wysokości własnych oczu mógł się
zdziwić tą przypadkową ruchliwością przedmiotów.
Budynek, najeżony jak czołg oczami milczących sworzni
strzelał palącymi się słowami w perspektywę jasnego placu.
Stojąca na jego szczycie Atena niosła na szyi olbrzymich
rozmiarów transparent, zawierający dziesięć przykazań
wolności, który atakowany drobnymi rączkami wiatru ścierał
się co chwila lub zyskiwał jeden z punktów.
Gdyby miał odrobinę silnej woli, powiedziała by może to zdanie,
które – jak nitroglicerynę – nosił pod językiem, a które
tłumaczyłoby go przed milczącym tłumem: **POD DOM MÓJ PODŁOŻONO
PUSTE BECZKI Z KRZYKIEM.**
Ale że nie znał reguł gry wyciągnął tylko dowód osobisty
i podał żądającemu go milicjantowi.
Równocześnie patrzył jak zza wysuniętego krawężnika ulicy
zbliża się zielony tłum demonstrantów.
Rozpoznawał już niektóre postacie. Na przedzie szedł syn
Cezarego Baryki niosąc w wyciągniętych rękach czerwoną chorągiew twarzy.”²⁶

Warto tu niewątpliwie dodać, iż przygotowując tak skonstruowany scenariusz, Teatr Ósmego Dnia kontynuował swą grę z cenzorami, rozpoczętą rok wcześniej, przed premierą *Wprowadzenia do...* Wówczas to poznański cenzor odpowiedzialny za teatry studenckie, przybijając swą pieczęć na scenariuszu tego spektaklu, popatrzył na Lecha Raczaka z wyraźnym politowaniem. Na pewno sądził, że Teatr Ósmego Dnia wygłupi się na lubelskiej Wiośnie Teatralnej, pokazując tam schematyczną „etiudę o Leninie”. Nie uwzględnił faktu, że ma do czynienia jedynie z zapisem wypowiedzianych na scenie tekstów, które w przedstawieniu są uzupełnione bardzo znaczącymi działaniami, ujmującymi je w ironiczny nawias.

Nie wszystkie zresztą wypowiedziane w tym spektaklu teksty umieszczono w ocenzonej scenariuszu *Wprowadzenia do...*, bo np. piosenka *Na kapuście duże liście...*, jako *ex definitione* niecenzuralna, nie została do niego włączona, choć oczywiście jej odśpiewanie stanowiło znaczący i wymowny fragment wszystkich prezentacji tego przedstawienia. Zespół Teatru Ósmego Dnia sporo ryzykował, bo przecież było niemal pewne, że wieść o tym, iż gra na scenie co innego niż to, co jest zapisane w zatwierdzonym

²⁶ Cyt. na podstawie maszynopisu scenariusza *Krwiodawców*.



Ocenzurowany tekst programu Jednym tchem, który – po przetłumaczeniu na angielski – miał objaśniać sceny tego spektaklu widzom zagranicznym.

przez cenzurę scenariuszu, prędzej czy później dojdzie do partyjnych władz. Lech Raczak twierdzi jednak, że aż do końca PRL można było jednak liczyć na: 1) niesprawność urządzeń nagrywających używanych przez agentów Służby Bezpieczeństwa obecnych na spektaklach; 2) bałagan w dokumentach cenzury; 3) postawę cenzorów, którzy nie zawsze chętnie współpracowali z SB; 4) przeświadczenie, powszechne zarówno wśród cenzorów, „esbeków”, jak i funkcjonariuszy PZPR, że „elitarny” teatr studencki nie dociera do mas i nawet jego otwarcie wywrotowe działania mają nikły wpływ na polityczną świadomość narodu; 5) obawę przed rozpętanem represji wobec środowiska młodej inteligencji – najbardziej niepokornego i zdolnego do podjęcia spontanicznych buntowniczych działań, czego dobitnie dowiódł Marzec 1968.²⁷

Zaskoczenie cenzora wydzwiękiem *Wprowadzenia do...* musiało być bardzo duże, skoro przed premierą kolejnego spektaklu – *Krwiodawców* nie wystarczyło mu już przeczytanie scenariusza i zażyczył sobie obejrzenia próby generalnej.

²⁷ Na podstawie rozmowy z Lechem Raczakiem w dniu 29.05.2002 r. Ta pobłażająco-przyzwalająca postawa wobec Teatru Ósmego Dnia zdecydowanie się jednak usztywniła w późniejszych latach, zaś lata 1975-1980 to okres, kiedy Służba Bezpieczeństwa i cenzura dały się tej grupie mocno i boleśnie we znaki.

Gotowy efekt wysiłku
intelektualnego zespołu Teatru
Ósmego Dnia i cenzora.

STUDENT THEATRE OF THE 8TH DAY
Poznan
"IN ONE BREATH"

(TEXTS - poems by S. Barańczak, DIRECTING - Lech Raczak,
SCENOGRAPHIC assistance - Wojciech Wołyński, ACTORS: Gabriela
Bochniak, Barbara Pietrzykowska, Bogdan Dołowicz, Lech Dymarek,
Jacek Hoffmann, Marek Kirschke, Waldemar Lelner, Marek Raczak. -
MUSIC by Marian Przybył)

instead
of
manifesto:

Theatre should be a distrust. Criticism. Tearing down the masks.
It should be all that until the last lie and demagogy, the last
act of violence is wiped off the surface of the earth. We do
not think that the theatre will lead to this (if anything is able
to lead to this at all). But we believe that theatre can help
in that, can teach the man to think of the world in the terms
of rational distrust towards all that is threatening him under
the disguise of a lie, demagogy and violence. And it will
be so, when the theatre that we mean will be fully distrustful,
will be tearing down the masks not only of the outer world
but also of itself. If it will be showing - both in what surrounds
it and within itself - the quarrel of elements, nonunity and
ambiguity of the things hiding itself under the surface of harmony,
agreement, acceptance and obviousness.

Reklamodruk P-6 s.l. 593/01/71 n. 500, 14.8.71

Wspomniany wyżej scenariusz nowego spektaklu był tworem specjalnie przygotowanym na użytek tego spotkania. Jak twierdzą Lech Raczak i Marek Kirschke, neutralne politycznie fragmenty broszury propagującej oddawanie krwi zostały w nim umieszczone tylko po to, aby osłabić czujność cenzora i odwieść jego uwagę od wierszy Barańczaka i poematu Karaska. Tymczasem, po przestudiowaniu rzeczzonego scenariusza i po obejrzeniu próby generalnej *Krwiodawców*, cenzor zakwestionował, obok tytułu spektaklu, właśnie teksty z broszury, nazbyt kojarzące się z rozlewem krwi i kierujące – jak zapewne sądził – uwagę widzów ku niedawnej tragedii Wybrzeża, a także fragmenty *Warszawianki*. Nie zgodził się też na używanie w przedstawieniu gumowych węży ze stacji krwiodawstwa oraz funkcjonujących jako rekwizyty plakatów, na których widniała twarz młodego człowieka (wizerunek ten nawiązywał do obrazu robotnika za sterem okrętu²⁸, do oficjalnego, znanego wszystkim plakatu z napisem „Partia przewodnią siłą narodu”). Zezwolił za to na wygłaszanie ze sceny wierszy Barańczaka.

²⁸ Pomysłodawcą i wykonawcą tego plakatu był Wojciech Wołyński.

Z cenzorem tym Teatr Ósmego Dnia stykał się będzie do końca swego istnienia w ramach oficjalnych instytucji PRL. Człowiek ów, absolwent polonistyki, kolega z roku Eugeniusza Mielcarka, pisywał w lokalnej prasie ciekawe recenzje filmowe, wykazując m.in. nieprzeciętne znanstwo „niepokornego” kina radzieckiego. Wielokrotnie szedł na rękę Teatrowi Ósmego Dnia i innym grupom studenckim, udzielając zezwoleń na „nieprawomyślne” teksty i sceny, ryzykując tym samym nieprzychylności swych zwierzchników.

Marek Kirschke wspomina, że funkcjonariusz ów po obejrzeniu *Krwiodawców* pośpiesznie opuścił salę w „Od Nowie”, nie wypowiadając nawet jednego słowa. Zachowanie to nie było zapewne spowodowane wściekłością, lecz koniecznością ochłonięcia (spektakl mógł mu się, jako widzowi, spodobać, i to nawet bardzo) tudzież strachem, by nie ujawnić swego pozytywnego nastawienia wobec dzieła, które – wiedział o tym – będzie musiał okaleczyć.²⁹

Pokazy dla przyjaciół i dla cenzora odbyły się w sierpniu 1971 roku; intensywna praca nad spektaklem trwała aż do wyjazdu na festiwal do Zagrzebia, który nastąpił pod koniec września. Zespół zdecydował się wtedy na wyrzucenie ze scenariusza fragmentów notek prasowych i pozostawienie w nim tylko wierszy Barańczaka, a także na zmianę tytułu: zakazanych *Krwiodawców* zastąpiono tytułem tomiku – *Jednym tchem*.

Podczas próby generalnej przed wyjazdem do Jugosławii cenzor nie ujrzał gumowych przewodów do przetaczania krwi; zobaczył też tylko dwa plakaty z robotnikiem za sterem, z których sceniczne postaci robiły sobie papierowe czapeczki. Jednak już podczas prezentacji w Zagrzebiu oraz na polskiej premierze (9 października 1971 roku) zarówno przewody, jak i duża ilość plakatów znowu pojawiły się w scenicznej przestrzeni *Jednym tchem*.³⁰

Na koniec wypada tu przytoczyć obszernie fragmenty wypowiedzi zespołu, objaśniającej intencje twórców przedstawienia: „Nasz program jest prosty: być nieufnym wobec wszystkiego tego, co w nas i tego, co poza nami i budzić tę nieufność w innych. Sądzimy, że jest to postawa twórcza. Kwestionowanie ogólnikowych haseł, pojemnych mitów, zbiorowych wiar i hysterii, brak wiary w to, czego sami jeszcze nie dotknęliśmy, ciągła czujność zabezpiecza przed łatwym samozadowoleniem, obojętnością, więc zmusza do aktywności. Do poszukiwania. Do czynnego współdziałania w przekształcaniu tego wszystkiego, co nas otacza. (...)”

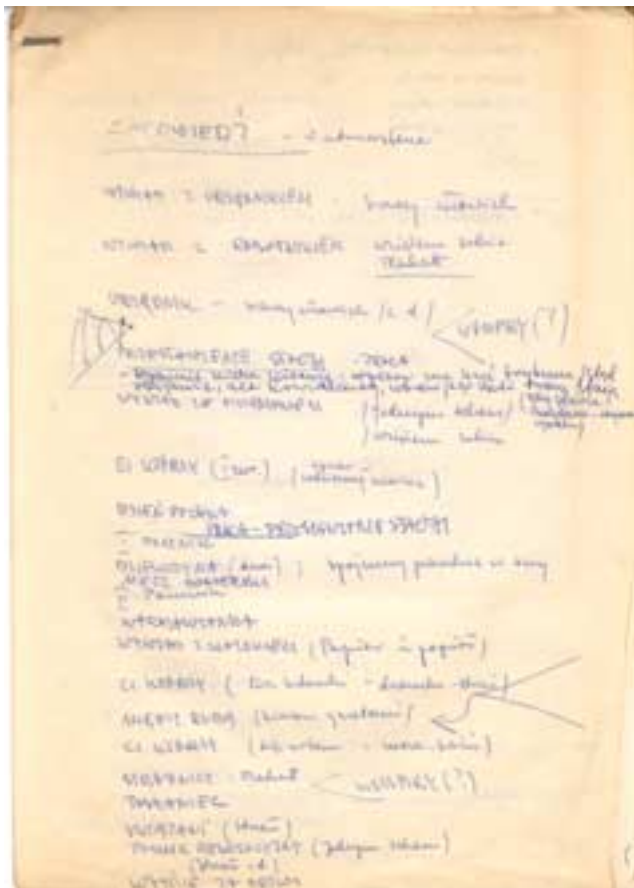
Teatr powinien więc demaskować fałsz, który wszyscy zgromadziliśmy w sobie, zdzierać maski pozorów, pokazywać nasze twarze. I sens tego, co kryje się za wzniosłymi słowami, pięknie brzmiącymi sloganami, utartymi gestami, wykonywanymi z przyzwyczajenia, lenistwa lub strachu. (...)”

Teatr powinien więc odkrywać mechanizmy naszej własnej ‘ucieczki od wolności’ w szczęśliwą krainę zadowolenia z siebie i żalu do innych. Stać się to może na drodze

²⁹ Na podstawie rozmów z Lechem Raczkakiem z dnia 29.05.2002 r. i Markiem Kirschke z dnia 30.05.2002 r.

³⁰ Zatwierdzając ostatecznie scenariusz *Jednym tchem*, cenzor zaznaczył, że życzy sobie, aby spektakl miał jak najwięcej wspólnego z „wieczorem poetyckim”, lub z „montażem poezji”. Na podstawie rozmowy z Lechem Raczkakiem w dniu 29.05.2002 r.

Kolejność scen *Jednym tchem*, zapisana w notatkach Lecha Raczaka z końcowej fazy prób.



konsekwentnej i pokornej aż do świętości autopenetracji (jak w Teatrze Laboratorium Jerzego Grotowskiego) lub poprzez stałe przymierzanie pobożnych życzeń do stanu faktycznego, ukazywanie skłócenia, niejednorodności i wieloznaczności czającej się pod powierzchnią społecznej harmonii i powszechnej zgody, poprzez krytykę zjawisk politycznych, przed którymi bezwładnie pochylił się głowę, którym poddaliśmy się wbrew samym sobie.

Dla grupy naszej najważniejsze są sprawy te, które odczuwają wszyscy powszechnie. Nie są to wydumane przez reżysera idee, ale problemy, które każdy z nas przynosi ze swego środowiska. Przez ich siłę i społeczną wagę stają się one bodźcami do tworzenia drogą zbiorowych improwizacji zdarzeń teatralnych, które rozbudowane i skomponowane w przedstawienie, uzyskują ów walor prowokacyjnego pytania i osobistej wypowiedzi. Poprzez naruszenie tabu dają możliwość, szansę wywołania szoku u widza, przeżycia tego, co rodzi się, gdy stajemy twarzą w twarz z ukrywaną prawdą.”³¹

³¹ Tekst programu do spektaklu *Jednym tchem* wg wierszy Stanisława Barańczaka. W: Teatr Ósmego Dnia, Zapis przedstawienia *Jednym tchem*..., s. 109-110.

Jednym tchem – szkic zapisu akcji

Dla opisanie polifonicznej akcji tego spektaklu posłużono się tutaj przede wszystkim objaśnieniami zwartymi w rękopisie, który był przetłumaczony na język angielski i opublikowany w programie przedstawienia na użytek występów w Zagrzebiu. Potem odwołano się do zapisu *Jednym tchem* opublikowanego w „Zeszycie Dokumentacyjnym” z sierpnia 1980 roku. Autorem obydwu tekstów jest Lech Raczak.

Warto wprawdzie jednak przytoczyć istotne zastrzeżenie Raczaka, który stwierdził, że zapisywanie tego spektaklu „było z góry skazane na niepowodzenie. (...) Zapisać można bowiem tylko niewielki fragment przedstawienia, najbardziej zewnętrzną jego warstwę: schemat akcji i zachowań aktorów, słowa mówionego tekstu, listę rekwizytów. To, co najistotniejsze: prawda ludzkich przeżyć i emocjonalne napięcia, tempa i rytmy, dźwięki pozostaje poza opisem.”³²

Zacznijmy od ogólnych informacji na temat miejsca akcji oraz bohaterów spektaklu, zamieszczonych w rękopisie Lecha Raczaka: „Akcja przedstawienia rozgrywa się w stacji krwiodawstwa, w której pojawiła się ekipa telewizyjna przygotowująca reportaż o oddawaniu krwi. Miejsce to nie jest określone wyraźnie i jednoznacznie – sygnalizuje je biel kostiumów i elementów scenografii (podesty, które pełnią m.in. funkcję ‘łóżek’ krwiodawców), a także gumowe rury (...).

Główną rolę w przedstawieniu odgrywa tłum krwiodawców, zwykłych ludzi, (...) którzy pojawili się w stacji z różnych przyczyn: oddać krew za pieniądze, dla chorego członka rodziny, honorowo lub przyszli tu po prostu na badanie. Dziennikarz-reżyser usiłuje ich wszystkich przedstawić jako zunifikowaną grupę papierowych ‘pozytywnych bohaterów’, pozbawionych własnych indywidualnych cech. Dlatego też zaciera wszystkie starcia, zaślania konflikty, pozbawia krwiodawców prawa do własnego zdania, reżyserując i kontrolując wszystkie ich działania i wypowiedzi.

Scenariusz Dziennikarza przewiduje przedstawienie kilku scen i przeprowadzenie wywiadów, które mają (...) propagować fałszywy wzorzec optymistycznej, bezkonfliktowej, zunifikowanej rzeczywistości. Niespodziewanie ta próba mistyfikacji spotyka się ze sprzeciwem części krwiodawców, którzy z różnych powodów (...) odmawiają pokornego poddania się wymogom scenariusza, podczas gdy pozostali samym swym bezwolnym działaniem i tak obnażają fałsz dziennikarskiej próby ‘przemiany rzeczywistości’ (urzędnik z trudem odczytujący z podanej mu kartki ‘własne zdanie’, robotnik, nieudolnie udający gazetowego herosa pracy fizycznej itp.).

Sytuację tę komplikuje jeszcze plotka, niesprawdzona wiadomość o dziwnych wydarzeniach za drzwiami, których sens Dziennikarz pragnie ukryć przed obecnymi. Strach przed niebezpieczeństwem zza drzwi paraliżuje początkowo wszystkich. W momencie, gdy krwiodawcom udaje się przewyciężyć fizycznie przewagę reżysera, wychodzą z sali. Lecz wtedy akt oddania krwi rozrasta się do tragicznych, przerażających wymiarów.”

³² Lech Raczak, Po dziesięciu latach. W: Teatr Ósmego Dnia, zapis przedstawienia *Jednym tchem*..., s. 60.

Jednym tchem w „sali boazeryjnej” nowej siedziby OKS „Od Nowa” w piwnicach poznańskiego Pałacu Kultury. Na zdjęciu od lewej: Gabriela Bochniak, Lech Dymarski, Waldemar Leiser, Jacek Hoffmann (zasłonięty), Barbara Pietrzykowska.

Foto: Andrzej Florkowski



Do małej „sali boazeryjnej” w OKS „Od Nowa” (9 x 5 m) mogło wejść na *Jednym tchem* 40-50 osób. Po wejściu oczom widzów ukazywały się ustawione po bokach krzesła (po dwa rzędy z każdej strony), na których mogli usiąść. Przy ścianie przeciwległej do wejścia stał biały podest, leżało na nim zwinięte białe płótno i cztery gumowe przewody długości ok. 3 m każdy. Trzy inne białe podesty były umieszczone w środku sali, wzdłuż jej dłuższej osi. Na przeciwległej, dobrze oświetlonej ścianie wisały cztery czerwone transparenty, na których – jak się okazywało w trakcie przedstawienia – widniały z drugiej (niewidocznej jeszcze) strony napisy: „Palisz, płacisz, zdrowie tracisz”, „Zostaw to miejsce takim, jakim chcesz je zastać” i „Serca, myśli, czyny”³³ – elementy powszechnie wówczas obecne w publicznych przestrzeniach.

Po lewej stronie drzwi, na podeście znajdowało się stanowisko Technicznego (tablica rozdzielcza reflektorów, magnetofon, wzmacniacz), obok niego stało wiadro z wodą i plansza z czerwonym krzyżem, przy nich leżały gazety i zwinięte białe fartuchy.

Salę oświetlały cztery reflektory, później pełniące czasem funkcję „kamer” obsługiwanych przez Technicznego, któremu Dziennikarz wskazywał miejsce „ujęcia”.

³³ Pełny tekst owego sloganu, obecnego na transparentach i plakatach w wielu miejscach publicznych PRL, brzmiał: „Nasze serca, myśli, czyny – Tobie, Socjalistyczna Ojczyzno”.

W trakcie spektaklu wszedł do akcji tylko jeden rekwizyt nie znajdujący się na miejscu, w sali; natomiast przedmioty będące od początku do dyspozycji aktorów zmieniały wielokrotnie swe zastosowanie i metaforyczne znaczenie. Teatr Ósmego Dnia wcielił tutaj w życie jedną z podstawowych zasad inscenizacyjnych „teatru ubogiego”.³⁴

W trakcie wchodzenia widzów do sali Techniczny (Marek Raczak) sprawdza „kamerę”, układa podesty i rekwizyty, pomaga widzom w zajmowaniu miejsc.

Po chwili do „stacji krwiodawstwa” wbiega Dziennikarz (Marek Kirschke), ubrany w płaszcz z podniesionym kołnierzem. Przywołuje gestem Pielęgniarkę (Barbara Pietrzykowska) w białym kitlu, pomaga jej wspiąć się na tylny podest, wciska jej w ręce gumowy wąż i formuje ją na kształt manekina z ówczesnej wystawy sklepu odzieżowego. W tym czasie Techniczny ustawia podesty w jeden rząd. Dziennikarz nakazuje mu włączenie reflektora-„kamery” i wdzięcznie się uśmiechając, wygłasza wstępną zapowiedź swojego reportażu ze stacji krwiodawstwa:

„W atmosferze szczebiotu oraz wzajemnego zrozumienia, w atmosferze ptaszęco świeżej (rosa, wschód słońca, poranne gazety), wydestylowanej w ciągu nocy wspólnym wysiłkiem z parnych oddechów śpiących, z dymu sal konferencyjnych, z zaduchu cel (cele uświęcają środki zaradcze), w atmosferze szczerości szczekania (reakcja łańcuchowa) lub merdania językiem oraz wzajemnego zrogowacenia gałek ocznych rozmówców toczą się w dal rozmowy w sprawie, dochodzenia też w sprawie (różnica w ustawieniu lampy na biurku), i walki za sprawę oraz koła pociągów towarowych, które wiozą w wagonach chłodniach ku najodleglejszym krańcom kraju atmosferę szczelności i wzajemnego zrośnięcia się z sobą mózgów i ust.

³⁴ Ludwik Flaszen tak objaśniał tę zasadę na przykładzie *Akropolis*: „Teatr ubogi. Przedstawienie zbudowane na zasadzie ścisłej samowystarczalności. Główne przykazanie brzmi: nie wprowadzać w toku akcji niczego, czego nie ma w niej od samego początku. Są ludzie i pewna liczba zgromadzonych na sali przedmiotów. I budulec ten musi wystarczyć dla skonstruowania wszelkich okoliczności i sytuacji: plastyki i dźwięku; czasu i przestrzeni.” Ludwik Flaszen, *Dziady, Kordian i Akropolis* w Teatrze 13 Rzędów. W: Ludwik Flaszen, *Teatr skazany na magię*. Wydawnictwo Literackie, Kraków-Wrocław, 1983, s. 332. Pierwotny druk: „Pamiętnik Teatralny” 1964 z. 3. Złamaniem tej rygorystycznej zasady były w *Jednym tchem*: 1) wprowadzenie nagranych uprzednio dźwięku – puszczonego z magnetofonu instrumentalnego akompaniamentu do dwóch songów śpiewanych przez zespół; 2) przyniesienie z zewnątrz sali kanistra z czerwoną farbą.

Dziennikarz przymilnie patrzy w oko „kamery”, usiłując narzucić „telewizjom” dobry nastrój i pozytywne nastawienie wobec swego „reportażu”. A przecież tekst, który wypowiada, jest zdecydowanie ironiczny wobec sytuacji, jaką usiłuje wykreować i wobec społecznej roli, jaką teraz odgrywa. Tego typu konfrontacje między tekstem a sytuacją jego wypowiadania i postacią go wypowiadającą były stosowane przez Grotowskiego od początku jego pracy w Teatrze 13 Rzędów, zwłaszcza zaś w „teatrze ubogim”, począwszy od *Dziadów* (czerwiec 1961). Jednak tutaj scena dziennikarskiej „zapowiedzi programu” zyskała jeszcze dwa aspekty: 1) odwoływała się do ówczesnej codzienności w jej upaństwowionym wymiarze publicznym; 2) była, dzięki ironii, czytelnym sygnałem postawy zespołu wobec owej codzienności – postawy bardzo bliskiej autorowi tekstu.

Marek Kirschke, wypowiadając tutaj w przymilnie „szczebiotliwy” sposób wiersz Barańczaka, dawał widzom trzy czytelne sygnały: 1. „Ja, aktor Teatru Ósmego Dnia, nie utożsamiam się z rzeczywistością opisaną w tekście, który mówię.” 2. „My, realizatorzy spektaklu *Jednym tchem*, utożsamiamy się z ironią zawartą w tym tekście, umieszczając jego wypowiedzenie w sytuacji tę ironię wzmagającej.” 3. „Będziemy się z wami-widzami komunikować otwarcie, bez aluzji i niedomówień, na temat bolesnych konfliktów, wynikających ze zniewolenia i ucisku, jakim wszyscy podlegamy i które ciążyą nad naszą codziennością. Nie będzie niedomówień i aluzji, będą za to metafory – wyrażone słowem, obrazem, gestem, postawą, kontekstem działań – dzięki którym nasza wypowiedź osiągnie wymiar dzieła sztuki.”

Już same wiersze Barańczaka, głośno, publicznie wypowiedziane w teatralnym spektaklu, powodowały u widzów szok. Były bowiem precyzyjnym, otwartym, nie złagodzonym przez aluzje i niedomówienia opisem zmagania autora, aktorów i widzów z codzienną opresją. Raczak i Kirschke twierdzą, że niejednokrotnie czuli, jak widzom, nieprzyzwyczajonym do tak otwartych publicznych wypowiedzi, dosłownie zapierało dech w piersiach podczas prezentacji *Jednym tchem*.

Jednocześnie szczególna sytuacja egzystencjalna „bycia w opresji” została przez Barańczaka opisana w kunsztownej, odkrywczej formie; na dodatek jeszcze inscenizacyjna i aktorska interpretacja pomnażała konteksty możliwych odczytań treści tych wierszy, o czym wyraźnie mówili zarówno Stanisław Barańczak, jak i Lech Raczak w przytoczonych tu już wypowiedziach.

Ten sposób komunikowania się, zaproponowany widzom w pierwszej scenie, był potem konsekwentnie realizowany, w kilku rozmaitych odmianach, przez cały czas trwania spektaklu.

„Dziennikarz kończy i wybiega za drzwi, które po chwili otwierają się z trzaskiem: z krzykiem, kłócąc się o miejsce w kolejce (‘Honorowi mają pierwszeństwo!’, ‘Ja swój honor mam!’), wchodzi (...) krwiodawcy. Jest wśród nich dwóch młodych ludzi w dżinsach i w koszulkach (uczniowie, studenci lub młodzi robotnicy) (...) i wyglądający jak Urzędnik człowiek z teczką w szarym ubraniu i białej koszuli z wyłożonym na marynarkę kołnierzem (Lech Dymarski). Ostatni wchodzi Robotnik (Jacek Hoffmann), ubrany w przybrudzony kombinezon, w berecie na głowie. Podobnie jak inni, tak i on uważa, że należy mu się pierwszeństwo. Wymija boki pozostałych, ustawia się na pierwszym miejscu, ale siłą zostaje wyrzucony na koniec. (...)”

Hałas przerywa dopiero Pielęgniarka, która – zachowując pozę manekina – ostro i zdecydowanie przeprowadza rejestrację krwiodawców:

Urodzony? (tak, nie, niepotrzebne skreślić),
dlaczego ‘tak’? (uzasadnić), gdzie,
kiedy, po co, dla kogo żyje? z kim się styka
powierzchnią mózgu, z kim jest zbieżny
częstotliwością pulsu? krewni za granicą
skóry? (tak, nie), dlaczego
‘nie’? (uzasadnić), czy się kontaktuje
z prądem krwi epoki? (tak, nie), czy pisuje listy do
samego siebie? (tak, nie), czy korzysta
z telefonu zaufania (tak,
nie), czy żywi
i czym żywi nieufność? skąd czerpie
środki utrzymania się w ryzach
nieposłuszeństwa? czy jest
posiadaczem majątku
trwałego lęku? znajomość obcych
ciał i języków? ordery, odznaczenia,
piętna? stan cywilnej odwagi? czy zamierza
mieć dzieci? (tak, nie), dlaczego
‘nie’?”³⁵

Po zarejestrowaniu krwiodawców narasta wśród nich niecierpliwość, wzmagają się hałas. Dziennikarz usiłuje przeprowadzić wywiad z Pielęgniarką, który nie udaje mu się z powodu nagłej awarii dźwięku. Pielęgniarka wypowiada jednak prawie cały, „wykuty na blachę” tekst wiersza, który niedawno „szczebiotliwie i świergotliwie” mówił do „kamery” sam Dziennikarz.

Ten, zgniewany niesforością krwiodawców, „wzywa za karę do odpowiedzi” najpokorniejszego wśród nich – Urzędnika. Odbywa się opowiedziana już w skrócie przez Raczkę scena dukania „spontanicznej wypowiedzi”, zapisanej uprzednio na kartce – typowa dla ówczesnych programów informacyjnych jedyne programu TVP. W pewnej chwili jednak rozemocjonowany Urzędnik odrywa się od kartki, z której zdołał wysylabizować: „Szary człowiek/W imię szarego człowieka/napływa ciągle szarość” i w euforii, po zdjęciu marynarki i koszuli, krzyczy w stronę „kamery”:

„W imię szarego człowieka
napływa ciągle szarość, aż pewnego dnia
zgęstnieje w czerń a wtedy
czarna jak ogień będzie każda kropla jego krwi.”

³⁵ Dłuższe fragmenty opisu opatrzone cudzysłowem pochodzą z: Lech Raczek, Zapis przedstawienia *Jednym tchem*. W: Teatr Ósmego Dnia, Zapis przedstawienia *Jednym tchem*..., s. 70-106.

Techniczny ratuje Dziennikarza przed skandalem, wyłączając reflektor-„kamerę”. Tymczasem Dziennikarz wpada na pomysł, aby z Urzędnika uczynić krwiodawcę-Zbawiciela: nakłada mu na nagie plecy planszę z czerwonym krzyżem. Otumaniony własną euforią i faktem, że samodzielnie wypowiedział jakiś tekst, Urzędnik idzie przez salę, dźwigając na plecach symbol męki.

Kolejnym kandydatem na bohatera „pozytywnego reportażu” staje się za moment Robotnik, którego Dziennikarz usiłuje upozować na pomnikowego „bohatera klasy robotniczej”. Niedoszły bohater spada jednak z podestów, powodując wybuch wściekłości u animatora kręconego właśnie reportażu. Robotnik atakuje Chłopca, który – powalony na ziemię – wzbudza zainteresowanie Dziennikarza. Lecz przerażony Chłopiec (Bogdan Dołowicz) nie ma ochoty na występ przed kamerą. Wyrывая się Dziennikarzowi, wykrzykuje tytułowy wiersz tomiku Barańczaka. W tym czasie Dziennikarz zdiera z niego koszulę i ubiera go z pomocą Pielęgniarki w biały kaftan.



Chłopiec:

„Jednym tchem, jednym nawiasem tchu zamykającym zdanie,
jednym nawiasem żeber wokół serca
zamykającym się jak pięść, jak niewód
wokoło wąskich ryb wydechu,
jednym tchem (...)
osmalić ściany więzień i wciągnąć ich pożar
za kostne kraty klatki piersiowej i w wieżę
tchawicy, jednym tchem, nim się udławisz
kneblem powietrza zgęstniałego od
ostatniego oddechu rozstrzelanych ciał
i tchnienia luf gorących i obłoków
z dymiącej jeszcze na betonie krwi (...).”

Wykrzykiwany przez Chłopca tekst wybrzmiewa donośnie w małej klubowej salce, lecz w tym czasie Chłopiec zostaje rozebrany do pasa przez Dziennikarza i Pielęgniarkę, którzy nakładają nań kaftan bezpieczeństwa. Przepowiednia rozlewu krwi, która jesienią 1971 roku wywoływać musiała w naszym kraju ogromne, choć tłumione emocje, umieszczona została w ironicznym kontekście scenicznych działań. Kontekst ów był dobrze już znany co bardziej wyrobionym polskim teatromanom ze spektakli Teatru Laboratorium, jednak tutaj owa scena dezawuowania komunikatu wypowiedzianego podniosłym tonem przez młodego, naiwnego bohatera zyskiwała nowy kontekst: „młody-zbuntowany” nawiązywał do niedawnych wydarzeń, mocno obecnych w zbiorowych emocjach widzów. Przebieg i sens tych wydarzeń były systematycznie zakłamywane przez oficjalną propagandę. Tutaj, w kontekście spektaklu teatralnego docierały do widzów w nieoczekiwanej formie wiersza o wyszukanej konstrukcji, który precyzyjnie wypowiedział powszechne, zbiorowe, tłumione oficjalnie odczucia. To powodowało pierwszy szok.

Drugi szok był związany z otwartym, czytelnym sygnałem opresji, jakiej poddawany był przez dwoje funkcjonariuszy Chłopiec, wykrzykujący prawdę w młodzieńczym zapamiętaniu, niepomny konsekwencji swego szaleńczego kroku.

Cały spektakl składał się ze scen o podobnej konstrukcji fabularnej: kolejne osoby, prowokowane przez Dziennikarza do „szczerych wypowiedzi” na użytek jego telewizyjnej audycji, niespodziewanie traciły kontrolę nad wypowiedzianymi przez siebie tekstami; w emocjonalnym rozedrganiu wymykały im się nagle słowa prawdy, a tym samym buntu. Ów ciąg scen oddawał stan ówczesnych społecznych emocji, a celne sformułowania z wierszy Barańczaka, których sens współgrał z sensem scenicznych działań, kierowały uczucia widzów ku końcowemu szokowi.

Chłopiec usiłuje uciec, lecz Dziennikarz jest czujny – udaje mu się znów zagonić Chłopca na podest, gdzie przy akompaniamencie puszczonej z magnetofonu muzyki musi on dokończyć „występ”.

Teraz jednak mówi fragment innego wiersza (*Twarzą w trawę*):

„(...) wziąłem w garść grudę gliny
ugniecioną
palcami wszystkich, którzy umierali
padając nagle twarzą na glebę
i drąc w niej paznokciami ostatnią kryjówkę
patrzę im wciąż na ręce – lepkie, lecz od potu –
odkąd tak mi się pali grunt
pod palcami, że z bólu
zaciskam
je w pięść
i tłukę nią w drzwi ziemi,
musiałem wziąć na siebie otwarcie tych drzwi.”

Następnie, po odśpiewaniu przez wszystkich piosenki z tekstem będącym pierwszą częścią wiersza *Ci, którzy jedzą grzanki, będą jeść suchary*,³⁶ mamy ciąg scen obrazujących „dzień powszedni Polaka”. Najaktywniejszą rolę odgrywa tu Urzędnik, stojący na podeście, owinięty w białe płótno, upozowany na białego orła, przemawiający głosem radiowego spikera.

Na końcu tej sceny Urzędnik wypowiada kolejny fragment znanego już widzom wiersza o „szarym człowieku”.

Przerwa w pracy. Wszyscy jedzą kanapki zawinięte w gazetę, po czym porządkują salę pod kierunkiem Dziennikarza, ustawiając podesty na kształt cokołu pomnika. Dziennikarz dąży do tego, by uformować krwiodawców w grupę pomnikowych bohaterów, oddających krew dla skaleczonego Chłopca. Scenę kończy gwałtowne wejście Pielęgniarki, która przynosi czerwony kanister na benzynę. Jej zachowanie nasuwa podejrzenie, że za drzwiami – tam, skąd wróciła, dzieje się coś ważnego i groźnego. Sugeruje to również tekst, który wygłasza Pielęgniarka – fragmenty wiersza *Spójrzmy prawdzie w oczy*.

Dalej mamy kolejny bunt – tym razem Młodego (Waldemar Leiser), spacyfikowany przez Dziennikarza, który wygrywa „pojedynek bokserski” ze swym przeciwnikiem (gumowe przewody są teraz linami ringu). Dziennikarz zwycięża dzięki nieczystemu chwytowi – w pewnym momencie wali Młodego w głowę zwiniętą w rulon gazetą, niczym milicyjną pałką.

Pokonany jednak nie rezygnuje, usiłując pobudzić krwiodawców do buntu wspólnym odśpiewaniem *Warszawianki* z 1905 roku, którą intonuje „płomiennie, z historycznym niemal zapałem”, paląc przy tym gazetę, która przed chwilą posłużyła Dziennikarzowi za broń. Krwiodawcy wtórują mu „nieśmiało, pokornie, żałośnie”, a zaraz potem – w ślad z Dziennikarzem – zaczynają „zawodzić nieszpornie”,³⁷ gasząc tym samym bunt Młodego. Buntownik rzuca płonąca gazetą w Dziennikarza, ten jednak robi unik i gasi ogień.

Następuję teraz dramatyczna scen przesłuchania:

„Młody: Papier i popiół.

Dziennikarz: dwa sprzeczne zeznania
na ten sam ogień;

M: powiedzą:

D: to jasne
jak dzień, jak dziennik,

M: zmięty i zmierzwiony kłęb
w kałuży, (...)

³⁶ Zbiorowe odśpiewanie songu było tu, jak to zwykle bywa, zespołową wypowiedzią wykonawców – współtwórców spektaklu, autokomentarzem, dopowiadającym sensy do przebiegu akcji, tworzącym „efekt obcości”.

³⁷ Trzy przytoczone wyżej, ujęte w cudzysłów sformułowania pochodzą z zapisu spektaklu. Patrz: Lech Raczak, *Zapis przedstawienia Jednym tchem...*, s. 89.

- D: spaliłeś swój dziennik
wśród nocy, to bezsprzeczne,
- M: powiedzą, choć zmięty
lecz niezmienny, zmierzwiony, ale niezmierny,
z mierzwy, lecz wierzymy;
- D: płaczesz się w zeznaniach,
w skręconych kartkach, tak czarnych, jak przedtem
były czyste; (...)
- M: spal i splącz papier, płomień, popiół, północ
w jednym błysku zwęglonym kroniki wypadków,
poprawią ci otrucie gazem na otrucie
gazet;
- D: To logiczne,
- M: powiedzą,
- D: samobójca, sam siebie się bał.”

Po zbiorowym odśpiewaniu kolejnej zwrotki wiersza *Ci, którzy jedzą grzanki, będą jeść suchary*, Młody podejmuje jeszcze jedną próbę buntu: posypuje głowy krwiodawców popiołem ze spalonej gazety i rozmazuje go im na twarzach. Krwiodawcy, z początku zaskoczeni, w końcu unieszkodliwiają buntownika, narzucając nań białe płótno. Dowodzi nimi Dziennikarz.

W grupie wciąż wzmagą się niepokój, wszyscy boją się jednak wyjść za drzwi ku nieznanemu niebezpieczeństwu. Usiłują najpierw wypchnąć za drzwi Młodego, który w ostatniej chwili ratuje się, wynajdując kryjącego się za stołem Technicznego.

„Techniczny zostaje rzucony na podest i związany wężami, których końce pozostają w rękach krwiodawców. Odbywa się dwuznaczna scena: krwiodawcy dmuchają w węże, robiąc (dosłownie) balona ze (...) swego emisariusza. Jak marionetką kierują za pomocą węży jego rękami, aż rozkrzyżują je szeroko.”

Młody namawia Technicznego do uczynienia ofiary z życia, mówiąc doń fragmentem wypowiedzianego już wielokrotnie wiersza *Twarzą w trawę*. Dziennikarz zdejmuje gumową pętlę z szyi Technicznego, tworzy z niej aureolę nad jego głową, po czym składa pocałunek na policzku „zbawiciela”, biorąc na siebie rolę Judasza.

Techniczny wychodzi z sali. Krwiodawcy, Pielęgniarka i Dziennikarz, zaleknieni, wolno idą w stronę wyjścia. Dziennikarz, mocując się z krwiodawcami, wciągając ich na swoją stronę ustawionej z podestów barykady i skłaniając ich do przyjęcia „rewolucyjnych” póz z obrazu Delacroix, wypowiada w rwanym rytmie fragment wiersza *Strzał strącił mnie na ziemię*:

Strzał strącił mnie na ziemię;
strzał w ciemnej przecznicy,
ciemne przeczenie z dygotem szyby;
dopał mnie, przeszył, strącił, gdy wysoko śniłem
wśród pędu mrowiącego w jasnej zgodzie mięśni,



Jednym tchem. Na zdjęciu od lewej: Gabriela Bochniak, Marek Kirschke, Barbara Pietrzykowska.

Foto: Andrzej Florowski

wsparty w strzemiona głośno kłębiącej się krwi,
uprzęzą ścięgien ledwie hamowany, z uzd języka w zębach,
strącił mnie na ziemię
ten strzał ciemna i trzeźwa sylaba przeczenia; (...).

Chłopiec przerywa Dziennikarzowi. Mówi po raz drugi fragment wiersza *Jednym tchem*, modląc się do krwiodawców, aby wyszli razem z nim z sali, potem prosząc, a na koniec bluźniąc i złorzeczając im. Gdy krwiodawcy nie reagują, Chłopiec sam wychodzi na zewnątrz.

Dziennikarz traci panowanie nad sytuacją. Do buntu przyłączają się kolejno wszyscy krwiodawcy, a Młody i Robotnik chłoszczą go gumowymi przewodami.

„Nagle Pielęgniarka otwiera drzwi i krwiodawcy zdecydowanie wychodzą. Dziennikarz powoli podnosi się, w pozostawionym na podłodze płótnie chowa twarz, owija bolące od uderzeń ciało.

Dziennikarz:

Twarzą w trawę; twarzą w twarz,
którą straciłem

Z trzaskiem otwierają się drzwi. Krwiodawcy wnoszą ciało Technicznego. Dziennikarz powstrzymuje ich. Usiłuje nie dopuścić do oddania krwi (a taka przecież miała być główna scena jego reportażu). Lecz znów musi ulec napierającemu tłumowi.”

Dziennikarz wypowiada kolejny, dłuższy fragment wiersza *Twarzą w trawę*, w tym czasie krwiodawcy wypierają go na barykadę przy drzwiach. „Tam, w momencie, kiedy układany na podeście Techniczny zwisa głową w dół z rozkrzyżowanymi rękami na barkach Chłopca, Dziennikarz usiłuje ‘zabezpieczyć’, ‘sprofanować’ gumowy wąż, który za chwilę ma się stać ‘przedłużeniem żył’” krwiodawców oddających krew ofierze tajemniczych wypadków zza drzwi i „wiesza się na gumowej rurze, zamykając w ten sposób przyjętą na siebie niedawno rolę Judasza. Krwiodawcy układają ciało na podeście, owijają swoje ręce wężami, powoli, z wysiłkiem toczą krew. Po chwili Dziennikarz sięga ręką do zwisających palców Technicznego. Dotykają się ręce (scena jak w obrazie Michał Anioła *Stworzenie Adama* – ‘stwarzanym’ czy ‘wskrzeszanym’ jest tu Dziennikarz.)

Pielęgniarka:

U końca wojny dwudziestodwuletniej,
w dzień zwycięstwa nad sobą,

Dziennikarz podnosi się, ale już po chwili wyczerpany pada. (...) Płacząc prawie, zaczyna się tłumaczyć – odbywa wykrętną spowiedź, z której co jakiś czas wydobywa się bezsilna rozpacz, na przemian z natarczym, agresywnym wypytywaniem, prawie przesłuchiwaniami obecnych.

Dziennikarz:

W dzień

przebranej 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;

szedłeś z nimi; uciekałeś z nimi;
u końca wojny dwudziestodwuletniej
liczyłeś zaginionych, zmarłych i zabitych
w sobie samym, choć nigdy nie byłeś wśród siebie
tak jasno żywy pod oświatą lampy,
zapominając nazwisk i adresów
(a szedłeś z nimi, uciekałeś z nimi),
jeszcze z wilgotnym żarem tchu na twarzy
zachowanej bez celu i składu

w ten dzień

jakże pragnałeś rozgromienia, klęski,
triumfu nad zwycięstwem, nowej wojny w sobie;
mogłeś od nowa utkać dywanowy nalot
na ochrypłym od krzyku gardle, nalot łez
wybuchających cierpkim oświeceniem gniewu,
od nowa atakować ostygłe okopy
w huraganowym ogniu ich krzyżowych pytań (...)"

Techniczny umiera. Krwiodawcy owijają mu głowę gazetą i na gumowych przewodach spuszczaają ciało do „grobu”.

Pielęgniarka rzuca w nich białym płótnem, krzyczy:

Śpij, w ciszy, w świetle ostrym, śpij,
ze stołu krew spłynęła, lśnią czarne płomienie
okrągłych liter, zwrócone do wewnątrz,
w te koleczaste obroże musisz wcisnąć szyję,
pora już wstać.”

Krwiodawcy ‘objijają’ podesty płótnem, (...) przez głuchy stukot przebija się głos Dziennikarza, który wykrzykuje słowo „nie” z głową schowaną w wiadrze.

Kwestię podejmuje Młody, który zaczyna mówić wiersz pt. *Nie*. Do wersu „to tylko słowo ‘nie’, miej je we krwi” wypowiedaniu wiersza towarzyszą inne sceniczne działania: Młody staje z przyniesionym do sali przez Pielęgniarkę czerwonym kanistrem naprzeciwko

Dziennikarza, „uzbrojonego” w wiadro. Zapowiada się kolejny ich pojedynek. Dziennikarz jednak rezygnuje z walki.

„Podbiega do wiadra – chce jeszcze raz umyć ręce (...). Ale z kanistra na wyciągnięte nad wiadrem ręce leje się czerwona farba – krew. Dziennikarz wyciera sobie twarz, (...) powoli podchodzi do okrywającego podesty płótna, niepewnie chwytając je w ręce, po czym zdecydowanym ruchem odciska na płótnie swoją twarz. Przygląda się (...) czerwonemu odbiciu na płótnie, które ma wyglądać jak odbita na chuście twarz Chrystusa, lecz jest raczej jak twarz z czerwonego plakatu. (...)

Do Młodego Człowieka zbliżają się pozostali. Kolejno wyciągają nad wiadrem ręce, farbują na czerwono twarze, podnoszą z podłogi białoczerwone plakaty z wizerunkiem twarzy, przeglądają się w nich jak w lustrze, sprawdzają podobieństwo. (...)

Młody:

To tylko słowo ‘nie’, słowo, któremu nadać
bagaż strzaskanych kości i wylanej krwi
potrafi nawet ciemność z twojej krwi i kości,
to nieświadome dzieło bólu (wszelkie prawa
zastrzelone), którego zakrwawione kopie
czcionkami chłosty odbite od kości, arkusze
przeszyte nicią strzałów,
możesz co dzień podnosić z chodników zmęczonym
wzrokiem, wczytywać się w nie bezradnością rąk;
to tylko słowo ‘nie’, ostatnie słowo
w dziedzinie krwi – a poznasz ją zaraz na wylot,
roju pocisków z luf;

(Narasta pasja, emocje, napięcie wewnętrzne Młodego Człowieka, jego głos staje się coraz bardziej rozedrgany, narasta aż do krzyku.)

to tylko słowo ‘nie’, miej je we krwi,
która spływa kroplami po murze o świcie,
daję tobie to słowo, jakbym dawał głowę
za to, że ból istnieje, jakbym gardło dawał
z sprawę żył i ścięgien i mięśni i skóry,
czytam ci z liter bólu, ze skręconych nerwów
pospiesznie zapisane słowa o tych, co gotowi
zawsze otworzyć list cudzego ciała,
rozciąć kopertę skóry i złamać szyfr kości;
to tylko słowo ‘nie’, ostatni krzyk
modlitwy krwi, którą dzisiaj odmawiam za ciebie,

Krwiodawcy chowają się pod płótnem. Nagle gaśnie światło. W ciemności słychać głos Młodego Człowieka, który kończy rzeczowo, spokojnie:

którą odmawiam sobie prawa do odejścia”.

Festiwale w Zagrzebiu i we Wrocławiu

Nieco ponad dwa tygodnie po pierwszej prezentacji *Jednym tchem* dla przyjaciół i dla cenzora Teatr Ósmego Dnia zagrał ten spektakl przed publicznością Międzynarodowego Festiwalu Teatrów Studenckich w Zagrzebiu.³⁸ Wrażenie, jakie wywołał, oddają dobitnie dwie wypowiedzi zachowane w czwartym numerze „Biuletynu XI IFSK”. Autarami pierwszej są członkowie jury tygodnika młodzieży chorwackiej „Tlo” („Tłó”), którzy „zrywając z konwencjonalnym, (...) bezmyślnym nagradzaniem za 'rolę żeńską i męską'", przyznali swą nagrodę Teatrowi Ósmego Dnia, za to, że „najpoważniej potraktował współczesne środki wyrazu w teatrze oraz współczesność w ogóle, (...) która – dzięki swym cechom narodowym – współtworzy nasz uniwersalny los.

Przez podkreślenie roli twórczej polskiego teatru i jego powagi, tak rzadko spotykanej na festiwalach, jury 'Tla' pragnie szczególnie podziękować polskim kolegom za wiele wyjątkowych rozwiązań teatralnych.”³⁹

Kilka uwag, poczynionych na gorąco, zaraz po spektaklu zanotował również Bohumir Gurguloff: „Niewiele jest rzadszych rzeczy (przynajmniej wśród naszych doświadczeń) niż polityczna sztuka polskiej grupy (rzadsza jest np. jakakolwiek polityczna sztuka jakiegokolwiek grupy z ZSRR) i to zdrowy znak, że tabu zostało złamane przez naszych przyjaciół z Poznania.

A jako premię dostaliśmy wspaniałe przedstawienie, w którym możliwe było istnienie treści sztuki bez znajomości języka.

Każdy, kto choć trochę słyszał o wydarzeniach ostatniej zimy w Polsce, mógł – śle-

dząc przebieg sztuki – wiedzieć, o czym ona mówi. A towarzyszy z Poznania trzeba podziwiać za to, że nie przedstawili nam po prostu historii wypadków, ale dostarczyli nam – poprzez naszkicowanie sił, pod i na powierzchni działających i wiodących do starcia i politycznego rozwiązania – możliwości interpretacji.

Aktorstwo, układy sceniczne, ruch, rozwiązania techniczne były przekonujące, ale tego nauczyliśmy się już oczekiwać od polskich przyjaciół.



³⁸ XI Internationalni Festival Studentskih Kazališta, Zagreb (Jugosławia), 24-29.09.1971. Teatr Ósmego Dnia wystąpił tam dwukrotnie: 27 i 28 września.

³⁹ Cytuję za: Głosy krytyczne prasy zachodniej. W: Teatr Ósmego Dnia, Zapis przedstawienia *Jednym tchem...*, s. 116.

Dostaliśmy niezwykle dowcipny (sądząc po reakcjach widzów znających język) i inteligentny tekst, który przykuwał uwagę od początku do końca i działał nie tylko estetycznie, ale również intelektualnie.”⁴⁰

Niecały miesiąc później Teatr Ósmego Dnia zagrał *Jednym tchem* na III Międzynarodowym Festiwalu Festiwalu Teatrów Studenckich i Awangardowych, który odbył się we Wrocławiu w dniach 17-24 października 1971 r. Jak już wiemy, pierwszą wrocławską prezentację tego spektaklu Marek Kirschke do dziś uważa za „natchnioną”: „Był to naprawdę wspaniale zagrany spektakl, jakaś eksplozja talentu i energii. Daliśmy z siebie wszystko. Pamiętam, że ludzie przychodzili do garderoby i albo stali w milczeniu i szybko wychodzili, albo płakali. Przyszła np. do nas pani Lutosławska, wtedy czołowa gwiazda Teatru Polskiego we Wrocławiu i popłakała się, przyszedł Maciej Karpiński,⁴¹ powstał chwilę, a potem spytał: ‘To wy jeszcze chodzicie na wolności?’. Przyszedł też Stanisław Ciosek, wówczas przewodniczący Rady Naczelnej ZSP i powiedział krótko: ‘Zrzeszenie popiera!’. Czyli, że nie było ze strony organizacji przeciwwskazań co do tego, żebyśmy dostawali nagrody na festiwalach, bo np. z nagrodami dla *Wprowadzenia do...* były zawsze kłopoty.”⁴²

Skoro została tu przywołana postać Stanisława Cioska, warto przytoczyć pewne ciekawe wspomnienie Lecha Raczaka, również dotyczące pierwszej wrocławskiej prezentacji *Jednym tchem*. Oto tuż przed jej rozpoczęciem Eugeniusz Mielcarek wywołał Raczaka z garderoby i skłonił go, aby natychmiast, zanim przedstawienie się zacznie poszedł wraz z nim do Cioska i „z grubsza” objaśnił, o co chodzi w spektaklu. Szło o to, by zawczasu podrzucić szefowi ZSP interpretację łagodzącą wymowę spektaklu. Wówczas Ciosek, atakowany na rozmaitych zebraniach i „naradach aktywu” z powodu dopuszczenia przez organizację studencką do takiego „ekscesu”, mógł odeprzeć te ataki, prezentując niby swoje, a w gruncie rzeczy podrzucone mu przez Raczaka objaśnienie przesłania *Jednym tchem*.⁴³

W relacjach recenzentów i krytyków na pierwszy plan wysuwa się chęć odreagowania estetycznego szoku oraz poczucie artystycznej i politycznej wagi tego spektaklu. Elżbieta Żmudzka napisała m.in., że „wstrząsające (...) *Jednym tchem*” jest „nie tylko artystycznie wartościowe, lecz także zawiera treści, które nie są obojętne nikomu z Polaków. Ten obrachunek z niedawną przeszłością, przeprowadzony śmiało, z otwartością i szczerością, robi wielkie wrażenie. To jedno z najwybitniejszych i najbardziej ważkich osiągnięć naszego teatru studenckiego.”⁴⁴

Tadeusz Burzyński w swoim bardziej rozbudowanym omówieniu *Jednym tchem*, pisze o tym spektaklu w podobnym tonie: „Nie wiem, jakie wrażenie zrobiło to przedstawienie na obcokrajowcach, dla nas był to niemały wstrząs. Jest to bardzo bolesny, sarkastyczny, kąsający spektakl, będący rachunkiem sumienia współczesnego Polaka. To boli, ale i oczyszcza. Jest to jeden z tych teatrów, które łatwo wywołują śmiech, ale śmiech przez łzy. (...)”

⁴⁰ Bohumir Gurguloff, Poznań. *Jednym tchem*. Wdzięczność. Tamże, s. 117.

⁴¹ Krytyk, później scenarzysta, a także reżyser teatralny i filmowy; współpracownik Andrzeja Wajdy w kilku realizacjach teatralnych, filmowych i telewizyjnych. Obecnie mieszka i pracuje w Nowym Jorku.

⁴² Zapis rozmowy z Markiem Kirschke w dniu 11 sierpnia 1995 r.

⁴³ W oparciu o rozmowę z Lechem Raczakiem z dnia 14.05.2002 r.

⁴⁴ Elżbieta Żmudzka, Wrocław pełen teatru. (III MFFTS). „Zwierciadło” 1971 nr 46, s. 8.

Spektakl był surowy, pozbawiony wyszukanej scenograficznej ornamentyki. Młodzi wykonawcy nie silili się na pseudoaktorstwo. Spróbowali jedynie nas przekonać, że jest to szczerą, autentyczną wypowiedź wrażliwych ludzi, reprezentujących przynajmniej część naszego młodego pokolenia.”⁴⁵

Kolejną osobą, która uznała *Jednym tchem* za spektakl „wstrząsający”, była Małgorzata Semil, która określiła go ponadto jako „gwałtowny, pełen pasji i rozpaczliwej wściekłości protest przeciwko bytowi ‘szarego człowieka’, przeciwko ‘serdecznej, szczelnej’ atmosferze, w której na przemian toczy mu się krew i pompuje w żyły powietrze. Akcja sceniczna, która polega na nieustannej, desperackiej szamotaninie wśród zabrudzonych kitli lekarskich, gumowych rurek, splamionych czerwienią białych podestów alegorycznej stacji krwiodawstwa, doskonale odpowiada metaforycznej treści spektaklu.”⁴⁶

Tadeusz Nyczek nazwał *Jednym tchem* „rewelacją”, stwierdzając krótko i dobitnie, że „przy sile i sugestywności tego spektaklu zbladły najbardziej nawet śmiałe propozycje innych zespołów, które tak jeszcze niedawno szokowałyby nas swoistą odwagą artystyczną i intelektualną”.⁴⁷

Autorką relacji najbardziej emocjonalnej, a przy tym dobrze korespondującej z nastrojem i przesłaniem spektaklu, była Agnieszka Osiecka, która rozpoczęła od znaczącego stwierdzenia: „Na tym przedstawieniu przechodzi ochota do żartów. (...) To przedstawienie zawstydza nas wszystkich – artystów i piszących – że to nie myśmy je zrobili.

Trudno je oglądać, a jeszcze trudniej opowiedzieć. To nie przedstawienie, lecz krzyk... To krzyk przeciw kłamstwu, przeciwko uległości, przeciwko przeraźliwemu pojęciu tak zwanego ‘Szarego człowieka’. Poetycki tekst Stanisława Barańczaka rwie się i dławi, (...) ale po chwili znów wybucha z czerwonooką siłą.

Przedstawienie toczy się na kilku (...) pudłach. Aktorzy – alegoryczni krwiodawcy – miotają się wśród brudnych prześcieradeł i zwojów lekarskich gum. Czasami przypominają one lejce, to znów pęta lub bicz. (...)

Reżysersko przedstawienie utrzymuje się w przewlekłym *crescendo*. A jedna scenka na zawsze pozostaje pod powiekami: rozplomieniony chłopak intonuje: ‘Śmiało podnieśmy sztandar nasz w górę...’

... Ludzie odpowiadają mu na kolanach, tonem zająkliwej kościelnej kantyczki.”⁴⁸

Niektórzy krytycy nie dali się jednak porwać „natchnionemu” wykonaniu *Jednym tchem* we Wrocławiu. Jan Kłossowicz np., odnosząc pochlebne uwagi o tym przedstawieniu do swoich ogólniejszych rozważań o kondycji teatru studenckiego w Polsce, nie szczędzi Teatrowi Ósmego Dnia zastrzeżeń. Co prawda stwierdza, że „z mniej znanym dotąd (...) spektaklem Teatru Ósmego Dnia (...) można wiązać (...) największe nadzieje”, lecz zaraz potem dodaje, iż „ten autentycznie młody (...) zespół” jest „technicznie na pewno niezbyt jeszcze sprawny (...)”.

⁴⁵ Tadeusz Buski [Burzyński], Impresje festiwalowe (III MFFTS). „Gazeta Robotnicza” 1971 nr 251, s. 4.

⁴⁶ Małgorzata Semil, Schechner i inni we Wrocławiu. „Dialog” 1972 nr 2 (190), s. 127.

⁴⁷ Tadeusz Nyczek, Wybór propozycji (III MFFTS, Wrocław 1971). „Student” 1971 nr 13 (51), 15-30.10, s. 6.

⁴⁸ Agnieszka Osiecka, „Proszę zajmować miejsca na scenie”. „Dookoła Świata” 1971 nr 48 (935), s. 8, 9.

Dalej Kłossowicz określa *Jednym tchem* jako „spektakl po trosze ‘w stylu Grotowskiego’. Dużo tam było naiwnych zapożyczeń, sporo niejasnych działań aktorskich, miotania się, krzyku, nieporządku kompozycyjnego. Ale była organizująca całość poezja Barańczaka, był spektakl aktualny, napisany i zagrany dzisiaj, mówiący o ostatnim, tak ważnym okresie naszej historii.”

Końcowe uwagi Kłossowicza poświęcone *Jednym tchem* są nieoczekiwane entuzjastyczne. Krytyk zestawia bowiem poznański spektakl z ostatnim dziełem Teatru Laboratorium, stwierdzając co następuje: „Na razie największym osiągnięciem naszego i nie tylko przecież naszego teatru był we Wrocławiu spektakl *Apocalypsis* i właśnie Teatr Ósmego Dnia.”

Kontynuując tę paralelę, Kłossowicz stwierdza, że po zakończeniu *Apocalypsis cum Figuris*, gdy odejdą już aktorzy, „przed widzami (...) zostaje (...) pusta, pochlapana stearyną i obsypana okruskami chleba podłoga. Po odejściu aktorów Teatru Ósmego Dnia na podłodze zostaje krew. I widzowie długo jeszcze patrzą na tę krew, chociaż wiedzą, że to tylko czerwona farba. Może po to warto jest robić teatr.”⁴⁹

Zdecydowanie bardziej krytyczny sąd o *Jednym tchem* wydał natomiast Tomasz Łubieński, który stwierdził, że *Spadanie* Teatru STU, „gorzkie i bolesne, góruje w pamięci nad *Stacją krwiodawstwa*,⁵⁰ (...) które to widowisko patetycznie i ekspresyjnie ewokuje wydarzenia grudniowe. *Stacja krwiodawstwa* niewątpliwie robi wrażenie, choć wiersze Barańczaka tracą w krzyku wiele ze swojego stylistycznego i intelektualnego wyrafinowania.”⁵¹

Łubieński jako pierwszy podnosi dwa podstawowe zarzuty wobec *Jednym tchem*, które pojawiać się potem będą w kilku kolejnych omówieniach i recenzjach: nie podoba mu się podkreślone przez Osiecką ciągłe emocjonalne *crescendo* tego spektaklu, a wyrafinowanie wierszy Barańczaka, jego zdaniem, ginie, gdy wypowiedane są one przez aktorów w różnych, czasem niesprzyjających wyraźnemu mówieniu sytuacjach scenicznych. Zauważmy także, iż po raz pierwszy zacytowany został tu krytyk jednoznacznie stwierdzający, iż *Jednym tchem* odnosi się do robotniczego buntu na Wybrzeżu.

Podsumowując występ Teatru Ósmego Dnia podczas III MFFTS we Wrocławiu, określić go należy jako wielki sukces, niewątpliwie największy w dotychczasowej historii tego zespołu. *Jednym tchem*, zakwalifikowane na festiwal w ostatniej chwili,⁵²

⁴⁹ Jan Kłossowicz, Stary „nowy teatr” (II). „Współczesność” 1971 nr 24, s. 9.

⁵⁰ Niektórzy recenzenci używali wciąż pierwotnej nazwy spektaklu w rozmaitych jej wariantach. „Chyba spektakl musiał być zgłoszony do Wrocławia wcześniej i w jakichś materiałach występował pod tym tytułem. (...) Czasem Leszek używał zamiennie, w pospektaklowych dyskusjach starej nazwy, (...) aby wspomóc interpretację.” List Marka Kirschke do autora książki z 7.06.2002. Informacje te potwierdził Lech Raczak w rozmowie z dnia 5.07.2002 r.

⁵¹ Tomasz Łubieński, Bracia sponiewierani. „Kultura” (Warszawa) 1971 nr 45 (439), 7.11, s. 10.

⁵² Spektakl ten nie jest np. wymieniony przez Bogusława Litwińca w artykule zapowiadającym III MFFTSiA, opublikowanym w „ItD” z 10 października 1971. Nie jest też odnotowany w spisie spektakli tego festiwalu zamieszczonym w bloku materiałów poświęconych nadchodzącemu III MFFTSiA w dwutygodniku „Student” z pierwszej połowy października. (Oczywiście, należy pamiętać o tym, iż artykuł Litwińca musiał być napisany odpowiednio wcześniej – najpóźniej w drugiej dekadzie września i – podobnie jak spis spektakli ze „Studenta” – znaleźć się w drukarni na początku października). Patr.: Bogusław Litwiniec, Festiwal festiwali po raz trzeci. „ItD” 1971 nr 41 (568), 10.10, s. 13. W tegorocznym festiwalu udział wezmą. „Student” 1971 nr 10 (48), 1-15.10, s. 8.

wywarło na festiwalowej publiczności ogromne wrażenie, stając się w oczach większości obserwatorów najważniejszą wypowiedzią kolejnego pokolenia twórców teatru studenckiego, posiadającą rangę artystyczną i polityczny wydźwięk zbliżone do spektakli legend pokolenia BIM-BOMU i STS z połowy lat 50. Po sukcesach *Wprowadzenia do...*, sfumionych w znacznym stopniu przez cenzurę, a także ostrożność władz ZSP oraz samego zespołu, *Jednym tchem*, stworzone i grane w okresie krótkiej „gierkowskiej odwilży”, mogło otwarcie święcić triumfy.

Wyraźnym sygnałem owej „odwilży” był choćby fakt, iż Roman Szydlowski, recenzent zawsze skrupulatnie realizujący partyjne wytyczne, mógł napisać w „Trybunie Ludu”, organie KC PZPR, że *Jednym tchem* wywarło na nim największe wrażenie spośród wszystkich przedstawień wrocławskiego festiwalu. „Mówiło ono – pisał Szydlowski – o naszych współczesnych konfliktach z taką troską i patriotycznym zaangażowaniem, że nikt z widzów nie mógł pozostać obojętny.”⁵³

Zauważmy jednak, że owa „odwilż” miała swoje ściśle wytyczone granice: choć twórcy przedstawienia i autor wypowiedzianych w nim tekstów wyrażali otwarcie swą skrajnie krytyczną postawę wobec panującej w PRL politycznej opresji, krytycy i recenzenci omawiający *Jednym tchem* ograniczali się do ogólnikowych stwierdzeń o „poruszaniu w tym spektaklu ważnych spraw, które żywo obchodzą nas wszystkich” lub co najwyżej o „spektaklu – krzyku wobec uległości”. Zнали reguły gry, wiedzieli, że czytelnicy i tak zrozumieją „szyfr”, w jakim pisane są ich artykuły. W ten sposób, pod przemożną presją władz, zakłamana została w oficjalnym odbiorze istota przesłania *Jednym tchem* i sens jego unikalnej aktorskiej ekspresji.

VIII Łódzkie Spotkania Teatralne

Kolejnym ważnym festiwalem, na jakim bardzo intensywnie i udanie zaistniało *Jednym tchem*, były VIII Łódzkie Spotkania Teatralne (17-19.12.1971). Przeszły one do legendy jako impreza, na której w pełni już objawiło się nowe pokolenie twórców studenckiego „teatru politycznego”. Spektakl Teatru Ósmego Dnia został uznany w powszechnej opinii za jedno z najważniejszych wydarzeń festiwalu, zyskując również uznanie w oczach jury, które przyznało całej grupie nagrodę zespołową Ministerstwa Kultury i Sztuki, a Lechowi Raczakowi – nagrodę za scenariusz i reżyserię. *Jednym tchem* uzyskało także wysoko cenioną nagrodę dziennikarzy.

Głównymi rywalami Teatru Ósmego Dnia w walce o nagrody były dwa widowiska: *Sennik polski* krakowskiego Teatru STU⁵⁴ oraz *Koło czy tryptyk* Teatru 77 z Ło-

⁵³ Roman Szydlowski, *Studencki teatr na rozdrożu* (III MFFTS). „Trybuna Ludu” 1971 nr 313, s. 4.

⁵⁴ Teatr STU, *Sennik polski*; scenariusz na podstawie tekstów Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego, Cypriana Kamila Norwida, Stanisława Wyspiańskiego, Juliusza Kadena-Bandrowskiego, Witolda Gombrowicza, Stanisława Dygata, Tadeusza Konwickiego, Sławomira Mrożka, Leszka Aleksandra Moczulskiego, Jacka Biereżina, Adama Zagajewskiego i innych: Edward Chudziński, Krzysztof Miklaszewski; inscenizacja i reżyseria: Krzysztof Jasiński; muzyka: Krzysztof Szwałgier; premiera: 18.12.1971, Łódź.

dzi.⁵⁵ Nagrodę główną; miano Najciekawszego Spektaklu Roku przyznano spektaklowi łódzkiemu, a Teatr STU podzielił z poznańską grupą nagrody zespołowe oraz indywidualne za scenariusz i reżyserię.⁵⁶

Dodajmy od razu, że VIII Łódzkie Spotkania Teatralne stały na wysokim poziomie i obfitowały w istotne artystycznie przedstawienia. Jednak relacje z tej imprezy zostały do tego stopnia zdominowane przez politycznie zorientowane analizy trzech przywołanych tu spektakli, że trudno jest w ogóle wypatrzeć w nich informacje o pozostałych przedstawieniach festiwalu. Tadeusz Nyczek np. skrótowo odnotował na samym końcu swej relacji, że „były jeszcze inne spektakle na VIII Spotkaniach, jak choćby interesujący debiut dramatyczny Zdzisława Hejduka pt. *Spisek* (Teatr 77), (...). Nową premierę dał wrocławski Gest (*Karuzela*), podobnie jak 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 (...) stały się najżywiej dyskutowanymi zjawiskami festiwalu.”⁵⁷

Krzysztof Mroziewicz, po równie pobieżnym odnotowaniu obecności tych spektakli na festiwalu, ze smutkiem skonstatował, iż „nie doczekały się one godnego swej wysokiej klasy przyjęcia”.⁵⁸

Wróćmy do werdyktu jury VIII ŁST: Lech Raczak, zapytany prowokacyjnie przez Izabelę Skórzyńską podczas cytowanego tu już wielokrotnie wywiadu-rzeki, czy to prawda, że płakał po jego wydaniu, stanowczo zaprzeczył: „Nie, nie, nie, nie... nie było tak. (...) Prawdą jest, że poobrażałem się na część jurorów, ale nie z powodu pierwszej nagrody, a z powodu tego, że nie rozumieli, iż ich w ogóle na tym festiwalu nie powinno być. Sami powinni byli wpaść na to, że nie da się utrzymać dłużej tej formuły, (...) że narodził się pewien ruch. A oni (...) po staremu przydzielali nagrody: to jest trochę lepsze, to jest trochę gorsze, a to niech sobie poczeka. (...)

...sytuacja była wcześniej w pewien sposób towarzysko ustalona, (...) już wtedy z ‘Siódemkami’ i ze STU byliśmy w swego rodzaju sojuszu. Wiedzieliśmy, że wprowadzamy inną jakość, inną tematykę, a przede wszystkim inną postawę wobec teatru w Polsce i że musimy działać razem. (...)

Tamte ŁST to nie był jeszcze taki festiwal, jaki dzisiaj można by sobie wyobrazić. Ledwie trzy teatry funkcjonowały tam poza klasycznym układem scena-widownia. (...) ..było jasne, że w sensie formalnym, artystycznym robimy inny teatr. I że tego (...) należy (...) bronić. (...)

⁵⁵ Teatr 77, *Koło czy tryptyk – wypowiedź teatralna*; scenariusz i inscenizacja: Ryszard Bigosiński, Zdzisław Hejduk; współpraca: Andrzej Bibel, Jerzy Moniak, Andrzej Podgórski, Bogumił Popow; scenografia: Mariusz Kowalski; premiera: październik 1971, Łódź.

⁵⁶ Skład jury VIII ŁST: Jan Maciejowski (przewodniczący), Jerzy Katarasiński, Jan Kłossowicz, Andrzej Kondratiuk, Eugeniusz Mielcarek, Marek Okopiński, Zbigniew Osiński, Maciej Prus, Konstanty Puzyna, Włodzimierz Sandecki.

⁵⁷ Tadeusz Nyczek, *Rzeczywistość a dusza polska. VIII Łódzkie Spotkania Teatralne. „Student” 1972 nr 1 (54), 1-14.01, s. 10.*

⁵⁸ Krzysztof Mroziewicz, *Koło czy sennik. „ItD” 1972 nr 4 (583), 23.01, s. 9.*

Najważniejsze było zachowanie sojuszu (...) wobec tego, co nam mogło grozić (...) z zewnątrz. (...) Bo już było jasne, że grozić nam może (...) wiele rzeczy.”⁵⁹

Coraz więcej było bowiem sygnałów, że „gierkowska odwilż” wkrótce się skończy. Konstanty Puzyna w swym kolejnym powszechnie później cytowanym sprawozdaniu z kolejnych ŁST odnotował np. opublikowaną w festiwalowym biuletynie polemikę z wystąpieniem ówczesnego wiceministra kultury i sztuki: „Minister (...) przywitał nas w ciepłym, pobłażliwym tonie *rendez-vous*. Nam wydaje się, że nie przyszedł tu na randkę (...) znudzonych sobą narzeczonych. (...) ...ostry, polityczny charakter Spotkań jest już zdecydowany. W tym duchu myślą o sobie wszyscy realizatorzy. Kto dziś odżegna się od polityki?

Dlatego, Panie Ministrze, będziemy się starali podsumować rok artystyczny (może polityczny?) studenckiego teatru. (...) ...nie damy się tak łatwo skwitować. Niech o nas mówią, lecz nie w tonie pobłażliwym.”

Puzyna komentuje: „Minister, jak widać, wleciał w gniazdo os. Wybuchowa jest ta riposta.”⁶⁰

Postawa państwowego urzędnika bardzo wysokiego szczebla była charakterystyczna dla ówczesnych władz, które – po bez mała rocznym okresie powiększenia marginesu swobody dla twórców kultury artystycznej – starały się stopniowo ograniczać otwartość ich wypowiedzi. W relacjach reprezentantów władzy z twórcami studenckimi pojawiła się zatem znów protekcjonalna pobłażliwość, sugerująca „młodzieńczą niedojrzałość” buntowniczych dzieł tych ostatnich, zsyłająca ich kreację do sfery „młodzieńczych, niedowarzonych eksperymentów”. Tymczasem, jak wiemy z cytowanej powyżej wypowiedzi Raczaka, w teatrze studenckim wyłoniła się już wyraźnie nowa jakość artystyczna, której specyficzną cechą była nowa postawa wobec relacji teatr-widownia-publiczność-społeczeństwo, nawiązująca zarówno do tradycji polskiego teatru studenckiego z lat 50., jak i do zachodniego teatru kontestacji z lat 60.

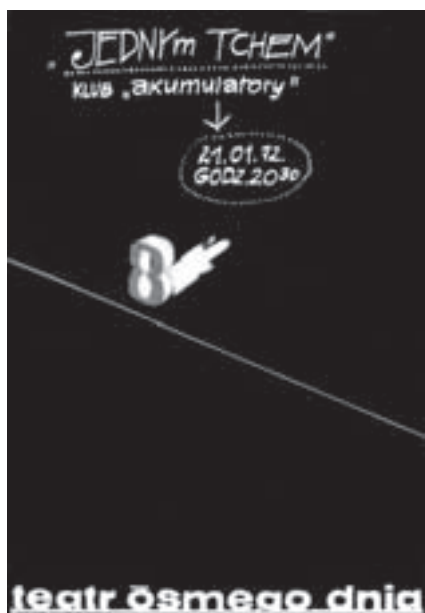
Postawę tę dostrzega Puzyna, który interpretuje ją w ten sposób: „Teatr studencki nie chce być dłużej miłą rozrywką dla zawodowców od kultury. Ma dość. Oświadcza, że jest ruchem politycznym, że ‘sensowny program na przyszłość’ jest dziś jego problemem podstawowym.”⁶¹

Relacja Puzyny doskonale oddaje rozgorączkowany nastrój VIII Łódzkich Spotkań Teatralnych, w czasie których do młodych twórców dociera świadomość rodzenia się artystycznego ruchu, skoncentrowanego na opisie i ocenie teraźniejszości w jej społecznym, publicznym wymiarze: „Dlaczego tyle mówimy o przeszłości, a tak mało o dniu

⁵⁹ Jednym tchem. Część druga wywiadu-rzeki z Lechem Raczakiem..., s. 129-130, 129. Informację o tym, że Raczak płakał po ogłoszeniu wyników VIII ŁST autor niniejszej książki usłyszał od jednego ze współtwórców *Koła czy tryptyku* w lipcu 1979 r., podczas imprezy festiwalowo-warsztatowej FAKT w Bolesławcu. Dodajmy, że Raczak zakończył swoją opowieść o VIII ŁST taką oto interesującą informacją: „...za wiele z zakończenia tych (...) Spotkań nie pamiętam, bo (...) było (...) tradycją, że festiwal kończył się naprawdę ogromnym pijaństwem. Pijaństwem, (...) którego nie potraficie sobie wyobrazić.” Tamże, s. 130.

⁶⁰ Konstanty Puzyna, *Gorejąc nie wiesz*. W: Konstanty Puzyna, *Pólmrok*. Warszawa, PIW, 1982, s. 56. Pierwodruk: „Polityka” 1972 nr 10 (4.03).

⁶¹ Tamże, s. 56.



Plakat Teatru Ósmego Dnia zaprojektowany przez Wojciecha Wołyńskiego, służący m.in. jako afisz anonsujący spektakle (1972).

dzisiejszym? Gwar w klubie na dole nie wygasa, jeszcze się o to kłóć. Ba, dlaczego? Bo od lat wszyscy boją się tego ‘dzisiaj’ jak diabła. W teatrze, w literaturze, wszędzie. To nie jest dla nas realność, konkretny, wśród którego się żyje, podległy opisom, ocenom, diagnozom, przekształcalny. Może w rozmowach prywatnych, owszem, ale w sztuce? Tu ‘dzisiaj’ to mgła, nieokreślony opar banału, wzniosłych ogólników, dobrych chęci i dezorientacji.”⁶²

Trudno było wówczas o precyzyjniejszą, a zarazem bardziej gorzką diagnozę „świata nieprzedstawionego” w twórczości artystycznej uprawianej w warunkach au-

torytarnej opresji. Lecz zaraz potem Puzyna opisuje narodziny artystycznego ruchu, którego reprezentanci optują za tym, aby teraźniejszy świat nie tylko był przedstawiony w swej złożonej całości, lecz także przekształcany za pomocą form dostępnych kreacji artystycznej: „Na parterze, w klubie wrzenie trwa. Sala nabita, część osób stoi, gadają zajadle. Czy teatr jest potrzebny? Jeśli tak, to komu i jaki? Co to znaczy: żyć teatrem? (...) I tamto pytanie, uparcie powracające, pośrednio albo wprost: czemu tak mało o dziś? Ekspłodowała wreszcie niecierpliwość. Od poprzedniego grudnia, kiedy w podmuchach wiatru od morza grano tu (...) *Spadanie* i (...) *W rytmie słońca*,⁶³ czuliśmy co prawda wszyscy, że polski teatr studencki po latach marazmu znowu wychodzi na start. Widać to było także w lipcu, na dorocznej świnoujskiej FAMIE, gdzie ruszyły się wreszcie kabarety satyryczne, gatunek z dawna martwy, bo wymagający atmosfery, w której śmiech nie jest występkiem. A w październikowym Wrocławiu (...) trzy z piątki polskich przedstawień zaliczano już zgodnie do problemowej czołówki festiwalu: *Spadanie*, *W rytmie słońca* i poznańskie *Jednym tchem*. (...) Zaś Łódzkie Spotkania to przegląd roku, ogólnopolski, najbardziej miarodajny. Czy pojawi się coś więcej, coś nowego? Ruch to już czy pojedyncze spektakle, bańki, pękające, kiedy dmuchnąć?”⁶⁴

Wielu innych krytyków, sprawozdawców i komentatorów zastanawiało się w swych relacjach z VIII ŁST, czy odrodził się wreszcie artystyczny i polityczny ruch studenckiego

⁶² Tamże, s. 54.

⁶³ Puzyna znów nie wymienia uczestniczącego w poprzednich, VII ŁST *Wprowadzenia do...*

⁶⁴ Tamże, s. 55-56.

teatru, nawiązujący do wspólnoty młodych zespołów z lat 50. Jerzy Katarasiński stwierdził np., że studenckie grupy znów próbują odpowiadać na pytania: „Jakie jest dzisiaj, jak wyprzedzać dzisiaj, co grać z myślą o jutrze?”, zaznaczając od razu: „Piekalnie trudna, zobowiązująca jest formuła teatru zadającego sobie takie pytania. Ale przecież teatr studencki, a przynajmniej jego najbardziej znaczący reprezentanci, powrócił do niej. Chce mówić pełnym głosem, chciałby zmieniać rzeczywistość, konstruować ją od nowa. Czy jednak wie, że w takim wypadku punktem wyjścia musi być dobra znajomość, wycucie rzeczywistości, (...) a motorem poczynań pełna świadomość celów, do których się dąży?”⁶⁵

Barbara Kazimierczyk, zakończyła swoje omówienie VIII ŁST w entuzjastycznym tonie: „Pokażcie mi inny taki teatr w Polsce, teatr polityczny. Albo zarzućcie, że (...) niestudenckie to, bo za mądre, za wysmakowane teatralnie i zbyt myślowo wyważone, nazbyt odpowiedzialne. Proszę bardzo, panowie krytycy, odmawiajcie najlepszej części studenckiego teatru (...) miana wybitnej (...) w skali teatru całego kraju. Odmawiajcie całej kulturze studenckiej w ogóle prawa do odpowiedzialności, dojrzałości, popychajcie ją na powrót w stronę estetyzmu jako górnego pułapu jej możliwości. Ja się do tego nie przyłączę”.

Przygotowaniem do tej konkluzji był patetyczny (jak przyznała sama autorka) wstęp, w którym Kazimierczyk stwierdzała, że „dla kultury polskiej idą lata trudne”, ponieważ teraz, po usunięciu „różnych absurdów organizacyjnych naszego życia kulturalnego (...) twórca polski, artysta (...) nie wywinie się już od odpowiedzi wprost na pytanie: z czym do nas, Polaków żyjących tu i teraz przychodzisz? (...)

Odpadną (...) wszystkie tłumaczenia, dlaczego to mówiliśmy aluzjami (...) i będzie to sytuacja zdrowa, jedynie zdrowa (...). (...) Tylko od ludzi, którzy czują się odpowiedzialni i którzy wiedzą, wobec kogo chcą być odpowiedzialni za to, co robią, można żądać rachunku z ich poczynań. (...) Sprawa autorytetu polskiego artysty, polskiego twórcy, zostanie w najbliższych latach wygrana lub przegrana – przez niego samego.”⁶⁶

Niestety, te optymistyczne diagnozy i oczekiwania zupełnie się nie sprawdziły. W systemie władzy, jaki panował w Polsce, nie zaszły żadne zmiany, a „studencki teatr polityczny” mógł zaistnieć tylko dlatego, że nowa partyjna ekipa potrzebowała czasu, aby podporządkować sobie wszystkie instytucje autorytarnego państwa, dając przy tej okazji dobrze odmierzoną dawkę swobody obywatelom, zgnębiomym surowymi represjami z ostatnich lat rządów ekipy Gomułki.

Diagnozy, opinie, oczekiwania i postulaty Barbary Kazimierczyk, choć generalnie słuszne w swym maksymalizmie, były w tym kontekście po prostu naiwne. Dobrze jednak, że mogły w ogóle zostać napisane, wydrukowane i zaistnieć publicznie w ramach krótkiej „gierkowskiej odwilży”, wyrażały bowiem sedno wymagań, jakie wobec sztuki – świadomie bądź nieświadomie – formułowała warstwa jej najwrażliwszych

⁶⁵ Jerzy Katarasiński, *Tryptyk i co dalej?* (VIII Łódzkie Spotkania Teatralne). „Kultura” (Warszawa) 1972 nr 5 (451), 30.01, s. 10.

⁶⁶ Barbara Kazimierczyk, *Teatr studencki, teatr polityczny?* „Kierunki” 1972 nr 3 (813), 16.01, s. 5.

odbiorców, w tym zwłaszcza młodzi intelektualiści. Niestety, jak pokazała niedaleka przyszłość, oczekiwaniom tym sprostaa bardzo nieliczna grupa artystów.

Jeśli dobrze wczytamy się w oczekiwania krytyków i recenzentów wobec teatru studenckiego formułowane po VIII ŁST, dojdziemy do wniosku, że są one kierowane pod niewłaściwy adres. Adresatem znacznej ich części powinny być bowiem tak naprawdę opozycyjne partie polityczne i wolne media. To one powinny były na użytek „nas, Polaków żyjących tu i teraz” formułować „sensowny program na przyszłość” i z „pełną świadomością celów, do których dążą, zmieniać rzeczywistość, konstruować ją od nowa”, tworząc dla realizacji tych zadań „ruch polityczny”.

Niestety, na początku lat 70., po zmianie rządzącej ekipy partyjnej nie został nawet w części podjęty – jak to enigmatycznie, z obawy przed cenzurą określiła Kazimierz – „proces niezbędnych przeobrażeń strukturalnych, co do konieczności których wszyscy są zgodni”.⁶⁷ Wobec takiego rozwoju wydarzeń, rolę politycznej quasi-opozycji wciąż pełnili posługujący się metaforami, symbolami i alegoriami artyści, mający uniikalną możliwość wyrażania swego sprzeciwu odpowiednio dobitnie, lecz nie wprost. Ten znany i dobrze już opisany mechanizm będzie poddany obszernej analizie na przykładzie studenckiego „teatru politycznego”, w kolejnym rozdziale.

Niestety, owe nadmierne oczekiwania bardzo poważnie wpłynęły na odbiór *Jednym tchem* przez krytyków. Z jednej strony chcieli oni podkreślić to, co wydawało im się w tym spektaklu najważniejsze: niespotykany, skrajnie szokujący wówczas fakt, że artyści sceny wypowiadają się otwarcie przeciw politycznemu porządkowi panującemu w ówczesnej Polsce, drążąc bardzo głęboko jego podstawy, oparte na nieprawości, przemocy i kłamstwie; z drugiej – nie bardzo mogli to zrobić, nie chcąc zaszkodzić Teatrowi Ósmego Dnia i sobie samym. Najgorsze jednak było co innego: fakt, że ktoś zdobył się na otwarty protest o charakterze politycznym, był dla nich sam w sobie istotny do tego stopnia, że przesłaniał pozostałe, arcyważne aspekty komunikowania się poznańskiego zespołu z widzami (a poprzez nich – z szerokim otoczeniem społecznym), teatralnymi konwencjami, tradycją dokonań teatru studenckiego w Polsce i teatru kontestacji na świecie.

W omówieniach VIII ŁST nie było tym razem ani jednego głosu krytyka, który by zauważył oryginalne przetworzenie metody twórczej Teatru Laboratorium, będące istotnym dokonaniem Teatru Ósmego Dnia. Nikt nie dostrzegł także prostego, rzucającego się w oczy faktu, że poznański zespół bardzo konsekwentnie wyciągnął wnioski z „lekcji” festiwalu wrocławskiego sprzed dwóch lat. Wśród zachodnich grup, których spektakle tak mocno szokowały wówczas polskich znawców, otwartość mówienia o najtrudniejszych i najboleśniejszych problemach współczesnego świata językiem sztuki była w końcu kwestią oczywistą (podobnie jak dla pokolenia BIM-BOMU i STS w polskim teatrze studenckim).

Ponadto w omówieniach VIII ŁST nikt właściwie nie nawiązał do społecznej i artystycznej specyfiki funkcjonowania zachodnich zespołów, dość często przywoływanej

⁶⁷ Tamże.

po II MFFTS we Wrocławiu w 1969, którą najzwężlej i najdokładniej zrelacjonował wówczas Konstanty Puzyra: „Zbiorowe tworzenie spektaklu, wspólne przeżycie aktorskie i o k a z y w a n i e go raczej widzom niż graniu ról; zacieranie granic między 'przedstawieniem' a prywatnością, bezpośredni kontakt z widownią, teatr jako nie tyle sposób gry, ile sposób ży c i a, jednoczący zespół i będący jego powołaniem, misją, którą trzeba nieść między ludzi (...).”⁶⁸

Taki sposób istnienia spektaklu i zespołu teatralnego nie były wówczas w Polsce zjawiskami rozpowszechnionymi, oczywistymi, znanymi szerokiej publiczności. A jednak nic o nich nie napisano w kontekście miażdżącego sukcesu przedstawień Teatru 77, Teatru STU i Teatru Ósmego Dnia na VIII ŁST. Co o tym zdecydowało? Wypominany polskim krytykom przez Marka Kirschke „brak narzędzi” do opisywania nowych sposobów uprawiania sztuki teatru? Z pewnością tak. A poza tym nieodmiennie towarzyszące twórczości teatrów studenckich przeświadczenie (także sformułowane przez Puzyrę, tyle że odnoszące się do innej epoki), że – przypomnijmy – „teatr studencki jest, przynajmniej w Polsce, jednym z najczulszych sejsmografów społecznych. Notuje – świadomie i nieświadomie – zmiany w świadomości społecznej z szybkością i precyzją niedostępną na ogół scenom zawodowym.”⁶⁹

Scenom studenckim już w latach 50. została przypisana owa nieszczęsna rola „sejsmografu” (w drugiej połowie lat 70. przemianowanego na „barometr”), w związku z czym omówienia ich spektakli z lat 1970-1971 okazywały się na ogół politycznymi analizami ich przesłań. Snuto je na tyle otwarcie, na ile pozwalała cenzura, płacząc się w coraz ostrożniejszych niedomówieniach i ogólnikach.

Tymczasem nowy sposób komunikowania się zespołu aktorskiego z widzom w takich przedstawieniach, jak *Spadanie*, *Sennik polski*, *W rytmie słońca*, *Koło czy tryptyk*, *Wprowadzenie do...* lub *Jednym tchem* – wielowarstwowy, nasycony metaforami, oparty na zupełnie nowym sposobie istnienia aktora, tekstu, przestrzeni scenicznej – po prostu nie istniał w opisach i analizach ogromnej większości polskich krytyków.

Mamy koniec roku 1971 i początek 1972. Cenzura przyryka jeszcze oko na sformułowania dotyczące robotniczej rewolwy na Wybrzeżu. Motyw „odreagowania” tych krwawych wypadków w *Jednym tchem* pojawia się jednak w festiwalowych omówieniach coraz rzadziej. Najmocniej obecny jest w relacji Konstantego Puzyry, trwale związanego Gdańskiem („jestem z Trójmiasta: wychowałem się tam, bywam tam kilka razy do roku, u matki, (...) wciąż jestem w Gdańsku tubylcem, nie turystą”.⁷⁰) Puzyra ostro atakuje to przedstawienie właśnie jako „tubylec”, którego bardzo osobiście dotknęła

⁶⁸ Konstanty Puzyra, Niemy płacz. W Konstanty Puzyra, Burzliwa pogoda. Felietony teatralne. Warszawa, PIW, 1971, s. 83. Pierwodruk: „Polityka”, 29.11.1969. Dodajmy jednak, że nowy sposób istnienia zespołu, aktora i widza w spektaklach poznańskiej grupy, nawiązujący do przemian w poszukującym teatrze na świecie, został omówiony, i to nawet dość obszernie, w niektórych recenzjach z *Jednym tchem* i szkicach o tym przedstawieniu, które będą jeszcze przytoczone w niniejszym rozdziale.

⁶⁹ Konstanty Puzyra, Rola społeczna teatrów studenckich. W: Konstanty Puzyra, Syntezy za trzy grosze. Warszawa, PIW, 1974, s. 169. Pierwodruk: „Współczesność” 1965 nr 20.

⁷⁰ Konstanty Puzyra, Zdumieni. W: Konstanty Puzyra, Półmrok. Warszawa, PIW, 1982, s. 163. Pierwodruk: „Polityka” 1980 nr 43.

tragedia Wybrzeża. Pisze: „Lecz (...) to, co wokół tego spektaklu stworzyło aurę wydarzenia, mnie (...) aż skreca. Bo przedstawienie chce mówić o czymś trochę innym niż wiersze Barańczaka, zanurzone w niewesołych doświadczeniach generacji dwudziestoletnich. Chce być poematem o wypadkach grudniowych. Aż nadto rozumiem jego twórców, że chcieliby tę tragedię wykrzyzczyć jednym tchem. Ale są z Poznania, są bardzo młodzi i nikt chyba nie umarł im na rękach. Gdyby byli z Wybrzeża, mówiliby może bez hysterii i bez 'poezji'. Bardzo rzeczowo i raczej cicho.”⁷¹

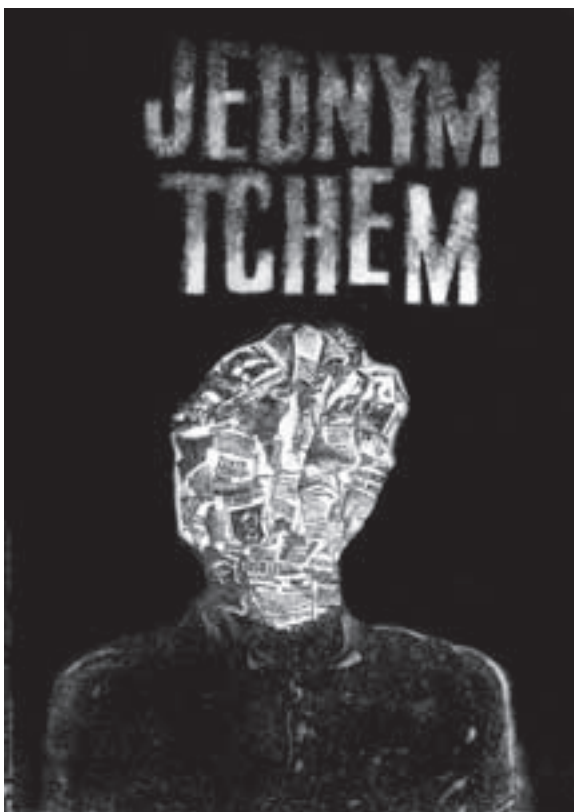
Kolejne krytyczne uwagi Puzyny dotyczą relacji wiersze Barańczaka – teatr. „Książę polskiej krytyki teatralnej” przyznaje, iż przedstawienie, „ponownie oglądane po dwóch miesiącach wydaje się precyzyjniejsze w podawaniu słowa, mniej bełkotliwe”, stwierdza jednak dalej, że wiersze z tomiku *Jednym tchem* bardzo wiele tracą, gdy są wypowiedzane na scenie przez aktorów Teatru Ósmego Dnia. Poezja Barańczaka, „gęsta językowo, gruzłowata, przeznaczona do cichego czytania, brzmi pretensjonalnie, gdy ją krzyzczyć. Inscenizacja dodała do niej akcję teatralną, biegnącą właściwie obok słów, co nie daje jednak kontrpunktu, jak chcą entuzjaści, lecz rozmazaną mgławicę znaczeń.”⁷²

Puzyna wnikliwie wychwyił wszystkie może nie tyle słabe, co „ryzykowne” strony *Jednym tchem*. „Rzykowne” w tym znaczeniu, że twórcy spektaklu, konstruując go tak, a nie inaczej, w wielu punktach zdawali się na emocjonalne współodczuwanie widzów, na ich identyfikację ze swoją postawą. Gdy brakowało emocjonalnego rezonansu, odbiór przedstawienia natychmiast się spłaszczał i banalizował, tak jak w przypadku Łubieńskiego, Puzyna czy przywołanych przez Raczkę widzów z Gdańska.

⁷¹ Konstanty Puzyna, *Gorejąc nie wiesz...*, s. 57-58. Lech Raczak: „...tak do końca jednoznacznie odebrało nas tylko dwa razy. Raz to był Puzyna, a drugi raz – w Gdańsku. Było to jedyne miejsce, gdzie nas przyjęto zimno. Mielśmy poczucie, że widownia mówi: 'To myśmy to zrobili, proszę się do tego nie wpychać.'” *Jednym tchem*, część druga wywiadu-rzeki z Lechem Raczakiem..., s. 127.

⁷² Konstanty Puzyna, *Gorejąc nie wiesz...*, s. 57. Opinii Puzyny przeciwstawiła się Elżbieta Morawiec, pisząc z perspektywy dziesięciu lat po premierze *Jednym tchem*, że poezja Barańczaka „jest liryką rzeczowych konstatacji, spokojnego opisu 'szarego człowieka', poniżonego przez kłamstwo instytucjonalne i publiczne. Ten portret, narysowany suchą kreską, skończony, rzeczowy, ujęty w gramatyczną logikę zdań i logikę racjonalności myślenia, teatr konfrontuje z czymś, czego nazwać nie umiem inaczej niż 'portretem zranionym'. Anonimowy X, szary robociarz z gazetowych sloganów, twarz niezauważalna wśród innych twarzy, portret po tysiącokrotnie kreowany monolitycznie, stosownie do potrzeb chwili – teraz pluje krwią, rozlatuje się na krwawiące strzępy. Anonimowość życia zstępuje w anonimową hekatombę śmierci. To właśnie nadaje spektaklowi Teatru Ósmego Dnia siłę krzyku. (...)...ta wypowiedź rzeczywiście artykułowana jest słabo, w odróżnieniu od logicznej, jasnej, surowej kompozycji *Koła czy tryptyku* Teatru 77, który (...) tak przejął Puzynę. Ale – krzyząc, mówi trochę o czym innym niż *Koło czy tryptyk* - mówi o śmierci człowieka. Tej niedawnej na Wybrzeżu – masakrze anonimów o twarzach z gazety, które spływały żywą krwią, i tej, która dokonuje się codziennie za sprawą logicznej jasności słów, racjonalnego posłuszeństwa zdań. Przeciwno niej – krwawa ofiara ludzkiego buntu. Sztuka jako pierwszy sojusznik tego buntu, sztuka jako bunt sam, wyzwanie rzucone precyzyjnie wyważonym dylematom moralnym, rachunkom sumień i odpowiedzialności. Odpoznany w sztuce szok społecznego przeżycia. I zarazem pierwszy w historii Teatru Ósmego Dnia znak poszukiwania utraconej sakralności człowieka.” Elżbieta Morawiec, *Teatr Ósmego Dnia – aktor jako człowiek zbuntowany*. W: Elżbieta Morawiec, *Powidoki teatru. Świadomość teatralna w polskim teatrze powojennym*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1991, s. 318-319. (Książka Morawiec przeleżała wiele lat w wydawnictwie wskutek sprzeciwu cenzury i mogła zostać wydana dopiero po przełomie z 1989 roku.)

Plakat *Jednym tchem* zaprojektowany przez Wojciecha Wołyńskiego (1972).



Oczywiście, podobne ryzyko niesie ze sobą każda prezentacja każdego spektaklu teatralnego. Tutaj jednak zostało ono świadomie spotęgowane przez założenie, iż znaczenia zawarte w metaforach poetyckich i scenicznych zostaną dopełnione emocjami widzów, które będą tożsame z emocjami aktorów. W *Jednym tchem* grali zatem nie tylko aktorzy, lecz również – jak w każdym przedstawieniu teatralnym, tyle że tutaj znacznie intensywniej – zbiorowe emocje oraz poczucie wspólnoty losu widzów i aktorów. A także (to już *differentia specifica* tego akurat spektaklu) nie tylko wspólne widzom i aktorom lęki, frustracje, marzenia, lecz także poczucie na chwilę odzyskanej możliwości otwartego ich wyrażania. Wszystko to ujawniło się z porażającą siłą u ogromnej większości polskich widzów biorących udział w „natchnionej” prezentacji *Jednym tchem* na festiwalu we Wrocławiu. Natomiast w Łodzi, po upływie niemal dwóch miesięcy i rozejściu się po Polsce wieści o wyjątkowej sile oddziaływania tego spektaklu, wymagania widzów były już jasno sformułowane: oczekiwano podobnego szoku. Tymczasem nie można już było liczyć na efekt zaskoczenia, inna też była spontanicznie się kształtująca specyfika odbioru spektaklu. Zależała ona od bardzo wielu wzajemnie się przenikających czynników, np. od rytmu artystycznych przeżyć widzów festiwalu, wyznaczonych w znacznym stopniu kolejnością prezentacji poszczególnych przedstawień.

Np. Barbara Kazimierczyk, po przypomnieniu, że spektakl Teatru Ósmego Dnia był „jedną z rewelacji III MFFTS we Wrocławiu”, tak oto relacjonuje swoje przeżycia z Łodzi: „Tu tylko powiem, że oglądając *Jednym tchem* zaraz po (...) *Senniku polskim* odniosłam nieco słabsze wrażenie. Cóż, być może nie należy mieszać wrażeń zbyt mocnych i niejednorodnych. Wydało mi się, że *Sennik...* mówi o sprawach dziś ważniejszych.”⁷³

Widać tu wyraźnie, iż kolejnym czynnikiem osłabiającym siłę oddziaływania poznańskiego spektaklu na VIII ŁST był fakt, że pojawiły się tam dwa wybitne przedstawienia, konkurujące z nim w walce o nagrody. Recenzenci, kierowani trudnymi do zwalczania festiwalowymi nawykami, ustanawiali w swoich relacjach własne rankingi i klasyfikacje, w którym to dziele istotną rolę odgrywał efekt zaskoczenia, zachłyśnięcia się rewelacyjną nowością. Ten atut w przypadku *Jednym tchem* został już wykorzystany we Wrocławiu, a teraz oferował swe uroki widzom dwóch kolejnych, objawionych w Łodzi znakomitych widowisk.

Od VIII Łódzkich Spotkań Teatralnych prawdziwą obsesją czołowych zespołów ruchu studenckiego stał się wymóg, aby festiwale organizowane przez to środowisko w ramach ZSP, a później SZSP miały charakter niekonkursowy. Wymóg ten udało się wprowadzić w życie dopiero w drugiej połowie lat 70., tylko dla najważniejszych imprez w tym środowisku – ŁST (od 1976), lubelskich Konfrontacji Młodego Teatru (od 1978) oraz festiwalu teatrów debiutujących START (od 1978).

Wróćmy do prasowych omówień VIII ŁST. Typowe dla widzów tej imprezy dylematy przeżywał również publicysta „Itd” Krzysztof Mroziewicz, pisząc, że każdy z trzech rywalizujących ze sobą o nagrody spektakli „na swój sposób jest najciekawszym przedstawieniem roku”. Mroziewicz wyznał dalej, iż przed rozpoczęciem festiwalu sądził, że tytuł ten przypadnie *Jednym tchem*. „Nas samych – ‘Itd’ spotkał zaściankowy zarzut, że obszerną publikacją o Teatrze Ósmego Dnia, która ukazała się w dniach Spotkań, mieliśmy zamiar reżyserować werdykt festiwalu.”⁷⁴ (...) W czasie Spotkań z kolei *Sennik Polski* (...) wydał mi się najgodniejszy tego miana, bo wychodzi on poza dzisiejszy dorobek teatru studenckiego w Polsce.”

Mroziewicz nie uległ jednak do końca festiwalowym nawykom i rzetelnie odnotował, iż „werdykt jury (...) wprowadził sporo zamieszania. Fakt, że uczestnicy Spotkań rozjeżdżali się w milczeniu i bez serdeczności, rozżaleni i pełni nostalgii, świadczy o tym, że gdzieś rozminęły się sprawy artystyczne (tematyka przedstawień i pełna pasji ich realizacja) oraz sprawy administracyjne w tym najbardziej trywialnym rozumieniu (skład jury i werdykt).”⁷⁵

Co festiwalowi sprawozdawcy napisali o *Jednym tchem*? Ich wzmianki o tym spektaklu można śmiało podzielić na kontynuacje jednej strony opinii Tomasza Łubieńskiego,

⁷³ Barbara Kazimierczyk, Teatr studencki... Koniec tej relacji brzmi jednak pocieszająco dla zwolenników *Jednym tchem*: „W drugiej części tego spektaklu zapomniałam o *Senniku...*” – wyznaje autorka.

⁷⁴ Chodzi o szkic Zbigniewa Osieńskiego pt. *Jednym tchem*, który ukazał się w podwójnym numerze „Itd” z 19 grudnia 1971. Ponieważ na pierwszej stronie umieszczono 4 duże kolorowe zdjęcia ze spektaklu oraz fragment wiersza Barańczaka *Twarzą w trawę*, esej ów można było uznać za *cover story*. Wzmocniało to niewątpliwie jego wagę.

⁷⁵ Krzysztof Mroziewicz, *Koło czy sennik...*, s. 8.

z drugiej – wrażeń i odczuć Agnieszki Osieckiej, wyartykułowanych dwa miesiące wcześniej, po festiwalu wrocławskim. Wątek nieprzydatności poezji Barańczaka dla sceny, rozpoczęty przez Łubieńskiego, rozwinął cytowany przed chwilą Puzyna, precyzując i wyostrzając zastrzeżenia. Wątek ów pojawił się także w cytowanym tu już artykule Jerzego Katarasińskiego: „Poezja, (...) w swej naturze wieloznaczna, tu przyprawiona jeszcze piętrowymi parabolami inscenizacji i działań aktorskich, stała się w tym przedstawieniu, przykro mówić, bełkotliwa, niewiele znacząca.”

Katarasiński, podobnie jak Puzyna, daleki był od identyfikowania się z emocjami aktorów, przez to nie odczuł i nie zaakceptował artystycznej „architektoniki” *Jednym tchem*: „Fascynuje forma spektaklu – pisał – ekspresja działań aktorskich, dynamika zespołu, a jednocześnie czuje się, że pomysłów jest zbyt wiele, że pierwsze są tylko po to, aby mogły wywołać drugie, trzecie, piętrzą się, zamazują, że treść wypowiedzi ucieka, rozplywa się w efekcikach. Od czasu do czasu mocne sformułowania (rzecz jest ponoć rozrachunkowa), ale odnosi się wrażenie, że słowa padają tylko po to, aby usprawiedliwić istnienie swoistego baletu granego do słów (...) Barańczaka (...). (...) Jest w tym spektaklu jakiś ton protestu przeciwko przemocy, ale kogo, przeciwko czyjej przemocy – z rozszyfrowaniem już gorzej. Jest (...) pasja, chyba i szczerść, barok formy jednak ją przytłacza dość skutecznie. Możemy się domyślać, koncytować, rozszyfrowywać aluzje, ale prawdę mówiąc, bardziej by to zajęcie przypominało rozwiązywanie szarady niż sumowanie wrażeń po spektaklu.”⁷⁶

Katarasiński krytykuje tu fakt, iż rzeczywistość sceniczna w *Jednym tchem* pozbawiona była konkretnych odniesień. Istotnie, metaforyczne znaczenia zawarte w tekście, wyrażane także przez układ scenicznej przestrzeni, rekwizyty, a przede wszystkim przez działania aktorskie, nie były ściśle skonkretyzowane. Z wyjątkiem jednego dosłownego niemal „cytatu” z masakry w Trójmieście, brak tu było jakichkolwiek dosłownych odniesień do jakiejś „konkretnej przemocy”. Decydującą rolę odgrywały więc wrażliwość i wyobraźnia widzów, a przede wszystkim ich gotowość na przyjęcie takiej formuły teatru oraz takich, a nie innych niesionych przez nią treści. Jeśli widzowie – jako jednostki i jako zbiorowość – byli skłonni dokonać „widzowskiej konkretyzacji” scenicznych wypadków w sposób zaplanowany przez zespół Teatru Ósmego Dnia, osiągnęli stan głębokiej identyfikacji z wykonawcami i z przesłaniem spektaklu, co prowadziło ich do artystycznego przeżycia. Jeśli nie byli gotowi, jak np. Jerzy Katarasiński, ich udział w spektaklu powodował mnożące się pytania i wątpliwości.

Trzeba tu jednakowoż koniecznie zaznaczyć, że rozbudowana metaforyka poszczególnych scen i metaforyczne, kierujące skojarzenia widzów ku różnym sensom przesłanie całego widowiska były świadomie założone przez jego twórców i stanowiły istotę artystycznej „architektoniki” *Jednym tchem*. Przecież nie kto inny, jak Lech Raczak w wielokrotnie tu cytowanych wypowiedziach bronił przedstawienia teatralnego jako dzieła sztuki, protestując przeciw ograniczaniu przez niektóre zespoły zachodnie funkcji i przesłań ich widowisk li tylko do scenicznej publicystyki. W związku z tym spełnienie

⁷⁶ Jerzy Katarasiński, *Tryptyk i co dalej?*...

postulatu Katarasińskiego, aby „rozszyfrować” zawarte w tym spektaklu przesłanie, było nie do przyjęcia dla poznańskiego zespołu.

Podobne zarzuty wobec spektakli Teatru Ósmego Dnia będą się pojawiać znacznie częściej w drugiej połowie lat 70. Ich autorami będą głównie publicyści współtworzący wokół tej grupy atmosferę politycznego skandalu, którzy – paradoksalnie i bezsilnie – zarzucać będą Teatrowi Ósmego Dnia rozmycie przesłania i brak mocnego wyartykułowania w kolejnych widowiskach odpowiednio wyrazistej, krytycznej postawy wobec władz PRL.

Natomiast Barbara Kazimierczyk potwierdziła w relacji z VIII ŁST swoje wrocławskie odczucia: „Spektakl (...) wyraża poetycką niezgodę na warunki, jakie doprowadziły do Grudnia – napisała. – Mówi *veto* współczesnej szarości polskiej egzystencji, (...) pozbawionej perspektywy. Mówi *veto* w formie poetyckiej i ascetycznej teatralnie, przez co podnosi je do wymiaru uniwersalnego. (...) I ta poetyckość jest, mimo wszystko, wielką obroną *Jednym tchem*.”⁷⁷

Tadeusz Nyczek utożsamiał się z przesłaniem tego spektaklu jako reprezentant pokolenia jego twórców, „które już dwukrotnie zostało w swoim krótkim życiu doświadczone przez historię”. Młody krytyk „Studenta”, w imieniu swoim i swych rówieśników stwierdził, że *Jednym tchem* „stanowiło najgłębszy, najbardziej autentyczny wyraz świadomości” tej generacji. „Wiersze, powstałe jeszcze przed pamiętnym grudniem – wiersze ostre, drapieżne, bolesne – zostały natychmiast zaakceptowane jako uczuciowa i intelektualna wizytówka rocznika 1945. I ten jeden okrzyk bólu i goryczy, nieprzypadkowo zatytułowany *Jednym tchem*, powiedział właściwie wszystko, co można było powiedzieć o rozumieniu i odczuwaniu meandrow współczesnej historii przez najmłodsze pokolenie.”

Na początku swego omówienia Nyczek, nie podejmując jeszcze pokoleniowej interpretacji tego spektaklu, stwierdził prosto i dobitnie, że jego „sens i wyraz najgłębszy znajdowały się daleko poza teatrem samym – w warstwie etycznej i emocjonalnej życia narodu”.⁷⁸

Po raz pierwszy w historii Teatru Ósmego Dnia na temat jego spektaklu napisano kilka odrębnych recenzji, poświęconych tylko temu widowisku, nie będących fragmentami festiwalowych omówień. Ponieważ są to teksty na ogół mało znane, a obrazujące w dobitny sposób twórczą drogę, jaką zespół ów przeszedł od 1968 roku, oddające przy tym skalę głębokich przeżyć, jakie *Jednym tchem* wywoływało w widzach, warto zacytować je dość obficie.

Zacznijmy od nie tyle recenzji, co opisu-interpretacji *Jednym tchem*, jakiej dokonał Błażej Kuztelski na łamach efemerycznej jednodniówki „Odnowa”, wydanej w Poznaniu wiosną 1972 roku. Młody poznański krytyk, towarzyszący Teatrowi Ósmego Dnia od czasu premiery *Warszawianki*, manifestuje na początek zniecierpliwienie mnogością nieprecyzyjnych interpretacji spektaklu oraz niewiarę w rozwiązanie mitów, jakie wokół niego narosły. Artykuł z „Odnowy” ma, w intencji autora, uprościć odczytanie poszczególnych scen oraz całego spektaklu i przywrócić im właściwy, zamierzony przez

⁷⁷ Barbara Kazimierczyk, Teatr studencki...

⁷⁸ Tadeusz Nyczek, Rzeczywistość a dusza polska...

twórców sens, zniekształcany bałamutnymi interpretacjami, które tworzą podstawę owych mitów.

„Spektakl opiera się na alegorycznym zestawieniu Polski ze stacją krwiodawstwa – objaśnia Kuztelski. – Honorowe oddawanie krwi to swoista konkretyzacja wzniosłej idei; oddawanie za pieniądze – to profanacja, prostytuowanie tejże idei, choć sam czyn pozostaje społecznie użyteczny. (...).

Spektakl (...) dzieje się w jakiejś stacji krwiodawstwa (...). To swoista alegoria organizmu społecznego (...). Owa stacja raz po raz zmieniać się będzie w jakąś makabryczną ogromną pompę ssąco-tłoczącą, której efektywność działania podporządkowana zostanie sprawnemu funkcjonowaniu samego mechanizmu, (...) rzeczywisty efekt pracy będzie bowiem żaden.

Po opisie pierwszych fragmentów przedstawienia, Kuztelski dochodzi do interpretacji scen z Urzędnikiem jako bohaterem reportażu: „W końcu rejestracja i przesłuchanie jednocześnie (ironiczna aluzja do Chrystusa) stają się także wywiadem telewizyjnym. (...) Obywatel w okularach (...) da wiarę tej mistyfikacji. Weźmie też na siebie ‘krzyż ofiarny’, uwierzy, że składa ofiarę dla całego społeczeństwa. (...)

W planie zewnętrznym mamy dalej do czynienia z totalną zgrywą. (...) Przyszły dawca, (...) potykając się, pada pośród szpaleru oczekujących na swą kolej. (...) Gromki śmiech (...) dawców. Idea Chrystusowa – oddania (...) bezinteresownie (...) własnej krwi dla dobra innych – zostaje zdeprecjonowana, poddana szyderstwu. (...)

Druga część spektaklu to jakieś groteskowe intermedium, zhiperbolizowana przypowieść o codziennym życiu (...) zwykłych obywateli, usiłujących bezskutecznie w codziennym trudzie afirmować własną osobowość (...).”

Kuztelski dochodzi w końcu w swym opisie do sceny odnalezienia Technicznego i powierzenia mu ryzykownej misji: „Chłopak (...) zostaje (...) przez współbraci pojmany (...). Kreują go na polskiego Chrystusa, robiąc zeń jednocześnie w sposób dosłowny balona. Zostaje zdradzony. (...)

Postępowaniem adoratorów rządzi konformizm, strach przed prawdą, przed nowym, przed odpowiedzialnością za to, czego Władza nie toleruje. Wypychają młodzieńca za drzwi. Niech się pierwszy naraża. (...) Powiązani są z Władzą, Instytucją, (...) one ich trzymają na uwięzi, za uzdy (gumowe węże), one ujeżdżają, kępują.”

Po wniesieniu ciała Technicznego do sali krwiodawcy „wzbraniają się przed kreacją zmarłego na ‘Odkupiciela’, sytuują przeto martwe ciało w pozycji, w jakiej dokonał życia uczeń Chrystusa, Piotr – głową w dół.”

A oto koniec *Jednym tchem* w interpretacji Kuztelskiego: „Teraz następuje ostatnia transfuzja, szydercza ablucja. Leją na ręce krew, pomazą nią twarze... Dostąpią łaski odkupienia (...) wyswobodzą się jednak z atmosfery śmierci, strachu, poniżenia, z atmosfery przytłaczającej i kępującej wolę, rozum, chęć działania. Wstępują w nowe bogatsi o kolejne doświadczenie.”⁷⁹

⁷⁹ Błażej Kuztelski, *Jednym tchem* – czyli próba rozbicia mitów. „Odnowa”, tygodnik wydawana przez Radę Okręgową ZSP w Poznaniu, Ośrodek Kultury Studenckiej „Od Nowa”, Witrynę „Odnowa”. Poznań 1972, s. 30, 31.

Z opisu tego jasno wynika, że jakakolwiek konkretna interpretacja *Jednym tchem* zdecydowanie spłaszczyła jego wymowę i przesłanie. Warto jednak docenić wysiłek Błażeja Kuztelskiego, ponieważ jako jedyny zdobył się na precyzyjne, pozbawione ogólników odniesienie niektórych scen spektaklu do rzeczywistości, w której żył on sam, pozostali widzowie *Jednym tchem* i zespół Teatru Ósmego Dnia. (Była to, swoją drogą, jedna z przyczyn spłylenia tej recenzji, której autorowi należy się jednak pochwała za odwagę). Ponadto Kuztelski zawarł w swym opisie cały szereg interesujących spostrzeżeń oraz interpretacji poszczególnych scen, porównując np. zwartą grupę krwiodawców do Ojczyzny-organizmu sterowanego przez Władzę albo odczytując precyzyjnie wszystkie nowotestamentowe aluzje i nawiązania obecne w spektaklu.

Warto jeszcze raz na koniec podkreślić, że Kuztelski wypowiedział się w tym szkicu bardzo otwarcie i krytycznie o przetworzonej w spektaklu polskiej rzeczywistości przełomu lat 60. i 70. Był to akt sporej odwagi, bowiem sygnały o rychłym końcu „gierkowskiej odwilży” były wiosną 1972 roku aż nadto liczne i czytelne.

Z kolei Marian Grześczak zajął się w zamieszczonym na łamach „Sceny” eseju przede wszystkim swoim ulubionym tematem – relacją teatr-poezja: „Słyszane zderza się z widzianym. Słowo z obrazem – pisał. – Moment styku obu tych elementów jest jakby zamknięciem obwodu. Przeływa prąd poezji, dzieje się jej teatr.

Byłem pewny – wyznaje dalej – że tej najprostszej formuły (...) nie da się zastąpić (...). I oto (...) Teatr Ósmego Dnia pokazał widowisko *Jednym tchem*, (...) naruszające układ słowo-obraz. Słowa wierszy biegną tu swoimi torami, obrazy – swoimi, jakby mimo słów. I choć raz po raz (...) pola słów i (...) obrazów nachodzą na siebie, całość prowokuje uwagę widza właśnie swą niespójnością. (...) Jest brzydka, niedbała i przez te w estetyce brzydoty, niedopasowania, chropowatości wykształcone walory, tym głębiej wstrząsająca. (...)

Na złożoność wiersza [teatr] odpowiedział prawie prostactwem obrazu, całkowitą surowością. (...) Prostota teatru nie deformuje przy tym złożoności treści poezji i nie narusza jej suwerenności. Należy dążyć do jedności znaczeń, nie do jedności form. (...) Na początku zaskakuje to widza, potem zachwyca konsekwencją i logiką. (...)

Sądzi się, że teatr poezji, tak jak i poezja sama, jest sztuką nieudomówień. Widowisko poznańskie atakowało widza frontalnie agresywnie, wprost. Było jak uderzenie w twarz. (...)

Lecz żeby znaleźć twarz do bicia, trzeba mieć trochę odwagi. Okazuje się więc na koniec, że teatr poezji to także problem odwagi. A może nawet sztuka odwagi.”⁸⁰

Autorzy kolejnych tekstów o *Jednym tchem*, które – podobnie jak dwa już zacytowane – były raczej krótkimi szkicami niż recenzjami, skupili się na artystycznej wymowie tego spektaklu. Uznali przy tym – tak samo, jak Grześczak i Kuztelski – że emocjonalny odbiór jego treści i przesłania jest istotnym, integralnym składnikiem tego przedstawienia, pojmowanego jako fakt społeczny i artystyczny.

Młody krakowski poeta, autor poematu *Warszawianka*, Krzysztof Karasek stwierdził, że *Jednym tchem* „jest bardziej organicznym poematem scenicznym niż tradycyjnym

⁸⁰ Marian Grześczak, *Poezja jak krew na twarzy*. „Scena” 1972 nr 1, s. 28, 29. Cykl *Trzeci wiersz*.

widowiskiem. I jakkolwiek posługiwał się (...) tekstami znakomitej poezji, jego kształt wyniknął właśnie z teatralnej idei, (...) która stała się jego siłą organizującą (...). Teatr nie podierał się protezami słowa, muzyki, scenografii, lecz stworzył spektakl dynamiczny, (...) pełny w swym artystycznym kształcie i bogactwie, dramatyczny i polemiczny zarazem, (...) w którym (...) należy mówić pełnym głosem, bez wstydlivych przemilczeń (...).

Teatr występuje przeciwko – najogólniej rzecz biorąc – oportunistom we wszelkich przejawach życia społecznego i osobistego (...).

Jest to spektakl, który powinien obejrzeć każdy student. Powiedziałbym ‘każdy Polak’, gdyby nie brzmiało to gazetowo i patetycznie. Ręczę, że nie znajdzie się nikt na sali, kto nie przeżyje go osobiście, kto nie dozna przy jego oglądaniu wstrząsu. Materia jego tkwi bowiem rękoma i nogami w rzeczywistości, w rytmie spraw, którymi żyjemy, ściślej: w rzeczywistości lat ostatnich, w splocie jej dramatycznych wydarzeń, które dla każdego z nas stanowiły wstrząs i wyzwanie do określenia siebie (...).”⁸¹

Inny krakowski reprezentant tego samego pokolenia, Tadeusz Nyczek zaczyna swój szkic od podobnych stwierdzeń. *Jednym tchem* to dla niego „spektakl, który nie mógłby (...) powstać w innym czasie, jak teraz właśnie: w niecały rok po wydarzeniach będących dla Polski wstrząsem (...).

Przyzwyczajeni do sytuacji, w której otwarte mówienie o sprawach dla narodu trudnych i skomplikowanych napotykało na opory (...) – spektakl ten odbierać będziemy na pewno w sposób nietypowy. Próbkę takiego odbioru miałem na obu przedstawieniach *Jednym tchem*, jakie widziałem; tak bardzo nie chodziło wtedy o teatr – a o sprawy przezeń poruszone. I wydaje mi się, że jest to spektakl, który wyraźnie został nastawiony na tego rodzaju odbiór, gdzie dominującą rolę odgrywają czynniki właściwie pozartystyczne. I będzie sprawnie funkcjonował tak długo, jak długo jeszcze będziemy zdumieni, zaszokowani i nawet (...) przerażeni tym, że można ‘otwarciem’ mówić, ‘oficjalnie’ pokazywać wszelkie anomalie (...). Więcej: że to wszystko właśnie (...) może być (...) treścią spektaklu. (...)

Ten spektakl (...) to odkłamywanie nas, Polaków żyjących dzisiaj w Polsce, pośród narosłych mitów, pośród prawd pozornych i kłamstw ukrywanych, pośród słów kłamiących gestom i wśród myśli kłamiących słowom. To próba wyrwania nas z bezruchu – przede wszystkim nas, którzyśmy (...) ‘u końca wojny dwudziestodwuletniej’ (...) – nas, dla których grudzień był jakże gorzką lekcją współczesności. (...)

Na scenie: kilka drewnianych podestów (...). (...) Na podestach tych i między nimi będzie człowiek po wielokroć zabijany – w sobie, przez siebie, przez innych; tu będzie wciąż na nowo stawiany na piedestał, skąd mu każą wygłaszać deklaracje i hasła – i stąd będzie strącany, by wciąż na nowo uczył się nieufności, by wyrabiać w sobie czujność i nieustanne podejrzenie. (...) Tu droga od ślepej naiwności do gorzkiego smaku prawdy będzie krótka i gwałtowna: zamknie się w godzinie przedstawienia.

Jest to teatr okrutny, o ile można nazwać okrucieństwem udowadnianie widzom części przynajmniej prawdziwych sensów rzeczywistości, w której przyszło im żyć, myśleć

⁸¹ Krzysztof Karasek, Pełnym głosem. „Nowy Medyk” 1972 nr 1-2 (172-173), s. 9, 10.

i działać. Ten spektakl, w którym nie zawahano się użyć środków – zdawałoby się – wstydlivych już w teatrze (...) – ale nie o czystość, o dobre teatralne maniery tu chodziło.⁸² Bo (...) ta scena była miejscem, na którym, tak jak kiedyś, w niedawnej przeszłości, graliśmy wszyscy swe pokraczne role, tak teraz – wszyscy – przeżywaliśmy swoje upadki i zwątpienia, gorycze i kłęski.”⁸³

W podobnym tonie utrzymany był najobszerniejszy z przywołanych tu tekstów poświęconych *Jednym tchem* – wspomniany już wcześniej szkic Zbigniewa Osińskiego, którego tytuł jest zarazem tytułem spektaklu. Powstał on, podobnie jak o wiele krótsze odeń eseje Karaska i Nyczka, jesienią 1971 roku, niedługo po III Międzynarodowym Festiwalu Festiwalu Teatrów Studenckich i Awangardowych we Wrocławiu.

Osiński, po nader krytycznym omówieniu aktualnej sytuacji w światowym teatrze oraz perspektyw jego rozwoju, przechodzi do *Jednym tchem*, pisząc, że o spektaklu tym „można i nawet trzeba mówić w kontekście tej szerszej sytuacji (...). Jest to bowiem dokonanie znaczące nie tylko w skali tego jednego z kilku czołowych polskich zespołów studenckich”.

Autor przystępuje dalej do wyjaśniania czytelnikom, dlaczego akurat to właśnie przedstawienie wydaje mu się aż tak ważnym faktem artystycznym. Otóż, *Jednym tchem* stanowi dla niego „rezultat wielu lat pracy w bardzo trudnych warunkach, (...) okresów gorzkich rozczarowań, niepowodzeń, poszukiwań. (...)... spektakl Teatru Ósmego Dnia zrodził się z prawdziwej potrzeby czy konieczności wypowiedzenia się określonego zespołu ludzi w swoim własnym imieniu. (...)”

Nie podejmuję się tutaj opisać tego spektaklu – pisze dalej Osiński. – Trudność (...) polega na tym, że siła oddziaływania (...) *Jednym tchem* (...) zawiera się (...) w rodzaju i sile ludzkiej energii, która promieniuje na widzów. (...) Czujemy, nawet w pewien sposób wiemy, że coś doświadcza nas z niezwykłą siłą, że jesteśmy w całej swojej ludzkiej istocie poruszeni, że do oczu cisną nam się z trudem tylko hamowane łzy i że w niektórych fragmentach spektaklu ‘chodzą nam po plecach ciarki’... Tylko, że przy wszelkiej

⁸² „Brak teatralnych manier” był motywem dominującym w kilku krótkich omówieniach *Jednym tchem* przy okazji VIII ŁST. Tadeusz Późniak stwierdził np., że „spektakl (...) jest niezwykle agresywny” i choć oparty na lirycie, „daleki jest jednak od jakiegokolwiek liryzmu, zadumy i refleksji. Przypominając wypadki grudniowe na Wybrzeżu, bezlitośnie chłoczce psychikę, choć może czasem ucieka się do zbyt przesadnych symboli. Ale ‘w teatrze studenckim – mówi Bogusław Litwiniec – cel uświęca środki’. I chyba Teatr Ósmego Dnia popiera tę tezę. W każdym razie (...) nie łapie za serce, raczej uderza w twarz.” Tadeusz Późniak, Czy bunt można skanalizować? „Nowy Medyk” 1972 nr 1-2 (172-173), 1-31.01, s. 9. W bardzo wielu recenzjach z *Jednym tchem* pojawia się słowo „krzyk” i można by na podstawie tych relacji odnieść wrażenie, że spektakl ów był rzeczywiście „wykrzyczany jednym tchem”. Tak jednak nie było. Oto, co na ten temat mówi Lech Raczak: „Wtedy byłem już na tyle świadomym reżyserem, żeby odróżniać środki w teatrze. W związku z tym, kiedy się zdarzało, że ktoś krzyczał, to obok tego było też cicho. Wiedziałem już, że to należy skomponować. Ale bardzo często działo się tak, że przy okazji tego spektaklu wytwarzały się przedziwne napięcia emocjonalne. Wiele rzeczy brzmiało jak krzyk, mimo że go tam wcale nie było w sensie dosłownym, fizycznym.” *Jednym tchem*. Część druga wywiadu-rzeczki z Lechem Raczakiem, s. 126.

⁸³ Tadeusz Nyczek, Co nowego w teatrze? *Jednym tchem*. „Student” 1971 nr 12 (50), 1-14.11, s. 13. Przedruk: *Jednym tchem*. W: Tadeusz Nyczek, Pełnym głosem. Teatr studencki w Polsce 1970-1975. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1980, s. 156-164.

próbie racjonalizacji, próbie przełożenia tych najbardziej osobistych, zagarniających całą naszą istotę i nasze nerwy przeżyć i doznań na język dyskursywny, rodzą się w końcu banały.”

Dalej Osiński potwierdza w swym nasyconym emocjami opisie-analizie odczucia Karaska, Nyczka, Osieckiej, Kazimierczyk i bardzo wielu innych osób, pisząc, iż *Jednym tchem* stanowi „w znacznie większym stopniu danie świadectwa swojemu życiu i czasowi niż dzieło teatru w potocznym rozumieniu tego pojęcia. U źródeł tego spektaklu odnaleźć można nieprzeparłą chęć uczynienia wobec widzów zbiorowego wyznania, okrutnej – chociaż jakże przylegającej do rzeczywistości – ludzkiej spowiedzi, a nie chęć stworzenia dzieła artystycznego. (...)”

Siła (...) oddziaływania tego spektaklu (...) zawiera się (...) w (...) sposobie istnienia konkretnych ludzi wobec widzów, szczerości ich wypowiedzi, uczciwości i dążeniu do prawdy wyrazu. Jeśli coś z tego się ulotni, (...) to wówczas cały ten spektakl (...) zginie niepowrotnie. (...) Nie ma tu bowiem żadnego (...) udawania i ‘grania’, żadnej sztucznej ‘teatralizacji’. Nadrzędną zasadą konstytuującą ten spektakl jest organiczność, prawdziwość i szczerość procesu ludzkiego (...). (...). W końcu powstaje tutaj rozwibrowana, niepokojąca, (...) zawieszona w dysonansach faktura *Jednym tchem*. Istnieć do końca, być rzeczywiście albo nie istnieć w ogóle, być ‘sobą’ do końca (...).

Nigdy jeszcze nie widziałem w polskim teatrze studenckim (...) zespołu w tym stopniu samoświadomego i uczciwego wobec siebie i swojej widowni. (...) *Jednym tchem* wydaje mi się (...) pod wieloma względami najbardziej znaczącą manifestacją polskiego teatru studenckiego w ogóle, od początku jego trwania. (...) Spektakl (...) zawiera ważne, do końca uczciwe i bezkompromisowo postawione pytania skierowane do każdego z nas, pytania wobec naszego kraju i żyjących w nim ludzi. Sposób naszych na te pytania odpowiedzi (...) zadecyduje o tym, kim jesteśmy rzeczywiście jako ludzie i na co nas jeszcze stać. (...)

Jest to (...) skierowany przeciwko wszelkim ludzkim ondulacjom. Zatem przeciwko tobie i mnie, przeciwko sobie samemu, przeciwko nam wszystkim (...). Nie znam w całym polskim teatrze nikogo, poza może jednym Grotowskim i zespołem Teatru Laboratorium, kto stawiałby ten problem – najistotniejszy w końcu – z równą szczerością, bezwzględnością i siłą, jak Teatr Ósmego Dnia (...) Nie wolno nam wobec pytań zawartych w tym spektaklu uchylić się i wykpić.”⁸⁴

Zbigniew Osiński, który od 1970 roku pracował na Uniwersytecie Warszawskim, miał niewątpliwie powody do satysfakcji podczas oglądania *Jednym tchem*. W końcu pięć lat wcześniej to on właśnie zasugerował młodemu zespołowi kierunek twórczych poszukiwań, które dawały oto tak wspaniały efekt.

Sam stwierdził po latach, że siedząc na widowni we Wrocławiu, czuł „satysfakcję ludzką, człowieczą. I radość.

Jednym tchem było całkowicie ‘wyzwolone’, było samodzielnym, wartościowym dokonaniem. Wcześniej było *Wprowadzenie do...*, które oglądałem w Kaliszu, na Spotkaniach

⁸⁴ Zbigniew Osiński, *Jednym tchem*. „Itd” 1971 nr 51-52 (578-579), 19-26.12, s. 4, 5.

Teatralnych w 1971 roku. (...) ...zobaczyłem wtedy dojrzały zespół, który był sam w sobie autonomiczną wartością teatralną, który prowadził dojrzałą pracę. Zwieńczeniem tej pracy było *Jednym tchem* we Wrocławiu i w Łodzi. Było w stosunku do *Wprowadzenia...* wielkim krokiem naprzód. (...)

Jednym tchem było jednym z bardzo ważnych momentów w moim życiu. Oglądałem na scenie ludzi, którzy byli mi naprawdę bliscy. Po dziś dzień istnieje między nami silna więź. (...) Coś w przeszłości zostało obudzone i jest to nadal żywe. (...) Może to jest w całej tej przygodzie najważniejsze, bo pozostało w nas niezależnie od faktu teatralnego, który powstał w wyniku naszego spotkania. Jest to doświadczenie żywe – jak energia, która się transformuje, ale istnieje nadal.

Dlatego nie mogłem odbierać *Jednym tchem* tylko jako świetnego spektaklu. Przedstawienie to było czymś bardzo pięknym, poruszającym, zrobionym przez bardzo bliskich mi ludzi.”⁸⁵

Osińskiemu – w odróżnieniu od większości pozostałych recenzentów – udało się uniknąć takiej eksplikacji przesłania spektaklu, która zmuszałaby go do wstydliwego mówienia nie wprost, co wyszło zdecydowanie na korzyść jego analizie *Jednym tchem*. Jednak także w tym szkicu, podobnie jak w wielu innych tekstach poświęconych spektaklowi Teatru Ósmego Dnia, widoczne jest stłumione pragnienie autorów, aby wypowiedzieć się o jego przesłaniu w sposób jasny i otwarty. A mogą pisać co najwyżej o „oportunizmie”, „martwicach”, „rytmie spraw, którymi żyjemy”, „splocie dramatycznych wydarzeń ostatnich lat”, „wydarzeniach będących wstrząsem”, „zaistniałych faktach”, „sprawach trudnych dla narodu”, „zewnątrznych oporach wobec otwartego mówienia i będących ich konsekwencją oporach wewnętrznych”, „takim stanie rzeczy” itp. itd.

W ten sposób, w wyniku działań cenzury i autocenzury, spłycona została na długie dziesięciolecia interpretacja *Jednym tchem*. Bo skoro nie wolno było pisać konkretnie o swoich przeżyciach w roli widza – o tym, że spektakl ten był gorącym protestem przeciw panującemu ustrojowi, którego wewnętrzne mechanizmy doprowadzały do instytucjonalnie, na wielką skalę organizowanego kłamstwa i do bezkarnej zbrodni osłoniętej autorytetem państwa – to nie można było też dokładnie opisać przeżycia estetycznego, jakie spektakl ów wywoływał. W ślad za tym szła niemożność sensownego opisanie środków artystycznych, jakie do owego przeżycia prowadziły. W rezultacie ocena spektaklu – nieważne, czy pozytywna, czy negatywna – musiała być oderwana od jego opisu i analizy, które tonęły w ogólnikach. A więc umotywowanie oceny *Jednym tchem* jako faktu artystycznego ginęło w próżni, zaś entuzjastyczne wykrzykniki, poparte czytelnymi aluzjami w opisie i analizie, skłaniały do uzasadnionych podejrzeń, iż spektakl ten działa tylko i wyłącznie na zasadzie szoku wywołanego mówieniem zakazanej ze sceny prawdy.

Tymczasem, owszem, ów wstrząs był jednym z kluczowych elementów „umowy o artystyczne przeżycie”, jaką Teatr Ósmego Dnia (podobnie jak każdy teatr w każdym

⁸⁵ Tęsknota do teatru serio. Ze Zbigniewem Osińskim rozmawia Juliusz Tyszk. „Opcje” 1997 nr 4 (19), grudzień 1997, s. 39, 40.

przedstawieniu) zawierał z widzami swego spektaklu. Tyle że do owego wstrząsu widzowie byli przygotowywani przez wiele szokujących, lecz konsekwentnie proponowanych im środków artystycznego porozumienia. Środki owe na tyle mieściły się już w ich teatralnym doświadczeniu, że nie odrzucali ich natychmiast jako niezrozumiałych lub niedopuszczalnych w teatrze.

Niestety, wszyscy krytycy piszący o *Jednym tchem* zmuszeni byli przez „opory zewnętrzne i będące ich konsekwencją opory wewnętrzne”⁸⁶ li tylko do wybrnięcia z problemu: „Jak powiedzieć coś konkretnego, nic konkretnego nie mówiąc?”. Przed problemem tym stać będą nieodmiennie wszyscy piszący o kolejnych spektaklach Teatru Ósmego Dnia recenzenci i krytycy. Nawet gdy w roku 1976 pojawi się drugi obieg wydawniczy, obecność „wewnętrznego cenzora” lub (też bardzo niebezpieczne) poczucie całkowitej, pozbawionej wszelkich zahamowań swobody wypowiedzi nadal będą fałszowały wymowę tekstów poświęconych twórczości Teatru Ósmego Dnia.

I tak już zostało – w recepcji twórczości Teatru Ósmego Dnia przez ówczesną publiczność zarysowała się w latach 70. ogromna luka, której nie sposób było potem zlikwidować. Któż bowiem śmiałby pomyśleć np. o recenzji z *Jednym tchem* pisanej po, założmy optymistycznie, pięciu latach? Ileż byłoby w niej interpretacji podsuniętych *ex post* przez wyobraźnię (bo pamięć bywa zawodna) i mechanizmy fałszujące przeszłość, związane z dysonansem poznawczym? Niestety, recenzje teatralne pisze się od razu albo nigdy. *Jednym tchem* było jedną z licznych ofiar bezwzględnego działania tej reguły.

Jednym tchem – codzienny marsz

W pierwszej połowie 1972 roku Teatr Ósmego Dnia bardzo często gra *Jednym tchem*, sporo podróżując po kraju. Kontynuuje też zajęcia warsztatowe, przyciągając dzięki nim do współpracy kilkoro ludzi, którzy pozostaną w zespole na długie lata.⁸⁷ Nie omijają go także zaszczyty: 23 lutego, w 46. rocznicę uwolnienia Poznania spod hitlerowskiej okupacji przez Armię Czerwoną zespół otrzymuje Nagrodę Kulturalną Miasta i Województwa Poznańskiego, wraz z Teatrem Lalki i Aktora „Marcinek” prowadzonym przez Leokadię Serafinowicz oraz Teatrem im. Bogusławskiego w Kaliszu kierowanym przez Izabellę Cywińską. Po raz pierwszy laureatem tej nagrody zostaje teatr studencki.

⁸⁶ Tadeusz Nyczek, Co nowego w teatrze?...

⁸⁷ W nocie Marka Przybylskiego z 18 stycznia 1972 r. o najbliższych planach Teatru Ósmego Dnia znajdujemy zaproszenie „do stałej współpracy” skierowane do „wszystkich chętnych (...). Wstępne próby odbędą się 24 i 26 bm. O godz. 20.30 w klubie ‘Akumulatory’”. Na owe „wstępne próby” zgłosiły się m.in. Teresa Puto i Małgorzata Walas, które pozostały w zespole do 1981 r. (map) [Marek Przybylski] Nowe premiery Teatru Ósmego Dnia. „Głos Wielkopolski” 1972 nr 14 (8676), 18.01, s. 6.

Teatr Ósmego Dnia przez cały rok nie wyjeżdża nigdzie za granicę, pomimo iż czynione są starania o jego wyjazd do Francji i do Republiki Federalnej Niemiec.⁸⁸ Nie jest to jednak wynikiem jakichś prześladowań politycznych zespołu – po prostu planowane tournée nie dochodzą do skutku z powodów organizacyjnych.

Grupie nadal doskwiera brak własnej sali, dzielenie „sali boazerijnej” w „Od Nowie” z kilkoma zespołami muzycznymi oraz tanecznymi „fajfami” staje się bardzo uciążliwe, a – jak wynika z notki Przybylskiego – Teatr Ósmego Dnia, obok systematycznej pracy warsztatowej i prób, nadal regularnie prowadzi zajęcia warsztatowe z młodymi ludźmi, którzy pragną stać się jego aktorami.⁸⁹

Zespół planuje pracę nad kolejnym spektaklem. Pierwszym pomysłem jest inscenizacja *Przygód dobrego wojaka Szwejka* Jaroslava Haška. Grupa pragnie w ten sposób kontynuować linię przedstawień demaskujących fałszywe mitologie. W tym wypadku chce poddać krytycznej ocenie mitologię walki zbrojnej o wolność Polski, fałszowaną na potęgę przez komunistyczną propagandę końca lat 60. Postawa Szwejka wobec walki zbrojnej w ogóle ma stanowić zdroworozsądkowe antidotum na pseudonarodową tromtadrację, kamuflującą serwilistyczne przesłanie dotyczące „polsko-radzieckiego braterstwa broni” i przypieczętowanego owym „braterstwem” związania Polski z ZSRR „po wieczne czasy”.

Już jednak po dwóch próbach okazało się, że przygody Szwejka nie nadawały się na materiał do improwizacji. Zdroworozsądkowy dystans do historycznych wydarzeń i do ludzkiego losu obecny w dziele Haška nie wyzwalał dynamiki procesu twórczego, nie dając twórczej wyobraźni członków zespołu odpowiednio mocnego impulsu.

Kolejnym pomysłem, od którego grupa chciała rozpocząć pracę nad nowym spektaklem, była sytuacja wchodzenia w dorosłe życie. Sytuacja ta była z jednej strony jak najbardziej uniwersalna i obejmowała wszystkie ludzkie pokolenia od prapoczątku dziejów, a zarazem dotyczyła ona bezpośrednio najstarszych członków zespołu, którzy ukończyli studia. Istniała zatem szansa, by znów połączyć uniwersalny problem z osobistymi przeżyciami, co dawało dobry punkt wyjścia dla improwizacji. Jednocześnie można było, w ramach tak nakreślonej problematyki spektaklu, dokonać próby oceny tego, co oferowała młodym ludziom PRL epoki „wczesnego Gierka”, patrząc na jej „ofertę” oczyma najmłodszego pokolenia, które wkracza w świat, formułując swoje oczekiwania i postulaty. Materiału do improwizacji dostarczało w nadmiarze codzienne życie, ot, choćby konflikt młodego nauczyciela Lecha Raczaka z bezdusznym, urzędniczym trybem funkcjonowania „zawodówki” i technikum, w których pracował, przygody młodych członków zespołu na „praktykach robotniczych”, boje z socjalistyczną biurokracją

⁸⁸ W liście z 2.02.1972 r. sekretarz Komisji Kultury Rady Naczelnej ZSP, Maciej Kosiński zawiadamia Teatr Ósmego Dnia o decyzji Komisji, która – po zasięgnięciu opinii u Rady Artystycznej ds. teatru – postanowiła wysłać Teatr STU na Incontroazione do Palermo (wyjazd doszedł do skutku), Teatr Gong 2 do Włoch i Teatr Ósmego Dnia do Francji. Z kolei Eugeniusz Mielcarek proponuje występ Teatru Ósmego Dnia na hamburskim festiwalu teatrów amatorskich EURODRAMA'72 w liście z 21.08.1972 r. do szefa tej imprezy Bernta Lindnera.

⁸⁹ Przybylski pisze wprost, że „w tym sezonie (...) Teatr 'Ósmego Dnia' wznowia swoją działalność w klubie UAM 'Akumulatory', dokąd przenosi się na czas remontu klubu 'Od Nowa'”. (map) [Marek Przybylski] Nowe premiery..., s. 5.

(w złagodzonej studenckiej wersji) albo przejścia szeregowego Marka Racza z czasu dwuletniej służby wojskowej, w tym zwłaszcza z jej rekruckiego okresu spędzonego w Mrągowie.⁹⁰ Materiału literackiego było aż nadto, jako że twórczość szybko dojrzewających poetów „pokolenia '68” koncentrowała się właśnie na problemie zderzenia oczekiwania młodych ludzi ze światem uformowanym przez kompromisy ich matek i ojców.

Efekty pracy nad tym tematem, która trwała przez kilka prób, zostały wykorzystane później, w widowisku *Integracja*, przygotowanym na październikowy Finał V Festiwalu Kultury Studentów PRL we Wrocławiu.

Ostatecznie zespół Teatru Ósmego Dnia zdecydował się kontynuować pracę nad *Jednym tchem* i przygotować drugą część tego spektaklu, którą grały razem z pierwszą jako jedno przedstawienie. Grupa wyszła od omówionej tu już reakcji krytyki na *Jednym tchem*. Dominującym wątkiem wielu recenzji tudzież wzmianek było, jak wiemy, nawiązywanie do robotniczego buntu na Wybrzeżu w grudniu 1970 i traktowanie tego spektaklu jako swego rodzaju kroniki wydarzeń, które doprowadziły do owej tragedii.

„Były takie recenzje – mówi po latach Lech Raczak – (dzisiaj zdaję sobie sprawę, że ich autorzy musieli tak pisać, (...)) żeby one w ogóle się ukazały), iż ten spektakl jest rozrachunkiem z przeszłością. Że teraz nastał już towarzysz Edward Gierek i wszystko się zmieni. A myśmy chcieli powiedzieć, że gówno, że nie. I zrobiliśmy drugą część tego spektaklu, która się nazywała *Codzienny marsz*,”⁹¹ „żeby powiedzieć, że nie, że to trwa, że nam nie chodzi o wydarzenia grudniowe – nam chodzi o system, o system totalnego kłamstwa, który zafałszowuje kontakty międzyludzkie, zmienia słowa, zmienia znaczenie działań, akcji, czynów.”⁹²

Praca nad drugą wersją *Jednym tchem* rozpoczęła się zimą 1972 roku, premiera widowiska, obejmującego dotychczasowe *Jednym tchem* oraz *Codzienny marsz*, miała miejsce pod koniec drugiej dekady września 1972 roku, w ostatnim dniu wyjazdowej sesji Komisji Kultury Rady Naczelnej ZSP w Margoninie koło Chodzieży. Do drugiej części spektaklu weszły wiersze z debiutanckiego tomiku Stanisława Barańczaka *Korekta twarzy* (1968) oraz wiersze najnowsze, które miały wejść do wydawanego właśnie tomiku *Dziennik poranny* (1972). Tryb pracy nad *Codziennym marszem* polegał na podejmowaniu w improwizacjach problemów obecnych w wierszach Barańczaka, zbieżnych z odczuciami członków zespołu. Następnie do powstałej w wyniku improwizacji partytury działań dołączano fragmenty wierszy – oczywiście nie musiały to być wcale te akurat wiersze, których fragmenty stanowiły podstawę dla improwizacji. Generalnie tryb pracy nad *Codziennym marszem* przypominał to, co działo się rok wcześniej w końcowej

⁹⁰ W archiwum Teatru Ósmego Dnia zachowała się napisana przezeń kartka pocztowa zaadresowana do zespołu, wysłana 1 maja 1968 r.: „Jestem już 8 dni w tym cholernym Mrągowie, lecz ciągle nie mogę się przyzwyczaić do życia w wojsku. Jest tu cholernie smutno. Dzisiaj czuję się nieco lepiej, gdyż zostałem wyznaczony na defiladę pierwszomajową i po drodze na boczku wypłem piwo. Była to jedyna przyjemna chwila, jaką przeżyłem w ciągu tych ośmiu dni. W tej chwili zająłem się spisywaniem różnych wierszyków, jakie są nabazgrane na ścianach w całych koszarach i obiecuję je wam przysłać. Uśmiejecie się na pewno dobrze.”

⁹¹ *Jednym tchem*. Część pierwsza wywiadu-rzeki z Lechem Raczakiem..., s. 131.

⁹² Wypowiedź nagrana przez Monikę Mazurkiewicz w 1992 r.

fazie prób do *Jednym tchem*, kiedy zespół włączał wiersze Barańczaka w istniejącą strukturę sceniczną akcji, a jednocześnie rozbudowywał partyturę spektaklu w oparciu o inspiracje płynące z wierszy.⁹³

Do programu spektaklu dołączona była tradycyjnie wypowiedź programowa zespołu napisana przez Lecha Raczkę. Oto kilka jej najbardziej znaczących fragmentów: „Przedstawienie jest pytaniem o cel naszego codziennego marszu. Pytaniem, które zadajemy (...) prowokacyjnie, ponieważ doświadczenia lat 1968-70 nauczyły nas nieufności wobec gotowych odpowiedzi, niewiary w hasła, mity, zbiorowe historie, nauczyły obawy, by ‘krwiobieg znowu nie przesłyszał się w krwotok’, co będzie możliwe zawsze, dopóki nie zdamy sobie sprawy z konieczności stawiania sobie podstawowych pytań. (...)”

Chodzi nam o to, aby przez teatr, przez konkretne wydarzenie artystyczne przekazać pewne prawdy ogólne na temat wspólnego nam wszystkim ludzkiego losu. Odwołujemy się przy tym do historycznych wydarzeń politycznych i społecznych, do faktów, które są wspólnym doświadczeniem ludzkości lub przynajmniej (...) Polaków. (...)... ważne są przede wszystkim doświadczenia intelektualne – te, które ukształtowały naszą świadomość. (...)”

Chodzi nam o stworzenie sytuacji modelowej, w której zawierałaby się problematyka poszukiwania prawdy o człowieku, jego (...) świadomości, o tym, co (...) wpływa na jego zachowanie wobec innych, na szczerłość wobec siebie. (...)”

Nasze przedstawienie nie jest więc tylko dokumentem, prostą rekonstrukcją historycznych już faktów.

Przedstawienie rozgrywa się w metaforycznej scenerii stacji krwiodawstwa. Jest to sytuacja, (...) w której zawierają się (...) przeżycia bólu, poświęcenia, przeżywania śmierci. Równocześnie (...) wykorzystywanie cierpienia (...) przez Demagoga służy przekazywaniu ogólnych historycznych prawd na temat przyczyn zagrożenia wolności jednostki i całych społeczeństw. Przyczyn tego zagrożenia jesteśmy skłonni upatrywać w wygodnym poddaniu, podporządkowaniu się władzy sloganu i stereotypu, pięknym, acz niesprawdwalnym w rzeczywistości hasłem solidaryzmu, rzekomego wspólnego interesu (...).

Równocześnie sytuacja ta staje się punktem wyjścia do naszych – zespołu realizującego spektakl – rozważań na temat (...) nas samych, staje się początkiem drogi do wewnątrz, autopenetracji.”

Oto streszczenie akcji drugiej części przedstawienia, zatytułowanej *Codzienny marsz*. Głównym „demiurgiem” działań grupy „tutejszych” (w nich bowiem przemieniała się grupa „krwiodawców”) nie był już Dziennikarz, lecz Nowy, grany przez Tadeusza Janiszewskiego. Przygotowaniem do jego triumfalnego wejścia w przestrzeń gry było najpierw wyjście „tutejszych” spod całunu, którym byli przykryci w ostatniej scenie *Jednym tchem*. Po krótkiej chwili cała grupa formowała się na kształt pomnika-ołtarza, zdradzając zmęczenie rolami bohaterów tragicznych wydarzeń i chęć przyjęcia ról „żywych legend”, świętych, zbawicieli...

Potem do „tutejszych” dołączała Sprzątaczkę (grały ją na zmianę Teresa Puto i Małgorzata Walas), zmywając z podłogi farbę „krew” i dobrotliwie recytując wiersz *Święto*

⁹³ Na podstawie rozmowy z Lechem Raczką z dnia 19.06.2002 r.



Jednym tchem. Na zdjęciu od lewej: Jacek Hoffmann, Gabriela Bochniak, Marek Kirschke, Barbara Pietrzykowska, Lech Dymarski.

Foto: Andrzej Florowski

zmarłych. Po takim przygotowaniu na scenę wkraczał Nowy, ubrany w czarny garnitur, zaznaczając swą wyjątkową rolę uroczystym przemówieniem (ciąg dalszy *Święta zmarłych*), wygłoszonym zza uformowanego z podestów stołu, który przed chwilą pełnił rolę grobowca. Końcowe, ważne wersy wypowiedzianego przezeń tekstu:

„Co się stało naprędce,
uratowaliśmy spośród
płonących kartotek.
Wyciągnijmy właściwe wnioski.”

„Tutejsi” rozpraszają się i – zachęceni gestami Nowego tudzież przykładem Sprzątaczkę – dołączają się do sprzątanania, szorując podłogę, z braku szmat, własnymi ubraniami. Składają porozrzucane rekwizyty na podest, gdzie leży ciało Technicznego. To wstęp do ceremonii pogrzebowej. Zawodzącym żałobnikom usiłuje przeszkodzić Chłopiec, ale szybko go uspokajają.

Koniec pogrzebu, Nowy na dobre rozpoczyna zaprowadzanie swoich porządków. Po jego znaczącym „wyciągnijmy właściwe wnioski” Dziennikarz, najwyraźniej gnębiony jeszcze poczuciem winy, klęka przy nim i rozpoczyna spowiedź, a zarazem samokrytykę i serię donosów (wiersz *Protokół*). „Tutejsi” kpią sobie z niego, Pielęgniarka (grały ją na zmianę Gabriela Bochniak i Barbara Pietrzykowska) rozpoczyna niby to erotyczną zabawę: rozpina i zdejmuje Dziennikarzowi pasek, który po chwili służy jej za narzędzie chłosty. Powtarza ironicznie wygłaszany w pierwszej części spektaklu wiersz *Kołysanka*. Rechoczący „tutejsi” dołączają do niej.

To z kolei powoduje wybuch wściekłości Młodego, który jeszcze nie zapomniał o niedawnej tragedii – odsłania ciało Technicznego, z pasją wykrzykując słowa wiersza *O wół do piątej*. Aby zatrzeć wrażenie wywołane buntem Młodego, Nowy natychmiast urządza kolejną podniosłą uroczystość – ślub Dziennikarza i Pielęgniarki. „Tutejsi” od razu wpadają w „konstruktywny”, radosny nastrój. Korowód „weselników” prowadzi Pielęgniarkę na podest, gdzie urodzi ona (może lepiej: „odrodzi”) Technicznego. Akuszerką i akuszerem będą Sprzątaczkę i Nowy.

Podnosi się obmyte przed chwilą płótno i pojawia się odrodzony Techniczny, brudny, owinięty gumowymi przewodami. Nowy i Sprzątaczkę myją go i w ten sposób zmywają z niego, a zarazem z siebie i wszystkich pozostałych, niedawne grzechy i winy. Nikt nie zwraca uwagi na młodego buntownika.

Pora na chrzciny. Zasiadającym za stołem „tutejszym” Młody z pogardą rzuca splecione gumowe węże. Nowy szybko neutralizuje ten gest, chowając je pod marynarkę i ofiarując swe pogrubione ciało do „zjedzenia” uczestnikom chrzciny. „Tutejsi” błyskawicznie przysysają mu się do żył, a potem „pijani” jego krwią, zataczając się, ruszają w ślad za nim i za Dziennikarzem, wplątani w „uprząż” z gumowych przewodów. Urzędnik bełkotliwie wykrzykuje w pijackim zapamiętaniu wiersz *Pajęczyna*.

Wkrótce jednak, zmęczeni, padają na podłogę. Dziennikarz podstępnie aranżuje kolejne starcie Nowego z Młodym – „na wykończenie przeciwnika”. Młody chwytą pierwszą z brzegu broń – czerwony kanister. Wszyscy cofają się w przestraszu. Najwyraźniej jest w nim już nie farba, lecz benzyna. Nowy usiłuje załagodzić sytuację, namawiając Młodego do

Fragment widowni podczas
prezentacji *Jednym tchem –
codziennego marszu*.

W drugim rzędzie drugi od
lewej: przewodniczący Komisji
Kultury RO ZSP z Poznania
Adam Kaczmarek, dalej:
Krzysztof Jasiński, Zbigniew
Osiński, Jerzy Grotowski.
W pierwszym rzędzie drugi od
lewej: Jerzy Łojko, poznański
historyk – dokumentator
studenckiego ruchu
kulturalnego, obok po prawej
– Bolesław Taborski, polsko-
brytyjski krytyk, autor m.in.
Nowego teatru elżbietańskiego.

Foto: Andrzej Florkowski



rezygnacji z walki (mówi wiersz *Na jedną kartę*). W odpowiedzi Młody gwałtownym gestem wylewa czerwoną farbę. Wszyscy gwałtownie odskakują, jak w momencie wybuchu.

Nowy znów opanowuje sytuację, intonując wspólną modlitwę (wiersz *Ogień*). Po modlitwie „tutejsi” zapadają w sen. Pierwszy budzi się z niego Urzędnik, mówiąc fragment wiersza *Gdzie się zbudziłem*. Tymczasem Nowy ze Sprzątaczką wynajdują nową atrakcję – ciepłe płaszczki i kurtki. Obdarowani „tutejsi” tracą znów zainteresowanie dla buntownika. Młody wpada w szal – chłoszcze ich gumowymi przewodami, lecz oni, grubo ubrani, nie czują bólu – wręcz podsuwają mu się do chłosty. Zwycięski Nowy zatyka Młodemu usta gazetą-kneblem, po czym znów radośnie obwieszcza: „Wyciągnęliśmy właściwe wnioski”.

Rusza ostatni już pochód, którego uczestnicy – „tutejsi” obwieszczają z zapalem: „Właściwe wnioski!”. Padają, podnoszą się, wykrzykują, śpiewają *Ci, którzy jedzą grzanki*, z uśmiechem pozują do zdjęć. W końcu kierują się ku drzwiom, znikają w korytarzu, słabnie śpiew...

W sali, na podestach pozostają wciąż zaciekle walczący Młody i Nowy,⁹⁴ rozmazując na sobie nawzajem rozlaną farbę. Żaden z nich nie ma już jednak siły na ostateczne zwycięstwo. Gaśnie światło, a gdy się ponownie zapala, w sali nie ma już nikogo.

⁹⁴ Po latach grający Nowego Tadeusz Janiszewski, na pytanie, czy dotknął jakiejś istotnej prawdy o człowieku podczas odnajdywania w sobie tej postaci i równoległego kształtowania jej relacji z innymi, odpowiedział: „Było to coś w rodzaju przecucia siły w prowadzeniu za sobą ludzi – tych ze sceny i tych z widowni. Cieszyło mnie, że mogę być wredny i nienawidzony, a ludzie i tak za mną pójdą. Trochę się nawet dziwiłem, że nienawiść tych prowadzonych przeze mnie ludzi może mi sprawiać taką satysfakcję. Nowy nie wywoływał tylko prostej nienawiści. Zazwyczaj tak jest, że kiedy pochylisz się nad swoją ofiarą i ją przytulisz, wzbudzasz u niej i u innych ludzi sympatię, litość czy współczucie. Będziesz musiał za chwilę tego człowieka uderzyć, ale być może zrobisz to wbrew sobie. (...) Te gry bardzo mi odpowiadały – zawsze miałem w sobie potrzebę wchodzenia w sytuacje ciemne, brudne, nocne, ekstremalne, w dziwne lokale, dziwne spotkania. Teatr – „bycie promieniujące”. Z Tadeuszem Janiszewskim rozmawia Juliusz Tyszcza. „Odra” 1998 nr 7-8 (440-441), s. 58-59.



Widowisko *Integracja* prezentowane podczas V Festiwalu Kultury Studentów PRL we Wrocławiu (1972). Na zdjęciu Tadeusz Janiszewski.

Foto: Andrzej Florkowski

Jednym tchem – codzienny marsz grany był w Polsce tylko kilka razy. Z jednej strony nasilił się bowiem opór partyjnych władz wobec tego spektaklu, a z drugiej, w jego ocenach dokonanych przez widzów i krytyków wrocławskiego Finału V Festiwalu Kultury Studentów PRL (19-23.10.1972) nie brzmiał już ten sam entuzjazm, co przed rokiem. Właściwie wszyscy oni podkreślali, że poprzednia wersja *Jednym tchem* zrobiła na nich o wiele większe wrażenie.

Recenzent „Argumentów”, Krzysztof Komar przypisał tę odmianę głównie upływowi czasu i zmęczeniu wykonawców. „Ten ongiś tak chwalony spektakl tym razem nie spełnił nadziei – pisał. – Albo temat już nieco przygasł, albo też owa druga wersja sprawiła, że przedstawienie rozczarowało. W nowej wersji spektakl znacznie traci na zwartości. Dużo tu pustych chwytów, a intelektualnej poezji Barańczaka prawie nie słyhać. I żarliwość u aktorów nie ta. Warto przypomnieć, że kiedyś spektakl ten rzeczywiście grany był *Jednym tchem*. W tym przedstawieniu jest to bardzo istotne.”⁹⁵

Komar był wyrazicielem opinii szerokiego grona widzów, którzy najwyraźniej tęsknili do swych przeżyć doznanych w czasie oglądania pierwszej wersji *Jednym tchem*. Była to jednak tęsknota nie tylko za spektaklem, ale i za sytuacją, w której istniał on rok wcześniej. Możliwe było bowiem wtedy zbiorowe wyzwolenie emocji w poczuciu względnej swobody. Widzowie, którym zapierało dech, którym do oczu napływały łzy, nie lękali się, że te ich gwałtowne odczucia mogą zostać potępione i skazane na oficjalny niebyt. Rok później, gdy wspomnienia z Grudnia 1970 były już jawnie i celowo tłumione, gdy zbiorowe emocje usiłowano skierować w stronę „jedności narodowej partyjnych

⁹⁵ Krzysztof Komar, Konfrontacje z mitem. „Argumenty” 1972 nr 48 (755), 26.11, s. 9.

Widowisko
Integracja
prezentowane
podczas
V Festiwalu Kultury
Studentów PRL we
Wrocławiu (1972).
Na zdjęciu (od
prawej): Adam
Mikstacki, Teresa
Puto, Wojciech
Wołyński.



i bezpartyjnych, wierzących i niewierzących”, wyraziste reakcje na widowni *Jednym tchem – codziennego marszu* stawały się „nieprawomyślne”.

Nie wiadomo też było, co zrobić z drugą częścią przedstawienia, w której twórcy demonstracyjnie porzucali wszelką nadzieję na samorzutną, wygenerowaną przez sam aparat władzy zmianę autorytarnego systemu politycznego. Nie wszystkim widzom, wciąż mimo wszystko przekonanym, że władza wyciągnie naukę z powtarzających się gwałtownych kryzysów społecznych, łatwo było się pogodzić z gorzkim, wyraziście ukazany w spektaklu przeświadczeniem, że z pewnością tak nie będzie.

Odreagowanie Grudnia 1970 w kunsztownie surowej artystycznej formie powodowało w 1971 roku szok, natomiast próba równie bezwzględnego i gwałtownego odreagowania czasu uspokojenia nastrojów i stabilizacji politycznej była w roku 1972 po prostu niemożliwa. Zbyt powszechne były odczucia, że „Polska rośnie w siłę, a ludzie żyją dostatniej”. Nie dało się powtórzyć unikalnego momentu jedności emocji, przemyśleń i moralnych odniesień na scenie i widowni. Radykalne odczucia i przemyślenia zespołu, będące efektem długoletniej ewolucji intelektualnej i artystycznej, stopniowo oddalały się od powszechnych odczuć publiczności, także tej festiwalowej. I nie jest przypadkiem, że trzeba było dopiero kolejnego kryzysu politycznego w 1976 roku, aby publiczność znów dołączyła do Teatru Ósmego Dnia, cały czas konsekwentnie kontynuującego swą linię myślenia o świecie, ba – stopniowo radykalizującego swoje przemyślenia i płynące z nich wnioski.

Publiczność napotkała jednak wtedy, w *Przecenie dla wszystkich* (1977) nowy zespół poznańskiego teatru, będący zwartą grupą społeczną, odważnie przekraczający wszelkie bariery artystyczne, społeczne, obyczajowe, ogniskując radykalną postawę z codziennego życia w swej scenicznej obecności.



Widowisko *Integracja* prezentowane podczas V Festiwalu Kultury Studentów PRL we Wrocławiu (1972). Na zdjęciu od lewej: Lech Dymarski, Ewa Wójciak, Marek Kirschke.

Wróćmy jeszcze do głosów prasy po wrocławskim finale. Na szczególną uwagę zasługuje tu kilka zdań napisanych przez Elżbietę Morawiec. W *Jednym tchem – codziennym marszu* – twierdzi recenzentka „Życia Literackiego” – „najsilniej doszła do głosu postawa romantyczna, wydał mi się on najszerszy, najbardziej autentyczny – w desperackiej rozrzutności środków wyrazu, w obciążeniu aktorów niełatwym, nierzadko zgrzytliwym tekstem poezji Barańczaka, we wzajemnym zmaganiu się żywiołów słowa, znaku plastycznego i ruchu. To miało smak

prawdziwej walki z rzeczywistością, mozolnego przedzierania się ku temu, co ostatecznie i jedynie nadaje jej sens – ludzkiej świadomości i odpowiedzialności, władzy myślenia i sądenia. (...)... przedstawienie poznaniaków miało ton namiętnego apelu, postulat odwagi myślenia.”⁹⁶

Integracja

Podczas wrocławskiego Finału Teatr Ósmego Dnia zagrał jeszcze jedno przedstawienie – było to przygotowane specjalnie na tę wyjątkową okazję multimedialne widowisko pt. *Integracja*. Z propozycją jego zrealizowania wyszli działacze Rady Naczelnej ZSP. Zespół Teatru Ósmego Dnia zaprosił do współpracy w jego przygotowaniu poznańską grupę plastyczną „Od Nowa” (m.in. Izabela Gustowska, Wojciech Müller) oraz grupę jazzową Laboratorium z Krakowa, a więc artystki i artystów reprezentujących „pokolenie ’68”, którego obecność w sztuce była już wówczas wyraźnie widoczna. Również materiał literacki spektaklu stanowiły wiersze reprezentantów tego pokolenia, m.in. Stanisława Barańczaka, Krzysztofa Karaska, Juliana Kornhausera, Ryszarda Krynickiego

⁹⁶ Elżbieta Morawiec, Bić tatusia czy rozmawiać z publicznością? „Życie Literackie” 1972 nr 45 (1084), 5.11, s. 17.

i Adama Zagajewskiego. Tytułowa integracja dotyczyła więc nie tylko zamysłu połączenia w jednym widowisku środków wyrazu należących do wielu sztuk; chodziło także o sformułowanie wyrazistego artystycznego przesłania o charakterze pokoleniowym.

Praca nad *Integracją* przebiegała w trzech etapach: najpierw Lech Raczak ułożył scenariusz, skonsultował go ze współrealizatorami i po tych konsultacjach ustalił jego ostateczną wersję. Potem nastąpiły próby, w których brał udział zespół Teatru Ósmego Dnia; niektóre z nich obserwowane były przez osoby z Grupy Plastycznej „Od Nowa”. Tuż przed wyjazdem do Wrocławia miały miejsce próby generalne, już ze scenografią. W samym Wrocławiu, kiedy dołączyła grupa Laboratorium, odbyły się tylko dwie próby z udziałem wszystkich wykonawców.

Premiera *Integracji* odbyła się 21 października 1972 roku, w wielkim holu siedziby wrocławskiej Naczelnej Organizacji Technicznej. Spektakl został tam zagrany jeszcze raz nazajutrz i na tym skończyła się jego historia.

Lech Raczak i zespół Teatru Ósmego Dnia powrócili w *Integracji* do pomysłu, który towarzyszył im od dłuższego czasu. Postanowili mianowicie zademonstrować i skomentować proces socjalizacji młodego człowieka, który po ukończeniu nauki wchodzi w tzw. „dorosłe życie”, przyswajając sobie reguły panujące w „realnym świecie realnego socjalizmu”. Chodziło zwłaszcza o wyraziste ukazanie typowego dla ustroju komunistycznego „dwójmyślenia”, które najłatwiej było zdemaskować, demonstrując rozbieżność między oficjalną nowomową a codziennym rozchwianiem moralnych norm, strachem, cwaniactwem, konformizmem, a także szarością i biedą, znaczącymi nieuchronnie codzienne życie przeciętnych obywateli.

Integracja pozbawiona była ciągłej fabuły, składała się z oderwanych epizodów, których treść skoncentrowana była wokół głównego motywu i przesłania spektaklu. Muzyka, w znacznej części improwizowana, nie ilustrowała akcji czy nawet jej nastroju; stanowiła autonomiczny składnik widowiska, dopełniający i kontrapunktujący jego rytmy, emocjonalne napięcia i treści.

Przeźren sceniczna wyznaczona była przez kilkanaście długich podestów ustawionych w podkowę. Horyzont zamykała biała kotara o powierzchni ok. stu m². Pełniła ona funkcję ekranu, na którym wyświetlano filmy (fragmenty kronik filmowych oraz filmu Eisensteina *Pancernik Potiomkin*) i na który rzucano barwne plamy. Aktorzy często poruszali kotarą, zyskując w ten sposób efekt zniekształcenia obrazu, gry światła i cienia, czasem też kotara zyskiwała znaczenie elementu niewolącego przyczepionych do niej aktorów, miotającego nimi we wszystkie strony.

Wydarzenia sceniczne, wyznaczone treścią wygłaszanych na scenie wierszy, ukazywały starcie młodego człowieka z wchłaniającą i zniekształcającą jego życiowe aspiracje codzienną rzeczywistością PRL, reprezentowaną przez zatroskanych jego losem, pogodzonych już dawno ze swym losem rodziców, plotących napuszone teksty kombatanów II wojny światowej, kolegów, którzy już zdążyli się „ustawić” w życiu, a także milicjantów, zawsze gotowych wkroczyć do akcji i odpowiednio „wychować” jednostkę, której zachowanie odbiega od normy. Kilka razy pojawia się również w przestrzeni gry „tłum przystosowanych”, namawiających młodego bohatera do przyjęcia „prawidłowej postawy”, wywierający na nim fizyczną presję w celu sprowadzenia go wreszcie na



Theatre of the 8th Day – Short English Tour – January 1973

IN ONE BREATH

After their prize-winning performances at the Lodz and Zagreb Festivals (among others) and their special invitation performance at this year's Sunday Times/NUS National Student Drama Festival, the highly-acclaimed Theatre of the 8th Day from Poland are performing this powerful, humorous and entertaining piece of highly visual drama at the following venues:

Enquiries to Clive Wolfe 01-863 4586

Monday 8 January Sheffield Crucible Studio (7.45pm)
 Tuesday 9 Birmingham Rep Studio (8pm)
 Wednesday 10 Warwick University (8pm)
 Thursday 11 Farnedown College, Twickenham, London (7.30pm)
 Friday 12 Ipswich Civic College (7.30pm)
 Saturday 13 Cockpit Theatre, London (8.30pm)
 Sunday 14 Royal Court Theatre, Upstairs (6 and 9pm)
 Monday 15 Hendon College (8pm)
 Tuesday 16 Huddersfield Polytechnic (7.30pm)

Rewers i awers ulotki przygotowanej na angielskie tournée – styczeń 1973. Wykorzystano projekt plakatu Teatru Ósmego Dnia autorstwa Wojciecha Wołyńskiego.

„dobrą drogę” czy wręcz uśmiercający go (scena towarzysząca wierszowi Krynickiego pt. *Faszyści*). Sugerowane miejsca akcji to ulica wielkiego miasta, małomiasteczkowy zapłuty dworzec, posterunek milicyjny, mieszkanie w bloku.

Na koniec *Młody-Nieufny* zostaje ostatecznie wciągnięty w tłum i wraz z nim odbywa finałny szalony, bezmyślny bieg przez ulice.⁹⁷

Integracja nie wzbudziła większego zainteresowania krytyki, w nielicznych, na ogół niepocholebnych wzmiankach na temat tego widowiska podkreślano przede wszystkim nieprzystawalność rozbuchanej, multimedialnej inscenizacji do intymnego tematu, podjętego przez twórców.⁹⁸

Jednym tchem – kryzys

Po powrocie z wrocławskiego Finału do Teatru Ósmego Dnia zaczęły docierać sygnały, że partyjne władze Poznania z najwyższą niechęcią myślą o kolejnych prezentacjach *Jednym tchem – codziennego marszu*. Do Lecha Raczaka sygnały owe docierały poprzez działaczy ZSP, którzy coraz częściej wzywani byli na rozmowy do Komitetu

⁹⁷ Niniejszy opis *Integracji* oparty jest na monografii Macieja Rusinka. Patrz: Maciej Rusinek, Monografia Teatru Ósmego Dnia z Poznania 1964-1979. Poznań 1979, s. 53-58. Maszynopis.

⁹⁸ Autorem najwnikliwszej, a zarazem najbardziej negatywnej z owych wzmianek był Krzysztof Wolicki. Patrz: Krzysztof Wolicki, Studenci w Finale. „Odra” 1973 nr 1.

Wojewódzkiego PZPR.⁹⁹ Oczywiście było, że ekipa Edwarda Gierka, po opanowaniu buntu robotniczego, umieszczeniu zaufanych ludzi na kluczowych stanowiskach w aparacie partyjno-państwowym i wstępnym uspokojeniu społecznych nastrojów, będzie zwalczać wszelkie tak czytelne nawiązania do jej wysiłków mających na celu zachowanie politycznego *status quo*. *Jednym tchem – codzienny marsz* w interpretacji funkcjonariuszy SB i poznańskiego KW był spektaklem *stricte* politycznym, odnoszącym się do ówczesnej, wciąż jeszcze dość napiętej sytuacji w Polsce, a jego treść i przesłanie nadawały mu w ich oczach znamiona politycznej prowokacji.

Zdaniem Tadeusza Janiszewskiego, przedstawienie to było „w tamtym momencie historycznym (...) dość ostrym wyzwaniem nie tylko wobec oficjalnej linii Maszynopis.propagandy sukcesu’, ale także wobec panujących wśród ludzi nastrojów. (...)”

Zaczęliśmy grać drugą wersję *Jednym tchem*, (...) kiedy przyszedł Gierek i kiedy wszystko miało się zmieniać na lepsze. W tej sytuacji ktoś, kto od razu wyrażał takie wątpliwości, kto tak czarno widział i wiedział, dokąd to wszystko poprowadzi, musiał się narazić na ostre reakcje.”¹⁰⁰

Późną jesienią 1972 roku władze PRL zmusiły zespół Teatr Ósmego Dnia do podjęcia bardzo trudnego wyboru między większym i mniejszym złem. Z jednej strony bardzo chciał on grać *Jednym tchem – codzienny marsz*, z drugiej wiadomo było, że dalsze prezentacje tego przedstawienia mogą w końcu narazić go na dotkliwe represje cenzuralno-milicyjne i bardzo skomplikować jego relacje z ZSP, coraz ściślej kontrolowanym przez partyjny aparat. W ówczesnej sytuacji, gdy ekipa Gierka cieszyła się powszechnym społecznym poparciem, otwarty bunt skazywał Teatr Ósmego Dnia na stopniową marginalizację. Zespół postanowił więc ustąpić, zachowując jednak twarz.

Od kilku miesięcy trwały koordynowane przez Eugeniusza Mielcarka przygotowania do tournée z *Jednym tchem* po Anglii i Holandii. Zespół zadecydował, iż pokaże tam nową wersję spektaklu. Wówczas jeden z funkcjonariuszy KW przekazał działaczom ZSP „życzenie”, że dobrze by było, gdyby występy w Anglii i Holandii były ostatnimi prezentacjami *Jednym tchem – codziennego marszu*; natomiast któryś z cenzorów oświadczył, że spektakl ten z pewnością nie uzyska zgody na prezentację za granicą.

W tej sytuacji zespół postanowił uciec się do fortelu: cenzura otrzymała, jak to już dawniej bywało, specjalnie dla niej spreparowany scenariusz przedstawienia o nazwie *Jednym tchem – kryzys*. W dołączonym do scenariusza tekście programowym, przetłumaczonym później na angielski i opublikowanym w angielskojęzycznym programie

⁹⁹ Na podstawie rozmowy z Lechem Raczakiem z dnia 8.07.2002 r.

¹⁰⁰ Teatr – „bycie promieniujące”..., s. 58. Dowodem na to, że nie były to li tylko przedwczesne i nieuzasadnione lęki młodych artystów może być następujący fakt, jeden z bardzo wielu, ale o tyle godny przytoczenia, że do dziś istnieje „czarno na białym”: oto w *Almanachu Ruchu Kulturalnego i Artystycznego ZSP 1969-1972*, wydany w marcu 1973 r., przedrukowano co prawda cytowany tu obszernie tekst Pużyny pt. *Gorejąc nie wiesz*, relacjonujący wydarzenia ŁST’71, lecz skrupulatnie usunięto z przedruku wszelkie wzmianki o robotniczym buncie na Wybrzeżu z grudnia 1970 r., obecne w omówieniach *Jednym tchem* oraz *Koła czy tryptyku*. W atmosferze „narodowej zgody” i dążenia ku „jedności narodu – partyjnych i bezpartyjnych, wierzących i niewierzących” (jeden z głównych sloganów politycznych epoki Gierka) owe niedawne przecież tragiczne wydarzenia należało jak najszybciej wymazać z pamięci „ludności” PRL.



spektaklu, jego twórcy napisali m.in.: „Akcja rozgrywa się w marcu 1928 roku, w czasie wyborów do Sejmu i Senatu. Zresztą spektakl przedstawia modelową sytuację agitacji wyborczej. Stąd (...) wykorzystano dokumentalne walory tekstów powstałych w latach 20. i 30., a filozoficznych uogólnień poszukuje się we współczesnych wierszach Stanisława Barańczaka.

Sceneria akcji przedstawia salę szpitalną, w której wśród chorych, wycieńczonych pacjentów agitują reprezentanci BBWR i endecji – zwalczających się ugrupowań, którzy jednak w obliczu oporu zjednoczą się, rozumiejąc wspólnotę własnych interesów.”

Ponadto zespół włączył do istniejącego już tekstu z programu *Jednym tchem – codziennego marszu* wzmianki o tym, iż w „kapitalistycznej rzeczywistości Polski międzywojennej (...)

świadomość ludu kształtowana była przez klasowy charakter społeczeństwa”. Przywołał także „motywy wojny i okupacji”, a nawet skojarzenia z „rzeczywistością republik bananowych”. Do wymienionej już przestrzeni szpitala dodana została także „metaforyczna sceneria stacji krwiodawstwa, (...) krematorium”.

Wśród postaci spektaklu, oprócz znanych z poprzednich wersji Urzędnika, Chłopca, Pielęgniarki i Sprzątaczkii oraz wymienionych już endeka i reprezentanta BBWR, znaleźli się w owym fałszywym scenariuszu także Bezrobotny oraz Pracownik fizyczny szpitala.¹⁰¹

Ta szyta grubymi nićmi mistyfikacja udała się o tyle, że zespół otrzymał od poznańskiej cenzury zgodę na prezentowanie *Kryzysu* w Anglii i Holandii. Intencją członków grupy było oczywiście granie tam *Jednym tchem – codziennego marszu*. Cóż jednak mieli oni począć z obcojęzycznymi widzami, zdanymi na interpretację spektaklu podaną w jego programie?

¹⁰¹ Wszystkie te podchody i wybiegi powodowały w zespole niesmak i prowokowały jego członków do zastanowienia się nad granicami kompromisu z władzą. Wyraźniej niż dotychczas zaznaczył się również w trakcie ich omawiania podział na „starych” i nowych członków grupy. „Pamiętam, że mieliśmy (...) burzliwą rozmowę – wspomina Tadeusz Janiszewski. – Powiedzieliśmy sobie wtedy, że (...) po tournée już do *Jednym tchem* nie wrócimy”. Tamże, s. 58.

Notatka zamieszczona
w „The Journal”
z Newcastle upon Tyne.
Na zdjęciu od lewej:
Marek Kirschke,
Gabriela Bochniak, Lech
Dymarski.



„Przypuszczaliśmy – mówi Tadeusz Janiszewski – że wątek historyczny razem z omówieniami spektaklu zamieszczonymi w programie, które miały oszukać cenzurę, nie będą takie ważne dla widza angielskiego czy holenderskiego, natomiast ważny będzie odbiór spektaklu w warstwie emocjonalnej i wizualnej. Przypuszczaliśmy, że każdy widz i tak będzie wiedział, o co naprawdę chodzi, a potem już wprost, w czasie rozmów, będzie można im mówić o aktualnych odniesieniach spektaklu. Nie do końca się nam to udało.”¹⁰²

O słuszności tej konstatacji świadczy np. fakt, że niektórzy angielscy dziennikarze powtórzyli w ślad za programem przedstawienia, że „sztuka *Jednym tchem* jest oparta na politycznych walkach z 1928 r., kiedy to w Polsce odbywały się wybory parlamentarne”.¹⁰³ Z drugiej strony widać także wysiłki zespołu, aby wytłumaczyć angielskim widzom i recenzentom prawdziwe motywy powstania spektaklu i jego polityczny kontekst. Np. w tekście zamieszczonym w „The Durham County Advertiser Series” angielscy czytelnicy mogli wyczytać, iż „tłumaczka grupy (...) powiedziała, że problemy pokazane w sztuce są istotne nie tylko dla współczesnej polityki polskiej (tzn. niewiara w uproszczone slogany i łatwe odpowiedzi), ale również są problemami uniwersalnymi, ogólnoludzkimi”.¹⁰⁴

W miarę trwania tournée w programach drukowanych na miejscu przez organizatorów poszczególnych prezentacji zaczynają się pojawiać informacje kontrolowane już całkowicie przez zespół. Nigdzie nie jest już wymieniany tytuł *Kryzys*, natomiast w programowych tekstach, drukowanych na miejscu, można przeczytać o zwątpieniu w sens codziennego marszu i o nieufności wobec gotowych odpowiedzi, spowodowanej doświadczeniami lat

¹⁰² Tamże, s. 58.

¹⁰³ „The Journal” nr 39.369, Newcastle upon Tyne, piątek, 5.01.1973, s. 9. (Notka niepodpisana). Z kolei recenzent „The Durham County Advertiser Series” napisał, że „publiczność (...) może zrozumieć uczucia i emocje wywołane przez konflikt – w tym wypadku wybory w przedwojennej Polsce, nawet jeśli nie rozumie wszystkich argumentów politycznych i moralnych”. „The Durham County Advertiser Series”, 12.01.1973, s. 8. (Recenzja niepodpisana).

¹⁰⁴ Tamże. Dziennikarz „Durham Advertiser”, zapowiadając drugi tamtejszy występ poznańskiej grupy, zacytował pytanie o sens codziennego marszu i odwołanie do doświadczeń z lat 1968 i 1970. Powołał się także na wykładowcę tamtejszego uniwersytetu, Clive’a Wolfe’a, który „powiedział, że jest to (...) prowokująca do myślenia grupa, pozbawiona tego, co wiele osób w Anglii wyobraża sobie jako żelazne zasady cenzury w krajach za żelazną kurtyną”. „Durham Advertiser”, 5.01.1973.



1968-1970. Jednak, jak zaznaczył Tadeusz Janiszewski, nie do końca udało się wy tłumaczyć angielskim widzom – zdeorientowanym i nieświadomym złożoności polskiego kontekstu – istotę rozbieżności między informacjami, pod którymi zespół musiał podpisać się w Polsce, a tymi, które – już w sposób nieskrępowany – rozpowszechniał w Anglii.

Angielskie tournée trwało ponad dwa tygodnie: zespół wyruszył z Poznania 2 stycznia, a opuścił Wielką Brytanię 17 stycznia 1973 roku. Pierwsze angielskie prezentacje *Jednym tchem – codziennego marszu* (4 i 6.01) miały miejsce w Festival Centre Theatre w Durham City, gdzie Teatr Ósmego Dnia występował w roli „gościa specjalnego” („Special Invitation Performance”) w ramach XVIII National

Student Drama Festival.¹⁰⁵ Potem Teatr Ósmego Dnia wystąpił w Sheffield (Crucible Studio, 8.01), Birmingham (Rep Studio, 9.01), Leicester (Warwick University, 10.01), Londynie (Furzedown College, 11.01), Ipswich (Civic College, 12.01) i ponownie w Londynie (Cockpit Theatre, 13.01, Royal Court Theatre Upstairs, 14.01, Hendon College of Technology, 15.01 i Huddersfield Polytechnic, 16.01).

W drodze powrotnej do Polski Teatr Ósmego Dnia wystąpił w dwóch miastach holenderskich – Rotterdamie (De Lantaren, 18.01) i Amsterdamie (Universiteitstheater, 19.01). W rozpowszechnianych tam drukach znów nie dało się uniknąć informacji o odniesieniach do wyborów z 1928 roku. Jednak najwyraźniej *Jednym tchem – codzienny marsz* zrobił spore wrażenie na holenderskich widzach, bo w Amsterdamie ukazała się entuzjastyczna recenzja z tego spektaklu. „Mieliśmy okazję zobaczyć przedstawienie doskonale – napisała Ischa Meijer – sprawne zarówno reżysersko, jak i aktorsko, (...) które ma wstrząsnąć i pobudzać do politycznej aktywności.

Od dawna nie mieliśmy okazji oglądać w Amsterdamie tak interesującego spektaklu.”¹⁰⁶

¹⁰⁵ Występ polskiej grupy musiał wprowadzić spore ożywienie do bardzo tradycyjnego światka angielskiego teatru studenckiego, którego produkcje oparte były przede wszystkim na inscenizacji dramatu. Ślad zdumienia znajdujemy np. w sformułowaniu recenzenta z Durham, który nie może się nadziwić, że „*Jednym tchem* zawierało zadziwiającą wielość akcji na bardzo małej przestrzeni”. Z kolei przywołana przezeń opinia Lecha Raczaka na temat spektakli miejscowych brzmi tak: „Nic się nie dzieje, cały czas gadają”. „The Durham County Advertiser Series”, 12.01.1973, s. 8.

¹⁰⁶ Ischa Meijer, Zuiver, gaaf theater. Poolse studenten in Universiteitstheater. „Het Parool”, 20.01.1973.

Zuiver, gaaf theater

Gezelschap: Het Studententheater van de Achtste Dag; stuk: In één Adem; regie: Lech Raczak; plaats: Universiteitstheater, Amsterdam.

De traditie van het Poolse studententoneel is lange tijd uitsluitend bepaald geweest door pure theater-esthetiek. Rond het midden van de jaren zestig is daar voorzichtig-aan verandering in gekomen.

Zo maakte het „Het Theater van de Achtste Dag” (door studenten in de filologie opgericht) zich langzamerhand los van de aanvankelijk louter uit letterkundig oogmerk opgezette voorstellingen; via schrijvers als De Ghelderode en Weiss komt op een maatschappij-kritische tenor in

dit alles tezamen gebundeld, in een meesterlijk kaal gehouden maar niet onscène. De schaarse middelen waarmee „In één Adem” gebracht wordt, bieden alle gelegenheid om zowel het uiterlijk als innerlijk van de manifestatie rustig ter overweging te nemen. Daarbij is gezorgd voor een zeer gedetailleerde programmabegeleiding, die maakt dat zelfs de op politiek terrein meest ongeschoolde toeschouwer de zaak nog op zijn kernak kan volgen.

Een bijzonder interessant gebouwen dat de inmiddels wel zeer diepgezonden status van het Amsterdams Universiteitstheater weer eens mooi omhoog vijzelt.

ISCHA MEIJER

Lata 1971 i 1972 były w historii poznańskiego zespołu przełomowe. Gdy Teatr Ósmego Dnia w styczniu 1973 powrócił z angielsko-holenderskiego tournée, był grupą artystyczną o zupełnie innym charakterze niż dwa lata wcześniej, w trakcie mozolnej pracy nad integrowaniem wierszy Barańczaka z istniejącą już akcją sceniczną *Krwiodawców*. Wówczas rdzeń zespołu tworzyli trzej jego współzałożyciele – Lech Raczak, Marek Kirschke i Waldemar Leiser. Dwa lata później coraz wyraźniej widać było, że dwaj ostatni nie zostaną długo w grupie, podejmując kariery zawodowe poza obszarem kultury studenckiej. Środek ciężkości życia grupy przesunął się w stronę bardzo młodych ludzi, którzy stawali się dopiero pełnoprawnymi członkami zespołu. Dominującą rolę odgrywali wśród nich Ewa Wójciak i Tadeusz Janiszewski.

W ciągu tych dwóch lat zespół bardzo mocno osadził się w metodzie tworzenia spektaklu, której podstawy wzięt od Teatru Laboratorium z okresu pracy nad *Apocalypsis cum Figuris*. Wychodziła ona od przemyśleń, którymi dzielili się ze sobą członkowie grupy, związanych z „tu i teraz”, „przefiltrowanych” przez wspólne obcowanie z dziełami sztuki. Z owego bogatego materiału korzystali oni w trakcie improwizacji „na temat”, które stanowiły podstawę dla wypracowywania poszczególnych scen przyszłego spektaklu. Fakt, że po drodze w trakcie pracy nad *Krwiodawcami* nastąpiło jakże owocne spotkanie z poezją Barańczaka był efektem szczęśliwego przypadku. Teatrowi Ósmego Dnia nie przytrafiło się już potem takie spotkanie i dobór tekstów do materiału uzyskanego w wyniku improwizacji stał się na kilka lat podstawowym problemem dla tego zespołu.

W dziedzinie aktorstwa, w tym zwłaszcza pracy nad postacią, którą aktorka czy aktor „wyłaniali z siebie” w trakcie improwizacji, a potem ich opracowywania, nadal podstawowym pojęciem była wymieniana często w tekstach programowych „auto-penetracja”. Nasuwała ona skojarzenia ze sposobem istnienia aktora i metodą pracy nad postacią w Teatrze Laboratorium. Do tej metody, opanowanej już nieźle w trakcie pracy nad obydwoma wersjami *Dumy o hetmanie*, Teatr Ósmego Dnia dołączył nowy element

– „przefiltrowanie” przez wrażliwość aktora wspólnych całemu pokoleniu traumatycznych przeżyć, związanych z przełomowymi wydarzeniami historycznymi. Specyfika owego „przefiltrowania”, będąca wielkim artystycznym odkryciem Teatru Ósmego Dnia, polegała głównie na łączeniu momentów ważnych i podniosłych z szarą, banalną codziennością życia w PRL. Wszystko to, włączone w metodę budowania postaci przejętą od Grotowskiego i jego zespołu, złożyło się na szokujące odwagą i szczerością wyrazu aktorstwo w obu wersjach *Jednym tchem*.

Teatr Ósmego Dnia znalazł się dzięki temu spektaklowi, a także dzięki swojej środowiskowej aktywności, w czołowie ruchu artystyczno-społecznego o charakterze pokoleniowym. Ruch ów wyłonił się w kilku ośrodkach akademickich i objął swym zasięgiem publicystów oraz artystów wielu dziedzin. Jego prasowym organem stał się krakowski dwutygodnik „Student”, natomiast jego wielotworzywowe manifestacje artystyczne najłatwiej było dostrzec na FAMIE – wielkim letnim festiwalu, łączącym we wspólnych przedsięwzięciach reprezentantów wielu dziedzin kultury artystycznej. Poznański zespół znalazł się od razu w samym centrum tego ruchu, a potem, w ciągu lat 70. stał się jego czołową, sztandarową grupą – wręcz symbolem.

W latach 1971-1972 zaczęły się także, powoli, acz nieubłaganie, zmieniać relacje między Teatrem Ósmego Dnia a jego bezpośrednim mecenasem – Zrzeszeniem Studentów Polskich. Ta „cechowa” organizacja studencka stała się bowiem przedmiotem rosnącego nacisku politycznego ze strony nowej ekipy partyjnej, która dążyła na początku lat 70. do całkowitego, bezwzględnego podporządkowania sobie wszystkich organizacji młodzieżowych. Naciski związane z prezentacjami *Jednym tchem – codziennego marszu* bardzo wymownie ilustrują ten proces. Można co prawda założyć, że działacze ZSP z niechęcią podejmowali się roli pośredników w egzekwowaniu odgórnych decyzji, które dotyczyły studenckich zespołów artystycznych. Jednak strona partyjna miała nad nimi i nad studenckimi artystami tak ogromną przewagę władzy wykonawczej, że – chcąc nie chcąc – musieli się podporządkować jej decyzjom, choćby docierały one do nich li tylko w formie „dyskretnych sugestii”. Dopiero po kilku latach, gdy wyłoniły się opozycyjne organizacje społeczno-polityczne i edukacyjne, dysponujące drugim obiegiem wydawniczym, studenckie zespoły, z Teatrem Ósmego Dnia na czele, a także sprzyjający im publicyści i aktywiści (rzadko jednak związani ściśle z SZSP – następcą ZSP) wynaleźli w miarę skuteczne metody oporu.

W latach 1971-1972 Teatr Ósmego Dnia osiągnął szczyt swej drogi artystycznej, zapoczątkowanej próbami *Warszawianki* pod kierunkiem Zbigniewa Osińskiego na przełomie lat 1966 i 1967. Zmieniający swój skład i podejmujący nowe wyzwania zespół czekało teraz kilka lat burzliwych, gorączkowych przemian, poszukiwań i przełomowych odkryć.

Rozdział VII

„Teatr polityczny”

Podejrzany termin

Termin „teatr polityczny” nie został nigdy do końca zaakceptowany w środowisku teatru studenckiego. Po pierwsze dlatego, że nie do końca było wiadomo, co konkretnie oznaczał, a w związku z tym nie było jasne, jakich zespołów teatralnych i spektakli dotyczył; po drugie, był traktowany z nieufnością, a czasem otwarcie kontestowany przez członków tych teatrów studenckich, które – w intencjach ludzi nim się posługujących – obejmował swym znaczeniem.

Intuicyjnie wyczuwano, że chodzi tu o nową, niespotykaną dotąd w Polsce jakość twórczości teatralnej, ujawnioną w kilku teatrach studenckich, które bardzo mocno zaznaczyły swą obecność na najważniejszych festiwalach tego środowiska w latach 1970-1972, a także na Kaliskich Spotkaniach Teatralnych (1971 i 1972), gdzie Teatr STU i Teatr Ósmego Dnia występowały obok teatrów dramatyczno-repertuarowych, lecz poza festiwalowym konkursem. Z drugiej jednak strony zdawano sobie świetnie sprawę, że termin ów jest obciążony bardzo bogatą tradycją, bo służył już np. za nazwę nurtowi rewolucyjnemu w teatrze europejskim lat 1918-1933. Nurt ów kojarzony był najmocniej z porewolucyjnym etapem twórczości Wsiewołoda Meyerholda: 1918 (*Misterium Buffo* Majakowskiego) – 1930 (*Łaźnia* Majakowskiego) i z twórczą aktywnością Erwina Piscatora. Trudno było przeoczyć fakt, że wydany w 1929 roku tom szkiców tego ostatniego nosi tytuł *Teatr polityczny*.

Termin ów był zatem od początku kontestowany w samej objętej zasięgiem jego znaczenia części środowiska teatru studenckiego i do dziś powszechnie traktowany jest

jako przysłowiowe „mniejsze zło” lub efekt językowego nawyku. Owa nieufność, a potem wręcz wrogość wobec niego brała się z oczywistego powodu, który tak oto wyłożył Lech Raczak kilka lat później, w roku 1979: termin ten „zaczyna fałszować rzeczywistość, a także historię teatru studenckiego, sprowadzając go wyłącznie do funkcji publicystycznych”, upraszczając to zjawisko w jego powszechnym odbiorze i redukując je „do jednego tylko kręgu zainteresowań”.¹ Także Ewa Wójciak, obecna w Teatrze Ósmego Dnia od roku 1971, dawała wielokrotnie wyraz swemu niepokojowi „zubażaniem tego teatru przez mierzenie go tylko kategoriami politycznymi czy socjologicznymi”.² Wobec tego fakt obecności terminu „teatr polityczny” w publicystyce, a nawet w wypowiedziach samych twórców studenckiego teatru najprościej jest wytłumaczyć, przytaczając pełne rezygnacji stwierdzenie Raczaka: „...używam terminu, bowiem on – wbrew staraniom – już jest”.³

Najprościej, ale czy najtrafniej? Uporczywej obecności tego terminu w refleksji nad teatrem studenckim nie można bowiem uzasadnić li tylko jego długoletnią obecnością w wypowiedziach krytyków i twórców teatru. Czynnikiem decydującym jest tu, jak zwykle w takich wypadkach, intuicja językowa, która podsuwa użytkownikom języka terminy zgodne z ich nie do końca uświadamianymi, lecz autentycznymi intencjami. A intencje owe w przypadku omawianego tu terminu wydają się dziś nader czytelne: teatr studencki działał w swoistej politycznej enklawie, podstawą takiej, a nie innej jego aktywności była nieformalna umowa między jego twórcami, działaczami ZSP i władzami PRL, dająca mu margines swobody wypowiedzi niespotykany w teatrze dramatyczno-repertuarowym.⁴ Oczywiście kolejną rzeczą, ruch ten, dysponując niespotykaną gdzie indziej wolnością wypowiedzi, stał się w powszechnym odbiorze namiastką politycznej opozycji. Przypomnijmy sobie cytowane tu obficie postulaty, jakie krytycy teatralni wysuwali pod adresem teatru studenckiego po VIII Łódzkich Spotkaniach Teatralnych w grudniu 1971 roku. Jak pamiętamy, układały się one dość konsekwentnie w zbiór zadań stojących przed polityczną opozycją i wolną prasą w społeczeństwie demokratycznym.

Wyrazem takiego – nieuchronnego w tamtych warunkach – postrzegania owego artystycznego ruchu było niewygodne dla młodych twórców, lecz uzasadnione trafną intuicją językową uporczywe używanie przez krytyków i publiczność terminu „teatr polityczny”.

¹ Lech Raczak, *Polityczny i artystyczny*. „Scena” 2001 nr 4 (18), s. 21. Wypowiedź ta została wygłoszona podczas dyskusji *Teatr studencki jako zjawisko artystyczne*, która odbyła się w podczas Forum Młodego Teatru w Toruniu, 24.11.1979 r. Pierwodruk tej wypowiedzi: „Materiały Młodego Teatru”, 4.01.1980, Warszawa, Wydział Kultury ZG SZSP, s. 6-10. Tekst ów został ponownie zredagowany, za zgodą autora, przez Lecha Śliwonika i opublikowany w grudniu 1995 r. w programie Łódzkich Spotkań Teatralnych. Publikacja w „Scenie” jest przedrukiem tej właśnie wersji tekstu.

² Ewa Wójciak, [Wstęp do dyskusji *Teatr studencki jako zjawisko artystyczne*]. „Materiały Młodego Teatru” 4.01.1980..., s. 5.

³ Lech Raczak, *Polityczny i artystyczny...*, s. 21.

⁴ Umowę tę można było co prawda w każdej chwili odrzucić, lecz nawarstwiające się przez kilka dziesięcioleci wybitne dokonania teatru studenckiego tworzące jego tradycję, a także rosnąca z upływem czasu determinacja jego twórców stanowiły istotną przeszkodę dla wszelkich likwidatorskich usiłowań.

„Polityzacja” życia w PRL

Aby kontekst owej „polityczności” studenckiego teatru był pełniejszy, dodajmy od razu, iż na tę niebezpieczną etykietkę można było sobie w PRL zasłużyć aż nazbyt łatwo. Kazimierz Braun pisze wprost, że w PRL „wszystko było w jakiś sposób zabarwione politycznie, miało polityczne konotacje, denotacje i znaczenia. Dotycząc całości kształtu życia – i narodu, i poszczególnych jednostek, na każdym kroku i w każdym momencie – polityka była stałym jarzmem. Polityczną wagę i rolę przypisywano zarówno muzyce, jak uciesaniu, produkcji przemysłowej i zawodom sportowym, rozrywkom i turystyce, obrzędowi religijnym i treściom podręczników szkolnych, wesołom, pogrzebom itp. Polityzacja stawała się tak powszechna, że (...) stawała się przezroczysta. Wielu brało ją za normę, a to było celem władz. Od polityki nie było ucieczki. Zarazem (...) przypomniano (...) przy rozmaitych okazjach, że polityczna kontrola jest wszechogarniająca. W konsekwencji jakiegokolwiek działania władzom przeciwne, nawet nie postrzegane jako polityczne przez ich sprawców (w dziedzinie nauki, ekonomii, sztuki itd.), nabierały politycznego znaczenia i sensu.”⁵

„W stabilnym, dostatnim, spokojnym społeczeństwie mieszczańskim końca XIX wieku – pisze Konstanty Puzyna w felietonie z listopada 1968 – nikomu na co dzień nie przyszłoby (...) do głowy, że wszelka działalność publiczna jest działalnością polityczną. Obruszyłyby się na to. Dzisiaj przeciwnie: świadomość tego faktu dopada nas w tramwaju i w sklepie, w fabryce, w kinie i we śnie.”⁶

Można zresztą stwierdzić, bez wielkiego ryzyka pomyłki, że odmalowane tu wymieszanie polityki z całą sferą codzienności oraz ingerencja polityki w kulturę, pojmowaną w szerokim rozumieniu tego terminu,⁷ było w PRL jedynie partykularną, wyostrzoną przez opresyjny system polityczny wersją pewnego procesu globalnego. Refleksja nad nim, obecna w pracach zachodnich socjologów i filozofów jeszcze przed wybuchem kontestacji w drugiej połowie lat 60., ożywiła się pod wpływem burzliwych wydarzeń młodzieżowego buntu.

Aldona Jawłowska w *Drogach kontrkultury* relacjonuje takie oto, wywołane studencką rewoltą, wnioski Jürgena Habermasa dotyczące społeczeństw zachodnich: „Wyraźny proces depolityzacji na płaszczyźnie życia politycznego, wynikający z koncentracji decyzji w wąskim kręgu profesjonalnych polityków, łączy się z ingerencją polityki w najbardziej prywatne sfery życia. Jest to możliwe dzięki zatarciu granicy między polityką a kulturą. W rezultacie (...) rzeczywiste (...) konflikty społeczne umieszczane są w sferze prywatności. Odczucie tych konfliktów i dążenie do ich rozwiązania

⁵ Kazimierz Braun, *Teatr polski (1939-1989). Obszary wolności – obszary zniewolenia*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe *Semper*, 1994, s. 11.

⁶ Konstanty Puzyna, *Kilka słów o teatrze politycznym*. W: Konstanty Puzyna, *Burzliwa pogoda*. Felietony teatralne. Warszawa, PIW, 1971, s. 19. Pierwodruk: 15.11.1968.

⁷ Patrz: przypis 46. w rozdziale IV.

sprawdzone zostaje do zachowań dewiacyjnych, gdyż w doskonałym społeczeństwie nie może być rzeczywistych konfliktów.”⁸

W oparciu o refleksje Habermasa, Marcusego, Roszaka, Reicha⁹ oraz wielu innych zachodnich intelektualistów rysuje się istotna, głębinowa płaszczyzna porozumienia między pokoleniem kontestatorów z Zachodu a reprezentantami młodzieżowego buntu z Polski czy Czechosłowacji A.D. 1968. W nawiązaniu istotnego dialogu przeszkadzała tu jednak wciąż nieświadomość reprezentantów zachodniej kontrkultury co do bezwstydnie jawnych, skrajnie represyjnych mechanizmów zbiorowego życia w „realnym socjalizmie”. Wystarczy przypomnieć spotkanie Marka Kirschkego i Lecha Raczaka z włoskimi lewakami w Palermo (i wiele, wiele innych tego typu spotkań), by uświadomić sobie, jak głęboka była ta przepaść. Nie wolno tu także pomijać bardzo słabej orientacji naszych kontestatorów w zawiłościach codziennego funkcjonowania społeczeństw demokratycznych. Ówczesne, bardzo istotne luki ich wiedzy w tej dziedzinie są dziś coraz bardziej oczywiste.

Wróćmy do „polityzacji życia” w PRL. Otóż, w okresie „małej stabilizacji” lat 60. była ona odczuwana boleśnie w środowisku twórców i krytyków, a jej skutki były dotkliwe. Gdy wreszcie środowisko pisarzy zdecydowało się na otwartą polemikę z władzą podczas Walnego Zebrania Oddziału Warszawskiego Związku Literatów Polskich (29.02.1968), poświęconego zakazowi grania *Dziadów* Dejmka w Teatrze Narodowym, w wypowiedziach kilku odważnych dyskutantów znalazło się miejsce również na diagnozę omawianego tu zjawiska.

Jacek Bocheński dał np. wyraz swemu bólowi i oburzeniu z powodu „nieuzasadnionego, niepojętego dla społeczeństwa ograniczenia swobód”, które wynikało z „ciągłego utrzymywania jak gdyby stanu wyjątkowego, (...) wiszącej w powietrzu, milczącej sugestii, (...) szantażu, że jesteśmy zawsze śmiertelnie zagrożeni, że musimy nieustannie stosować nadzwyczajne środki bezpieczeństwa, że jedno niebezpieczne, bo swobodne słowo, że jedno przedstawienie w teatrze, jedno swobodniejsze zachowanie ludzkie może wywołać katastrofę państwa, porządku społecznego i ustroju”.

Z kolei Leszek Kołakowski wnikliwie i obrazowo przedstawił polityczny i społeczny proces, w wyniku którego dosłownie wszystko mogło być uznane przez oficjalne czynniki za „działalność wywrotową”. Jego zdaniem, swobodna refleksja nad kulturą i jej wartościami jest w roku 1968 niemożliwa, bo „każda dyskusja prowadzi nieuchronnie do spraw zasadniczych, obwarowanych zakazami”, zaś „stłumienie wyrazów (...) sprzeciwu środkami administracyjnymi ma tylko ten skutek, że tworzy stały jego przyrost. (...)...środki

⁸ Aldona Jawłowska, *Drogi kontrkultury*. Warszawa, PIW, 1975, s. 109-110.

Jawłowska przytacza tu poglądy Habermasa z: *Towards a Rational Society. Student Protest, Science and Politics*. Boston 1970, s. 40.

⁹ Patrz: Jürgen Habermas – książka wymieniona w poprzednim przypisie. Herbert Marcuse, *Człowiek jednowymiarowy. Badania nad ideologią rozwiniętego społeczeństwa przemysłowego*. Warszawa, PWN, 1991. (Amerykański oryginał ukazał się w roku 1964). Herbert Marcuse, *An Essay on Liberation*. Boston, Beacon Press, 1969. Theodore Roszak, *The Making of a Counter Culture. Reflections on our Technocratic Society and Its Youthful Opposition*. New York, Garden City, Doubleday & Company Inc., 1969. Charles A. Reich, *The Greening of America*. New York, Random House, 1970.

mające zapobiegać ujawnianiu się tego oporu powiększają sumę tego oporu (o którego realnych źródłach nikt nie myśli), stwarzając sytuację, w której coraz większa ilość środków presji jest potrzebna i tak bez końca. Przyrodzonym biegiem rzeczy, opór ten wyładowuje się, spychany z naturalnych kolein, w dowolnych, przypadkowych punktach, w wyniku czego najniewinniejsze nawet okoliczności tracą swoją neutralność i stają się niebezpiecznymi środkami zapalnymi.

Rzeczywiście, teatr jest przykładem dobitnym. Doszliśmy do sytuacji zawstydzającej, kiedy cała dramaturgia światowa – od Ajschylosa, przez Szekspira, do Ionesco, stała się jednym zbiorem aluzji do Polski Ludowej. Spróbujmy tutaj odegrać rozmowę Kreona z Hajmonem z *Antyfony* Sofoklesa na temat władzy albo którąś z tyrad Szekspirowskich despotów, albo jakąś scenę ze *Strachu i nędzy Trzeciej Rzeszy* Brechta – wszystko będzie brzmiało jak złowrogie *memento* albo pamflet wczoraj napisany przez warszawskiego pisarza, specjalistę od złośliwych aluzji. Teatry są z konieczności obezwładnione, kiedy okazuje się, że nic nie jest neutralne – bo (...) tam, gdzie trzeba nieustannie wracać do wartości najbardziej elementarnych, wszystko staje się podejrzane, jako że cała literatura światowa, cała dramaturgia i cała sztuka ponawiają ciągle przypomnienia o tych elementarnych wartościach. Na to nie ma rady. Idąc dalej w tym kierunku, dojdziemy niechybnie do punktu, w którym najbłahsze komedyjki staną się groźnym materiałem wywrotowym.”¹⁰

Brutalne represje na polu kultury artystycznej z lat 60. zostały w latach 70. zastąpione bardziej wyważoną, stonowaną taktyką walki z artystami, lecz strategia postępowania władz ze środowiskami twórczymi pozostała niezmienną. Miała ona wciąż na celu uniemożliwienie im nie tylko sprzeciwu wobec panującego w Polsce ustroju, lecz nawet podjęcia dyskusji, która by dotyczyła realizacji wspomnianych przez Kołakowskiego elementarnych wartości, skądinąd zapisanych w Konstytucji PRL, a nierealizowanych w praktyce. Tezę tę potwierdza niezliczona ilość faktów, przypomnijmy np. zrelacjonowane w poprzednim rozdziale cenzuralno-administracyjne perypetie obu wersji *Jednym tchem*, które miały przecież miejsce na samym początku dekady, gdy w Polsce panowała jeszcze „gierkowska odwilż”. Patrząc z tego punktu widzenia na całą polską rzeczywistość lat 70., można stwierdzić, że dojście do władzy nowej partyjnej ekipy co najwyżej nieco osłabiło „polityzację” codziennego życia w PRL, a z pewnością jej nie wyeliminowało.

Próby definicji

Powróćmy teraz do rozważań artystów, krytyków i badaczy „teatru politycznego” mających na celu uściślenie znaczenia tego terminu. Nie dlatego, że jest on szczególnie ważny z punktu widzenia twórczej drogi Teatru Ósmego Dnia oraz programowych

¹⁰ Stenogram z Nadzwyczajnego Walnego Zebrania Oddziału Warszawskiego Związku Literatów Polskich, Warszawa 29 lutego 1968 r. W: Marzec '68. Między tragedią a podłością. Wstęp, wybór i opracowanie: Grzegorz Sołtyśiak i Józef Stępień. Warszawa, Wydawnictwo „Profi”, 1998, s. 137, 112, 113.

wystąpień jego członków. Tu nie ma żadnych wątpliwości – zespół Teatru od samego początku konsekwentnie wyrażał nieufność wobec jego poznawczych walorów, przypisując tym, którzy go używali, błąd w logice rozumowania lub wręcz nieczyste intencje. Chodzi tu raczej o wstępne zarysowanie skomplikowanego kontekstu ideowego, artystycznego i politycznego, a co za tym idzie – także i terminologicznego, w którym zaistniały działania tego zespołu w latach 70.

Cóż zatem piszą o „teatrze politycznym” znawcy przedmiotu? Oto Krzysztof Miklaszewski w artykule zapowiadającym na łamach „Studenta” III MFFTSiA we Wrocławiu (1971) daje zarys dwóch różnych definicji tego terminu. Pierwsza, uniwersalna głosi, iż „właściwie każdy teatr (...) jest teatrem politycznym, jako że z punktu widzenia zarówno jego genezy, jak i społecznej recepcji, trudno by było wskazać jego ‘niepolityczność’.” Miklaszewski zauważa przy tym, iż takie ujęcie nie jest bynajmniej „two-rem ‘wieku kryzysu ideologii’”, jako że „formułę tę zawiera już Platońska *Republika*.”

Z kolei drugą definicję „teatru politycznego” wykształcili „praktyczne dokonania ‘proletariackiego nurtu’ awangardy lat 20.”, których realizatorzy pojmowali go jako „sztukę doraźnej interwencji (...). (...) Erwin Piscator, (...) któremu wtórował Bertolt Brecht”, określili „teatr polityczny” jako „‘narzędzie w służbie ruchu rewolucyjnego’, którego strona czysto artystyczna winna być podporządkowana celom *stricte* politycznym.”

Miklaszewski dystansuje się wobec tych definicji, stwierdzając, iż obie, jako „motywujące określony historycznie model teatru, (...) są już (...) dzisiaj nieprzydatne: pierwsza, ponieważ obciążona jest niesłychaną ‘pojemnością’, która likwiduje samo pojęcie, druga natomiast – bo w swym zawężeniu nieuchronnie prowadzi do artystycznych uproszczeń i myślowej wulgaryzacji”.¹¹

Konstanty Puzyna definiuje „teatr polityczny” jako po prostu „każdy teatr żywy”. W takim teatrze, „istniejącym w każdej epoce”, lecz „szalenie zmiennym”, „podstawowa jest sprawa odbioru”. Najważniejszy jest tu bowiem „problem kontaktu między sceną a widownią, spięcia, które sprawia, że widownia zaczyna się angażować politycznie w spektakl.

Ten moment, bardzo trudno uchwytny, prawie niemożliwy do określenia teoretycznego, często będący niespodzianką nawet dla inscenizatora, jest chyba konstytutywny dla zjawiska zwanego teatrem politycznym.”

Aby owo „spięcie” zaistniało, „potrzebne są chyba dwie rzeczy: widz musi m ó c i musi c h c i e ć reagować politycznie”. Problem braku chęci do politycznej reakcji na spektakl wiąże Puzyna z sytuacją, gdy „władza wywiera tak silną presję (...) na publiczność, że sala po prostu boi się reagować politycznie. Zdarza się to często w państwach policyjnych, szczególnie po stłumionych przewrotach: w Rosji po 1905, w Hiszpanii po 1937.”¹²

¹¹ Krzysztof Miklaszewski, Między sceną a polityką. „Student” 1971 nr 10 (48), 1-15.10, s. 8.

¹² Konstanty Puzyna, Kilka słów o teatrze politycznym..., s. 19, 20, 20-21, 21, 22. Felieton Puzyny był rozwinięciem jego głosu w dyskusji zatytułowanej *Teatr-tradycja-polityka*, która odbyła się jesienią 1968 r. w redakcji dwutygodnika „Teatr”. Oprócz Puzyny wzięli w niej udział: Gustaw Holoubek, Bohdan Korzeniewski, Jerzy Krasowski i Jerzy Kreczmar. Jej obszernie fragmenty opublikowane zostały w „Teatrze” 1968 nr 22 z drugiej połowy listopada 1968 r. Patrz: Piotr Domański, Marzec i dwie dyskusje na uboczu. „Dialog” 1982 nr 2 (309, czerwiec), s. 121-126.

Oczywiście Puzyra nie mógł wymienić tutaj sowieckiej Rosji czy PRL, ale nawet to sformułowanie świadczyło o jego odwadze, jako że tekst je zawierający został opublikowany w listopadzie 1968 roku, gdy represje wobec studentów oraz inteligencji związane z marcowym buntem sięgały właśnie apogeum.

Kazimierz Braun z kolei definiuje „teatr polityczny” poprzez charakterystykę władzy, której teatr podlega: „Jeśli polityka jest funkcją władzy (jej sprawowania, wykonywania, zdobywania, umacniania itp.), to teatr polityczny jest teatrem, który pozostaje w bezpośredniej relacji do danej władzy politycznej, tam i wtedy (historycznie i geograficznie), gdzie toczy się widowisko.” Jeśli zaś chodzi o „warunki do powstawania teatru politycznego”, to „występują one tam i wtedy, gdzie i kiedy pomiędzy władzą polityczną a jakąś grupą społeczną lub narodową istnieje sprzeczność, napięcie, niezgoda, walka, zwłaszcza zaś tam i wtedy, gdzie i kiedy władza polityczna nie jest wyrazem samorządu jakiejś grupy (środowiska, społeczeństwa, narodu itp.) i pozostaje nieakceptowana przez tę grupę, jako władza zagarnięta, uzurpowana, narzucona większości przez mniejszość lub za narzuconą uważana. (...) Widowisko staje się polityczne (...) nie samo przez się, ale z powodu określonego charakteru władzy politycznej (...) i relacji, w jakiej władza pozostaje w stosunku do teatru. Nie ma teatru politycznego tam, gdzie władza teatrem się nie interesuje (...)”¹³

Przykładów na to, jak widowisko nie będące „polityczne samo przez się” stawało się „spektaklem buntowniczym” wskutek totalitarnego lub autorytarnego charakteru politycznej władzy, dostarcza aż w nadmiarze tom zatytułowany *Dissident Muse. Critical Theatre in Eastern and Central Europe 1945-1989* (*Opozycyjna muza. Krytyczny teatr we Wschodniej i Środkowej Europie 1945-1989*), wydany w Amsterdamie, w roku 1995.¹⁴ Raporty historyków teatru, dotyczące byłej Jugosławii, byłej NRD oraz Polski, Rumunii, Węgier i byłego Związku Radzieckiego, zgodnie i na licznych przykładach pokazują ogromną rolę przypadku w nagłym kreowaniu przez komunistyczne władze tych krajów na „dzieła wywrotowe” spektakli, które wystawione jeszcze rok wcześniej lub kilka lat później, albo w tym samym czasie, lecz w innym mieście, przeszłyby bez większego echa. *Casus Dziadów* Dejmka jest tu powielony w różnych narodowych wersjach. W Rumunii np. przybiera kształt Gogolowskiego *Rewizora* w reżyserii Luciana Pintilie (Teatr Bulandra w Bukareszcie, 1972), natomiast w Jugosławii – spektaklu *Gdy kwitły dynie*, adaptacji opowiadania mało znanego debiutanta, dokonanej przez Dragoslava Mihailovicia (Jugosłowiański Teatr Dramatyczny w Belgradzie, reż. Boro Drašković, 1967).¹⁵

Kwestię intencjonalności teatralnych „aktów oporu” podejmuje w tym samym tomie rosyjski badacz, Siergiej Ostrowskij, który rozgranicza „teatr opozycyjny” i „opozycyjność

¹³ Kazimierz Braun, *Teatr polski...*, s. 13.

¹⁴ *Dissident Muse. Critical Theatre in Eastern and Central Europe 1945-1989*. Amsterdam, Theater Instituut Nederland, de Balie, center for culture and politics, September 1995.

¹⁵ Patrz: Marian Popescu, *Critical Theatre in Romania 1945-1989*, s. 26-27. W: *Dissident Muse...* Aleksandra Jovičević, *Critical Theatre in Yugoslavia 1945-1989*, s. 14-15. W: *Dissident Muse...*

w teatrze”. „Teatr opozycyjny” to „ruch teatralny lub pojedynczy teatralny zespół, które są aktywnie zaangażowane w oczywistą i świadomą działalność opozycyjną wobec panującego społecznego porządku i jego ideologii”. Z kolei „opozycyjność w teatrze” to, wedle Ostrowskiego, „sporadyczne, kontrowersyjne wydarzenia artystyczne, eksperymenty, ‘politycznie podejrzane’ publiczne wypowiedzi i ‘skandaliczne politycznie’ prywatne zachowania pojedynczych aktorów, reżyserów lub krytyków, którzy pracowali w sprawnie uporządkowanym świecie radzieckiego teatru.” Ostrowski stwierdza, że zjawisko „teatru opozycyjnego” nigdy w ZSRR nie zaistniało, natomiast „opozycyjność w teatrze” była na ogół wiernym odbiciem historycznych przełomów, jakie się dokonywały w tym państwie.¹⁶

Gdy patrzymy na burzliwą historię polskiego teatru w latach 1945-1989, dochodzimy do wniosku, że i w naszym kraju zjawisko „teatru opozycyjnego”, tak jak je rozumie Ostrowski, nie zaistniało właściwie przed stanem wojennym, natomiast wszystkie manifestacje „opozycyjności w teatrze” były wydarzeniami artystycznymi, tyle że silnie zdeterminowanymi przez polityczny kontekst.

Teatr „polityczny” z musu, „artystyczny” z wyboru

W tym miejscu warto przypomnieć jeszcze jeden aspekt społecznego funkcjonowania „teatru politycznego” w Polsce, na który zwrócił uwagę Lech Raczak w 1979 roku. Otóż Raczak podkreśla tu, podobnie jak Ostrowski, jak ważne w dziele „upolitycznienia” teatru i w ogóle całego uniwersum sztuki były świadome intencje twórców kultury artystycznej. Czyni to jednak w odmienny sposób. Stwierdza mianowicie, iż „gdy (...) ‘teatr polityczny’ (...) powstawał, towarzyszyła mu świadomość, że polityczna może być każda sztuka,¹⁷ a w systemie daleko posuniętej centralizacji zapewne taką jest każda społeczna działalność; problem zaś tkwi w tym, iż niektórzy twórcy nie zdają sobie z tego sprawy. Teatrem politycznym natomiast, w sensie, jaki wiążemy z teatrami studenckimi, byłyby te działania, które są świadome swojej funkcji politycznej. Tylko takie.

Bo nie użyjemy wszak tego przymiotnika do działalności zespołów folklorystycznych, pełniących przecież funkcję polityczną daleko silniej niż cały ruch teatru studenckiego – uświetniając masówki, obchody i to wszystko, co służy po prostu ogłupianiu społeczeństwa. Popatrzmy na listę laureatów nagród państwowych w dziedzinie malarstwa – iluż tam jest abstrakcjonistów! Więc sztuka abstrakcyjna także realizuje funkcję polityczną, chociaż jej twórcy tego nie rozumieją.

Wróćmy jednak do naszego teatru. Kiedy rodził się ten ruch, ‘politycznym’ nazwaliśmy to, co zdaje sobie sprawę, że funkcje polityczne pełni, i co owe funkcje samo chce kształtować. Mówiąc jeszcze inaczej: chce pełnić tylko takie funkcje, które są zgodne

¹⁶ Sergey Ostrovsky, *Critical Theatre in the Soviet Union*, s. 3. W: *Dissident Muse...*

¹⁷ *Vide* przytoczone przed chwilą rozważania Miklaszewskiego z 1971 r.

z zamierzeniami twórców, nie chce być sterowane, czynione przedmiotem manipulacji. Takie właśnie rozumienie 'teatru politycznego' jest bardzo istotne. Równie ważna jest jednak dla mnie próba udowodnienia tezy, że kiedy około 1970 roku rodził się ten ruch, odgrywał on przynajmniej taką samą rolę artystyczną, jak polityczną. Upływ czasu sprawił, że o tej pierwszej zapomniano (...)." ¹⁸

Dodajmy, że Raczak zwracał uwagę na nieświadomie polityczny charakter wielu manifestacji przynależących do świata sztuki już jesienią 1971 roku, w tekście pod znamienym tytułem *Kilka uwag na temat tzw. teatru politycznego*. Ważniejsza jest jednak w tej jego wypowiedzi próba poszerzenia definicji „teatru politycznego” o imperatyw „poszukiwań artystycznych”, co dobitnie świadczy o tym, że już wtedy, w bardzo wczesnej fazie powstawania tego ruchu, lider jednej z czołowych jego grup nie czuł się dobrze jako twórca sztuki li tylko „politycznej”. Raczak z całą mocą podkreślał kwestię, iż „teatr, (...) podejmując zagadnienia aktualne, wychodząc od konkretnych faktów, od łączenia wydarzeń lub komentarzy do wydarzeń przy pomocy problemowej klamry, wcale nie musi rezygnować z możliwości uogólniania, uniwersalizacji. Politykę trzeba wszak pojmować nie tylko jako zespół zagadnień aktualnych, ale równocześnie jako zespół uniwersalnych problemów moralnych, etycznych, filozoficznych, historycznych. Teatr, podejmując funkcje publicystyczne, nie może więc rezygnować z podejmowania uniwersalnych problemów intelektualnych, nie musi wyrzekać się poszukiwań *stricto* artystycznych: poszukiwanie nowych środków wyrazu powinno być nierozłącznie związane z penetracją nowych obszarów tematycznych (...)." ¹⁹

Oczywiste jest, że dzieła studenckiego „teatru politycznego”, a w nim także przedstawienia Teatru Ósmego Dnia, należały do świata sztuki, tyle że ich treść i przesłanie dotyczyły drażliwych politycznie sfer, gdzie wielka geopolityka przecina się ze zwykłym codziennym bytowaniem ludzi. Poznański zespół starał się także oddać w swych spektaklach cały dramatyzm poszukiwania wyższych wartości, a zarazem negocjowania ich przez ludzką jednostkę, zagubioną w komplikacjach polskiej „realno-socjalistycznej” rzeczywistości. A ponieważ zespół tego Teatru nie zgadzał się na to, aby pod polityczną i administracyjną presją władz kłamać i upraszczać obraz świata i ludzi, jego spektakle zyskiwały natychmiast wielkie polityczne znaczenie – tym większe, im były

¹⁸ Lech Raczak, *Polityczny i artystyczny...*, s. 21-22.

¹⁹ Lech Raczak, *Kilka uwag na temat tzw. teatru politycznego*. „Odnowa”. Jednodniówka. Poznań, Rada Okręgowa ZSP w Poznaniu, Ośrodek Kultury Studenckiej „Od Nowa”, Witryna „Odnowa”, maj 1972, s. 28. Pierwotny druk tego artykułu w językach francuskim i angielskim: *Quelques remarques au sujet du théâtre dit politique/Some Notes on the So-called Political Theatre*. „Théâtre en Pologne/Theatre in Poland” 1971 nr 9-10 (157-158), wrzesień-październik 1971, s. 17, 20-21. Zwróćmy uwagę, że w sytuacji stłamszenia twórczości teatralnej lat 60., opisaną plastycznie przez Kołakowskiego, postulaty Raczaka byłyby nie do przyjęcia dla cenzorów podporządkowanych wytycznym ekipy Władysława Gomułki – nawet w teatrze studenckim. Były natomiast do przyjęcia dla cenzorów ekipy Gierka we wczesnej fazie jej rządów. Tyle że poszły w świat w wersjach francusko i angielskojęzycznej, będąc przeznaczone dla czytelników zagranicznych, jako (w podtekście) demonstracja ideowego liberalizmu nowych zarządców PRL. Natomiast w kraju były udostępniane „na prawach rękopisu” tylko w bardzo wąskim kręgu czytelników poznańskiej jednodniówki. Tym bardziej zdumiewające wydają się w tak zarysowanym kontekście sceniczne dzieje *Wprowadzenia do...* Na przetrwanie tego spektaklu od kwietnia do grudnia 1970 r. złożyło się doprawdy bardzo wiele nadzwyczajnych okoliczności i szczęśliwych przypadków.

doskonalsze artystycznie. Waga ich *stricte* politycznej wymowy rosła jeszcze dodatkowo za sprawą wzrostu napięcia pomiędzy społeczeństwem a władzą.

Proces „polityzacji” działań i dzieł Teatru Ósmego Dnia narastał stopniowo, w miarę intelektualnego, obywatelskiego i artystycznego rozwoju tego zespołu, a przede wszystkim w miarę, jak władze PRL zaostrzały działania cenzury i administracji, po krótkotrwałym okresie ich złagodzenia na początku lat 70.

Już po celowo ograniczonym i stłumionym lubelskim sukcesie *Wprowadzenia do...* w maju 1970 roku, zespół Teatru Ósmego Dnia był, przynajmniej częściowo świadomy tego, iż polityczne interpretacje są w stanie całkowicie niemal zdominować odbiór jego spektakli. Przed występem na Wiośnie Teatralnej przedstawienie to mogło jeszcze jawić się jego członkom jako pogłębiona intelektualnie parodia „akademii ku czci”, będąca na planie ideowym co najwyżej próbą dyskusji z pozycji „rewizjonistycznych”, podjętej z jak najlepszą intencją ulepszenia „realnego socjalizmu”; po lubelskiej prezentacji *Wprowadzenie do...* stało się jednak (przynajmniej w polskim kontekście) bardzo czytelnym, w mig odpowiednio „deszyfrowanym” przez kolejne widownie aktem teatralnego oporu przeciw komunistycznej władzy. Owo „deszyfrowanie” odbywało się spontanicznie, niemal odruchowo i bezrefleksyjnie, niezależnie od intencji twórców spektaklu z okresu prób. Polityczna wymowa i politycznie ukierunkowane przesłanie tego przedstawienia były bowiem kreowane przez duchowe potrzeby i tęsknoty widzów, nie zaś przez intencje zespołu. Największą zaś artystyczną zdobyczą wynikającą z zetknięcia się grających w nim aktorów z owymi potrzebami i tęsknotami stało się odkrycie „politycznego *katharsis*”, które było oczywistą konsekwencją głośnego, publicznego wypowiedzenia na scenie ukrywanych oficjalnie prawd.

A więc „teatr polityczny — najczęściej mimo woli swych twórców”? Cóż, ta konstatacja raz jeszcze potwierdza banalną prawdę (nie zawsze jednak dostrzeganą przez fachowców), że w teatrze nie intencje twórców przedstawienia i nie jego sceniczna partytura, lecz komunikacja między aktorami i widzami ustanawia ostateczny sens danego spektaklu. W przypadku „teatru politycznego” w Polsce lat 70. to właśnie widzowie, ze swoją niezaspokojoną potrzebą wyrażenia zbiorowych, politycznie naznaczonych emocji, okazali się rzeczywistymi współtwórcami spektakli, a także całego ruchu. Oczywiście, mowa tu o widzach posiadających taką duchową potrzebę, zapełniających sale studenckich klubów, o publiczności festiwali teatru studenckiego, składającej się z intelektualistów (najczęściej młodych) i studentów. Ludzie ci, wychowani w dusznej, atmosferze lat 60., dopiero wstępnie rozpoznawali swoje duchowe tęsknoty, sami często dziwiąc się swym reakcjom na sceny z *Koła czy tryptyku?*, *Spadania* lub *Jednym tchem*.

Warto w tym miejscu przytoczyć obserwację Sławomira Magali, który w swej książce *Polski teatr studencki jako element kontrkultury* zauważył, iż „mimo krytycznych treści i nowatorskiej formy, przedstawienia polskiej sceny studenckiej odgrywały rolę katalizatora pokoleniowej świadomości, ale nie krystalizowały ruchu politycznego. Odsłaniały dopiero obszary takiej krystalizacji – a o trafności tej operacji przekonali widzów-uczestników lata 80.” Przyczyną owego „braku krystalizacji” były, zdaniem

Magali, „względna autonomia sfery sztuki, sfery artystycznej ekspresji oraz niemobilizacyjny cel spektaklu-wydarzenia (...).”²⁰

Również Zbigniew Osiński w swych wypowiedziach z omawianego tu okresu był daleki od umieszczania postawy teatrów uznanych za „polityczne”, w tym zwłaszcza Teatru Ósmego Dnia, w dziedzinie publicystyki czy walki o władzę i przyjął stanowisko uniwersalizujące ich postawę. Najdobitniej wyartykułował je w szkicu *Nerw czasu (dzisiejsze oblicze teatrów studenckich)* wydrukowanym w *Almanachu Ruchu Kulturalnego i Artystycznego ZSP 1969-1972*. „To, co postuluje i próbuje praktykować młody teatr – pisał Osiński – wyraża się właśnie w dążeniu do możliwie pełnej zgodności między tym, co się czyni w sztuce, a tym, do czego dąży się w życiu. (...) ...w latach ostatnich (...) najbardziej dla niego charakterystyczne jest (...) odejście od problemów formalnych ku problemom moralnej postawy człowieka (...).

Jeśli sztuka, jeśli teatr może dać czemuś świadectwo, to właśnie młoda sztuka, w tym i młody teatr polski próbuje dać świadectwo swojej prawdzie osobistej, prawdzie konkretnego zespołu i swojego czasu. Poszukuje się więc tutaj postawy wolności, (...) szuka się wypowiedzenia poprzez teatr tego, co w konkretnym człowieku i konkretnej zbiorowości ludzkiej jest najbardziej indywidualne i spontaniczne, a tym samym zrzućcia z siebie uwierających masek i więzów. Postawa taka skierowana jest oczywiście przeciwko postawom konformistycznym (...).

Życie społeczne i polityczne jest tu ujmowane i artykułowane przede wszystkim w kategoriach etycznych. Jedno ze źródeł siły młodego teatru zawiera się w tym właśnie, że wychodząc od polityki czy zbliżając się do niej – posługuje się on nią jako punktem wyjścia, odskoczną do analizy całości ludzkiego życia i stosunków między ludźmi. Klasycznym przykładem takiego spektaklu jest *Jednym tchem* (...).”²¹

Na koniec przytoczmy stanowisko cytowanego tu już Jeffreya Goldfarba w poruszonej przez nas kwestii. Otóż, amerykański socjolog, zwalczając w 1977 roku uproszczone widzenie relacji sztuka-polityka w krajach komunistycznych, powszechne wśród jego rodaków, w tym również wśród wielu badaczy i ekspertów z dziedziny „sowieologii”, stwierdza: „Należy podkreślić, że treści polityczne zawarte w autonomicznej sztuce uprawianej w społeczeństwach komunistycznych są często słabo zaznaczone i niejasne

²⁰ Sławomir Magala, *Polski teatr studencki jako element kontrkultury*. Warszawa, MAW, 1988, s. 140. Magala przytacza dalej refleksję Herberta Marcusego, która trafnie uniwersalizuje rozpatrywane tu zagadnienie: „Sztuka tworzy wymiar, w którym zakwestionowanie codziennego doświadczenia, właściwe sztuce, rozpoznawane jest jako rzeczywistość, która normalnie jest ukrywana i zniekształcana w zastanym świecie społecznym. (...) Przekraczanie bezpośredniej rzeczywistości burzy urzeczowioną obiektywność zastanych stosunków społecznych i otwiera nowy wymiar doświadczenia – ponowne narodziny buntowniczej subiektywności. (...) Dzieło sztuki reprezentuje przeto w sposób przekształcony rzeczywistość, zarazem ją oskarżając. Krytyczna funkcja sztuki, jej wkład w dzieło wyzwolenia kryje się w formie estetycznej. Dzieło sztuki jest autentyczne nie dzięki swej ‘treści’ (...) ani dzięki czystej formie, lecz dzięki temu, że treść stała się formą.” Herbert Marcuse, *Aesthetic Dimension. Towards the Critique of Marxist Aesthetics*. New York 1978, s. 7-8. Polskie tłumaczenie zacytowanego tu fragmentu W: Sławomir Magala, *Polski teatr studencki...*, s. 140-141.

²¹ Zbigniew Osiński, *Nerw czasu (dzisiejsze oblicze teatrów studenckich)*. W: *Almanach Ruchu Kulturalnego i Artystycznego ZSP 1969-1972*. Pod redakcją Jerzego Leszina, Eugeniusza Mielcarka, Krzysztofa Mrozewicza. Warszawa, ZSP, 1973, s. 27-28.

– podobnie jak to jest w przypadku świata niekomunistycznego. Istnieją siły, które zachęcają do tworzenia sztuki o treści politycznej, lecz cała autonomiczna sztuka w świecie komunistycznym nie jest polityczna w taki sposób (że wymienię tu dzieła Sceny Plastycznej KUL). Sztuka niepolityczna w wysoce upolitycznionych społeczeństwach komunistycznych ma natomiast polityczne konsekwencje. Niemniej jednak inspiracja do tworzenia tej sztuki nie jest polityczna i ujmowanie tej sztuki jako dziedziny, która zajmuje miejsce polityki, świadczy o niezrozumieniu jej znaczenia.”²²

Wypowiedzi programowe Lecha Raczaka i zespołu Teatru Ósmego Dnia

W latach 1971-1972, w trakcie końcowej fazy wypracowywania własnej formuły twórczej, zespół Teatru Ósmego Dnia lub w jego imieniu sam tylko Lech Raczak zaprezentowali kilka programowych wypowiedzi, z których jedna została tu już obszernie zacytowana. Spróbujmy prześledzić w tekstach tych wypowiedzi, przytaczanych w porządku chronologicznym, rozwój ówczesnego pojmowania zjawiska „teatru politycznego” przez członków tej grupy.

Pierwszym takim tekstem z omawianego tu okresu jest szkic Raczaka pt. *Mój teatr studencki*, opublikowany w „ItD” w lutym 1971 roku²³ (a więc jeszcze daleko przed premierą *Jednym tchem*), jako część cyklu prezentującego programowe założenia liderów czołowych zespołów studenckich. Raczak na początku dystansuje się tutaj wobec postawy twórców teatru studenckiego lat 60., którzy jego zdaniem, dążyli do tego, by „uogólnić, zuniwersalizować jednostkowe przeżycia, pragnienia, dążenia itd. (...)” Zarzuca także ówczesnej krytyce omawianie „specyfiki teatru poezji” lub dyskusowanie „znaczenia adaptacji prozy”, przy jednoczesnym całkowitym braku zainteresowania „znaczeniową, ideową problematyką przedstawień”.

Po czym ostro ironizuje na temat twórczości swojego zespołu w latach 60., pisząc, że jego przedstawienia „miały budzić refleksje na temat ludzkiego losu, historycznych uwarunkowań psychiki Polaków, burzyć narodowe mity i odkrywać w nich nowe wartości (...). Historiozofia, filozofia kultury wydawały nam się dziedzinami szczególnie pociągającymi. Szukaliśmy wzniosłych uniwersalnych treści, czekając na widzów, którym uda się przewyciężyć codzienne kłopoty i przyjsć, by przeżyć z nami patetyczne chwile duchowego wtajemniczenia. (...) Wreszcie pojęliśmy, gdzie jesteśmy.

Uświadomiliśmy sobie, że bardziej niż prawda o człowieku postawionym w sytuacji ostatecznej interesuje nas sytuacja codzienna. Nie budzi w nas dreszczy wiadomość o okrucieństwach wojny (np. francusko-pruskiej), ale drżymy w niedogranych domach; nie możemy leczyc psychicznych obciążeń wojennych naszych ojców, możemy natomiast potykać

²² Jeffrey Charles Goldfarb, *The Sociological Implications of Polish Student Theater*. A dissertation submitted to the Faculty of the Division of Social Sciences in candidacy for the degree of Doctor of Philosophy. Chicago, Illinois, The University of Chicago, August 1977, s. 175.

²³ Lech Raczak, *Mój teatr studencki*. „ItD” 1971 nr 7 (14.02), s. 12-13.



Marek Kirschke i Lech Raczak w czasie próby *Jednym tchem*. Foto: Andrzej Florkowski

się z powołaną przez nich do życia biurokracją (...). Teatr powinien przestać się bać publicystyki. Doraźne działanie jest funkcją mu przyrodzoną; jest przecież z natury sztuką ulotną, jednorazową i niepowtarzalną, (...) więc niech sprawy dnia będą dla teatru najważniejsze.(...)

Nie znaczy to wcale, że uważam, iż teatr ma pełnić wyłącznie funkcje informatora i krytyka – to zadanie środków masowego przekazu. Zadaniem każdej sztuki jest sięgać dalej, szukać przyczyn wypaczeń i – rzecz najtrudniejsza – szukać środków przecięcia zła. W dyskusji z samym sobą i publicznością, (...) przez budzenie niepokoju, stawianie pytań i dzielenie się wątpliwościami. Wydaje mi się, że właśnie na budzeniu nieufności, kwestionowaniu schematów myślowych, stereotypów kulturowych, (...) przez zadawanie pytania sobie i widzom: ‘Co robimy dla ich unicestwienia?’ – polega misja poznawcza i moralna teatru. (...)

Nie powinno być zadaniem teatru (...) filozofowanie nad ‘ludzkim losem’, dostarczanie ‘duchowych wrażeń’ (...). Bardziej chyba potrzebna jest ocena ludzi i faktów, (...) działanie, które może przyspieszyć konieczne zmiany (...) ...i przykład.

...teatr stanie się nie tylko świadkiem i zwierciadłem, ale i sędzią swoich czasów. I w ten sposób objawi się jego prawdziwa ambicja. Teatr stanie się współtwórcą nowej rzeczywistości.”

Zarówno w tej wypowiedzi, jak i w następnej – cytowanej tu już, opublikowanej kilka miesięcy potem, Lech Raczak koncentruje się na arcyważnym przełomie, który nastąpił w zespole Teatru Ósmego Dnia pod wpływem impulsu Marca 1968. Opisane przezeń z gryzącą ironią (i polemiczną przesadą) biedzenie się Teatru Ósmego Dnia w spektaklach z lat 1967-1969 z narodowymi tudzież uniwersalnymi dylematami z zakresu historiozofii oraz etyki, ustąpiło miejsca „akademijnej” sali, naderwanemu transparentowi, demonstrowaniu zbuntowanym Młodym „spracowanej dłoni” Starego, która w każdej chwili może „dać w ryj”, i groteskowej mieszance cytatów z Lenina tudzież jego apologotów. Na scenę wdarła się szara, męcząca, gniotąca codzienność i – równie denerwujące, jak ona sama – jej ideologiczne uzasadnienia. Raczak i pozostali członkowie Teatru Ósmego Dnia pojęli, że bardzo im odpowiada, że wręcz pasjonuje ich podzielenie się z widzami treścią ich własnego egzystencjalnego doświadczenia polskiej codzienności przełomu lat 60. i 70. oraz własnych, osobistych, refleksji na jej temat; że w tej materii – powszedniej i mało szlachetnej, lecz bardzo pobudzającej ich twórczą wyobraźnię, należy szukać tworzywa budującego wspólnotę sceny i widowni, dającego widzom artystyczne przeżycie, im samym zaś – twórcom spektakli – artystyczne spełnienie.

Dodajmy dla porządku, że w *Kilku uwagach o tzw. teatrze politycznym* Raczak relacjonuje pewną ciekawą obserwację: otóż, w potwierdzeniu słuszności jego wcześniejszych intuicji na ten temat pomogła mu bardzo publiczność wrocławskiego II MFFTS’69. Poprzez swe żywe reakcje na spektakle zachodnich teatrów „ujawniła [ona] swoje autentyczne zainteresowania i uświadomiła w ten sposób generalną przyczynę społecznej próżni (...) poczynań [studenckiego] teatru”.²⁴

W kwestii relacji między aspektem etycznym swych przedstawień, traktowanych jako bezpośrednie działanie w rzeczywistym świecie, a ich aspektem estetycznym Raczak

²⁴ Lech Raczak, *Kilka uwag...*, s. 28.

wypowiedział się kilka miesięcy później, podczas dyskusji na temat studenckiego teatru politycznego z udziałem Rady Artystycznej Teatru Studenckiego i kierowników niektórych teatrów. Dyskusja ta odbyła się w warszawskiej siedzibie Rady Głównej ZSP, przy ul. Ordynackiej 7, w dniu 18 listopada 1971, a więc już po festiwalu wrocławskim, a przed VIII ŁST. Raczak stwierdził tam m.in., że nie wierzy w to, iż „przedstawienie jest tylko takim przedmiotem, który powinien posiadać pewne walory użytkowe w sensie estetycznym. Wydaje mi się, że granica estetyczności i działania zaciera się (...) w teatrze i że na tej granicy powinno się pracować. Jest to związane z kwestią: (...) 'po co i dla kogo robię teatr?' Odnoszę wrażenie, że dlatego ciągle wracamy do rozważań o teatrze politycznym, bo nie istnieje w tej chwili potrzeba szukania w teatrze wartości estetycznych, ale właśnie wartości politycznych – potrzeba mówienia o tym, o czym się nie zawsze ma odwagę powiedzieć nawet w takim gronie, jak to nasze.”²⁵

Jak widać, po premierze *Jednym tchem* i jego triumfie we Wrocławiu Raczak jest już całkowicie pewien swoich racji, które wytrzymały najcięższe z prób – najpierw próbę codziennej, żmudnej pracy nad spektaklem, a później konfrontację z festiwalową publicznością.

Ideowy ferment, jaki po Marcu doprowadził do wyłonienia się nowej generacji twórców – pokolenia '68, wyrażał się m.in. w spektaklach Teatru Ósmego Dnia, na każdej ich płaszczyźnie. Ich twórcy skupiali się bowiem na przeżywanej wspólnie z widzami codzienności – w całym jej bogactwie, przy uwzględnieniu jak największej gęstości jej materialnych i duchowych aspektów. Spektakle tego zespołu z lat 1970-1972 nie były bynajmniej, podobnie jak spektakle Teatru 77 czy Teatru STU, „teatralnym politykowaniem”, lecz artystycznie uformowanym świadectwem własnych wahań, rozterek i dylematów. Zespoły te dzieliły się nimi rzetelnie i uczciwie ze swymi widzami, a proces ów przybierał kształt oryginalnie ukształtowanej teatralnej komunikacji, w ramach której widzowie i aktorzy wędrowali razem po szerokim „obszarze granicznym” między życiowym działaniem a estetyczną kontemplacją.²⁶

²⁵ Lech Raczak, Teatr Ósmego Dnia, Poznań, głos w dyskusji na temat studenckiego teatru politycznego z udziałem Rady Artystycznej Teatru Studenckiego i kierowników niektórych teatrów. Warszawa, 18.11.1971. Cytuję za: Maciej Rusinek, Monografia Teatru Ósmego Dnia z Poznania 1964-1979. Poznań 1979, s. 99. Maszynopis.

²⁶ Dodać tu jednak trzeba, że Teatr 77 w swych „wypowiedziach teatralnych” i „wernisażach teatralnych” był najbliższy bezpośredniemu uprawianiu polityki. Dowodzi tego m.in. wypowiedź jego lidera, Zdzisława Hejduka z roku 1976: „Jeżeli chodzi o (...) teatr, chcemy nadal korzystać z jego nieocenionych usług. Posługiwać się nim, bo pozwala on czasem odwerbalizować od rutyny codzienności sprawy, które wydają nam się ważne zarówno w życiu jednostki, jak i narodu. (...) Teatr, dzięki swej niepowtarzalnej magii, pozwala o tym wszystkim mówić z większą energią. Sprawia niekiedy, że banalne, wydawałoby się, problemy uzyskują pod jego dotknięciem wyjątkowe piętro podwyższenia. Dzięki temu zaś z większą mocą zapadają w serca i umysły ludzkie.” Zdzisław Hejduk, Słowo od Teatru 77. W: Teatr – w stronę skuteczności. Materiały z seminarium. Zielona Góra, Zarząd Wojewódzki Socjalistycznego Związku Studentów Polskich, 1976, s. 17. Lider „Siódemek” uporczywie wracał w latach 70. do tej myśli, usiłując w swej twórczości teatralnej zintegrować teatr z działaniem w sferze czynu – codziennej praktyki społecznej. Usiłowania owe zakończyły się fiaskiem. Łatwo z dzisiejszej perspektywy dostrzec ich naiwność i wyśmiać je. Warto jednak, mimo wszystko, pochylić się nad nimi, z całym szacunkiem i należną im uwagą, jako nad ciekawym przykładem relacji teatr–rzeczywistość czynu i teatr–polityka. Stanowią one również jeden z najważniejszych i najwymowniejszych elementów relacji teatr–władze PRL w latach 70. Patrz: Zdzisław Hejduk, Teatr nie dla teatru. „Dialog” 1974 nr 9 (221), s. 107-110. Zdzisław Hejduk, Parę refleksji na kanwie Retrospektywy. „Dialog” 1976 nr 8 (244), s. 115-127.

Nieuchronnym następstwem głębokich rozczarowań, jakich doznali reprezentanci pokolenia '68 w Marcu i Grudniu, była wspomniana tu już wielokrotnie nieufność. Zjawiska, przeciw którym winna być ona skierowana, określił zespół Teatru Ósmego Dnia w najsłynniejszym swoim tekście programowym z omawianego tu okresu, zatytułowanym po prostu *Teatr, czyli nieufność*, a opublikowanym w lutym 1972 roku, w prestiżowym miesięczniku „Polska”.

Przypomnijmy, że dokładnie dwa lata wcześniej Raczak deklarował nieufność wobec „schematów myślowych” i „stereotypów kulturowych”. Teraz, wspólnie z całym zespołem Teatru Ósmego Dnia, uzupełniał tę listę o „ogólnikowe hasła, pojemne mity, (...) wzniosłe słowa, pięknie brzmiące slogany, utarte gesty, wykonywane z przyzwyczajenia, lenistwa lub strachu, (...) zbiorowe wiary, sentymenty i histerie”, postulując dalej „brak wiary w to, czego sami jeszcze nie dotknęliśmy i ciągłą czujność”. Przyjęcie takiej właśnie postawy „zabezpiecza przed łatwym samozadowoleniem, obojętnością, więc zmusza do aktywności. Do poszukiwania. Do czynnego współdziałania w kształcaniu wszystkiego, co nas otacza. (...)

Teatr powinien więc demaskować fałsz, który wszyscy zgromadziliśmy w sobie, zdzierać maski pozorów, pokazywać nasze twarze. (...)

Teatr powinien więc odkrywać mechanizmy naszej własnej ‘ucieczki od wolności’ w szczęśliwą krainę zadowolenia z siebie i żalu do innych. Stać się to może (...) poprzez stałe przymierzanie pobożnych życzeń do stanu faktycznego, ukazywanie skłócenia, niejednorodności i wieloznaczności czającej się pod powierzchnią społecznej harmonii i powszechnej zgody, poprzez krytykę zjawisk politycznych, przed którymi bezwolnie pochyliliśmy głowy, którym poddaliśmy się wbrew samym sobie. (...)

Dla grupy naszej najważniejszymi są sprawy te, które odczuwają wszyscy – powszechne. Nie są to wydumane przez reżysera idee, ale problemy, które każdy z nas przynosi ze swego środowiska. Przez ich siłę i społeczną wagę, stają się one bodźcami tworzenia drogą zbiorowych improwizacji zdarzeń teatralnych, które – rozbudowane i wkomponowane w przedstawienie – uzyskują ów walor prowokacyjnego pytania i osobistej wypowiedzi. Poprzez naruszenie tabu dają możliwość, szansę wywołania szoku u widza, przeżycia tego, co rodzi się, gdy stajemy twarzą w twarz z ukrywaną prawdą.”²⁷

Widzimy teraz, w jaki sposób rodziła się w zespole Teatru Ósmego Dnia na początku lat 70. świadomość szczególnego rodzaju „polityczności” uprawianej przezeń sztuki, która ponad dwie dekady później (1995) znalazła odbicie w przytoczonym tu już celnym sformułowaniu, ułożonym *ad hoc* przez Marka Kirschkego w trakcie rozmowy z autorem niniejszej książki. Przypomnijmy: Teatr Ósmego Dnia uprawiał „wyrazisty teatr polityczny, ale głęboko przeżyty, artystycznie przetworzony, intelektualnie pogłębiony, dobrze osadzony w zbiorowych emocjach”.

Sądzę, że warto jeszcze wzbogacić tę formułę o stwierdzenie Lecha Raczaka, które wypowiedział on podczas dyskusji o studenckim teatrze politycznym z 18 listopada

²⁷ Studencki Teatr Ósmego Dnia, Poznań, Polska, Teatr, czyli nieufność. „Polska” 1972 nr 2 (210), s. 10. Publikacja tego buntowniczego tekstu w piśmie przeznaczonym głównie dla czytelników z zagranicy była jednym z wielu manewrów mających uwiarygodnić ekipę Gierka wśród cudzoziemców, a zwłaszcza wśród Polonii.

1971 roku. Otóż, uzasadniając swoje artystyczne wybory, Raczak zaczął oczywiście od nieufności, która, jego zdaniem, powinna zaczynać się „od pytania o siebie samego”, być „skierowana najpierw do siebie, a potem dopiero do widzów”, zmuszać do „zadawania pytań o mnie samego, (...) do (...) podstawowego pytania politycznego: ‘Jak ja funkcjonuję wśród innych?’.” Właśnie ta pierwotna nieufność wobec samego siebie powinna być impulsem do zadawania potem pytań „o wszystko, co jest wokół”.²⁸

Zatem ów „teatr polityczny”, aby był „głęboko przeżyty”, musi być odniesiony do siebie samego. Nieufność wobec własnych poczynań ma mu zapewnić „intelektualne pogłębienie”, a nieufność wobec „zbiorowych mitów i wiar” ma go „dobrze osadzić w zbiorowych emocjach”, gdy już jego kreacje zaistnieją w osobiście-gromadnym przeżyciu widzów.

Bowiem aktor tego „politycznego teatru”, wstępując na wąską, śliską ścieżkę biegnącą pomiędzy własnymi artystycznymi i poznawczymi ambicjami, nadziejami i oczekiwaniami bliskich sobie duchowo widzów a wymaganiami władz i reprezentującego je mecenasa, świadom własnych ograniczeń, niedomyśleń, lęków, własnego egoizmu i słabości, mógł tylko zacząć od nieufności wobec samego siebie, by tym wyraziście i skuteczniej dać przykład.

Teatr buntu, który uniknął paradoksów buntu

W kwietniu 1975 roku ukazał się w „Dialogu” krótki szkic Małgorzaty Dziewulskiej zatytułowany *Paradoks buntu*. Autorka zawarła w nim trzeźwe podsumowanie dorobku, jaki „teatr buntu” lat 60. pozostawił po sobie w dziedzinie widowiska teatralnego i w całej światowej kulturze. Szkic ów zawiera także szereg przenikliwych uwag na temat prawidłowości rządzących buntem artystów oraz intelektualistów (najczęściej młodych) przeciw zastanej „rzeczywistości intelektualnej i artystycznej”.²⁹ Spróbujmy odnieść niektóre z tez autorki do wypowiedzi zespołu Teatru Ósmego Dnia, a przede wszystkim do jego spektakli z początku lat 70.

Dziewulska pisze np., że „bunt jest postawą wartościową, społecznie i kulturowo niezbędną, lecz jałową na dłuższą metę. Rola zbuntowanych ogranicza się do zasygnalizowania pytań, których dotąd sobie nie stawiano, a które wymagają odpowiedzi. (...) Nowe pytania wypierają (...) pytania stare, a przede wszystkim przypominają o tym, iż należy pytać o sprawy fundamentalne.

Trudność polega na tym, że ambicje buntowników przerastają rolę, jaką przychodzi im odegrać. Nie tylko pytają o prawdę, ale chcą także mówić prawdę, nie tylko obalają

²⁸ Lech Raczak, *Teatr Ósmego Dnia*, Poznań, głos w dyskusji na temat studenckiego teatru politycznego..., s. 99.

²⁹ Małgorzata Dziewulska, *Paradoks buntu*. „Dialog” 1975 nr 4 (228), s. 140-142. Bezpośrednią inspiracją do napisania tego szkicu był wydany w 1974 r. tom esejów i manifestów pt. *Świat nieprzedstawiony*, autorstwa dwóch czołowych poetów krakowskiej grupy Teraz, reprezentantów „pokolenia ’68” – Juliana Kornhausera i Adama Zagajewskiego.

dawne programy, ale chcą również formułować lepsze, nie tylko chcą świat zrozumieć, ale wydaje im się, że zrozumieli. Tymczasem prawidłowość ludzkiego myślenia i odczuwania wymaga, by upłynął czas między zadaniem pytania a udzieleniem odpowiedzi. Odpowiedzi buntowników są więc pospieszne i często nietrafne, a przede wszystkim są dogmatyczne, ponieważ nie zdążyły się zderzyć ze wszystkimi elementami rzeczywistości, stanowiącymi istotne przesłanki. Dlatego postawa buntownicza może być żywa tylko w krótkim okresie czasu. Z chwilą, gdy pytania zostały zadane i dotarły do większej liczby ludzi – postawa ta obumiera lub zamienia się w rażący truizm.”³⁰

Teatr Ósmego Dnia uważany jest po dziś dzień za czołowy polski „teatr buntu” lat 70. i 80. Kontestacja, rewolta, sprzeciw wobec porządku społecznego, politycznego i duchowego, który panował w ówczesnym „tu i teraz”, są mu niemal odruchowo przypisywane przez wszystkich krytyków i historyków teatru. Jednak opisane przez Dziewulską przypadłości „sztuki buntu” nie dotyczą ani postawy tego zespołu z początku lat 70. (dodajmy: również z lat późniejszych), ani jego wypowiedzi programowych, ani wreszcie przedstawień Teatru Ósmego Dnia. Ludzie tworzący tę grupę mocno się jednak starali, by – używając sformułowań Dziewulskiej – „zderzyć” swoje odpowiedzi na istotne pytania swej epoki „ze wszystkimi elementami rzeczywistości, stanowiącymi istotne przesłanki”, rozumiejąc przy tym bardzo dobrze, iż „zdanie ‘mówię prawdę’ jest zdaniem fałszywym, w przeciwieństwie do (...) ‘szukam prawdy’ (...)”³¹

Przed wszystkim zdecydowali się na szukanie prawdy o sobie samych, o swoim uwikłaniu w „peerelowską” codzienność, której nie akceptowali, przez którą jednak byli w znacznym stopniu ukształtowani. Szukanie owo, jeśli uczciwe, musiało być dla nich bolesne. Jednak podstawowy motyw ich postawy wobec świata – nieufność musiał bezwzględnie dotyczyć także ich samych. Jeśli nie zdobyliby się na nieufność wobec samych siebie, ich istnienie w teatrze stałoby się uproszczone (czyli fałszywe) tudzież dogmatyczne i wpisałoby się doskonale w domenę młodzieńczego buntu, która została bezlitośnie opisana przez Dziewulską. Ich teatr stałby się tym samym „teatrem politycznym” *sensu stricto*, mieszcząc się niemal całkowicie w sferze czynu dążącego do życiowej skuteczności, a nie w sferze sztuki.

Nieufność wobec samych siebie prowadziła do scenicznej „spowiedzi z grzechów powszednich”, do obnażenia nie tylko nędzy świata, w którym żyli, lecz również ich własnych błędów i małości. Wtedy dopiero prezentowany w ich spektaklach obraz świata stawał się pełny – na tyle, na ile mógł być pełny w ramach wypowiedzi artystycznej.

Po raz kolejny pojawia się tu przenikliwie wychwycony przez Lecha Raczaka, obserwującego wrocławskie występy zachodnich kontestatorów w 1969 roku, motyw ich paradoksalnego „podwójnego związku” ze zwalczaną przez nich rzeczywistością. Starali się bowiem istnieć na scenie podmiotowo – jako ludzie zmieniający świat, będąc jednak zarazem przedmiotami działania owego świata, uformowanymi przezeń i nadal w różnoraki sposób przezeń kształtowanymi – zgodnie ze swą podmiotową wolą, lecz także (w przeważającej części tego procesu) bez jej przyzwolenia.

³⁰ Tamże, s. 140.

³¹ Tamże, s. 140, 142.

Świadomość „podwójnego związku” ze zwalczanym światem i negowanym dominującym nurtem kultury towarzyszyć będzie również drugiemu zespołowi Teatru Ósmego Dnia i zaowocuje w drugiej połowie lat 70. najdonioślejszym egzystencjalnym odkryciem, jakie było dotąd udziałem jego członków – odkryciem niespójności ludzkiej osoby i możliwości wyrażania przez nią wielu równoległych prawd.

Wróćmy do rozważań Dziewulskiej. Oto kolejnym błędem artystycznych buntowników bywa także lekceważący stosunek do tradycji. Jawi im się ona jako ciąg przeświadczeń, poglądów, deklaracji, postaw i będących ich konsekwencją wydarzeń, które doprowadziły do tragicznej, ich zdaniem, sytuacji kultury i sztuki, będącej przedmiotem ich filipik. Wynikający z tej postawy stan świadomości Dziewulska oddaje tak: „Dziś, tutaj, zaraz, na własną rękę mamy wiedzieć, co jest dobre, a co złe, co jest piękne, a co wstrętne, co jest prawdziwe, a co fałszywe.” Ocena ta jest, zdaniem autorki, trudna, lecz możliwa do przeprowadzenia, jako że „możliwości oceny dostarczają nam w tej mierze nie współczesne kryteria, lecz kryteria stare jak świat – o tych rzeczach jednak młodzi (...) nie mówią, bo jakże by mogli. Jeszcze jedna pułapka kontestacji.”³²

Zespół Teatru Ósmego Dnia zdołał uniknąć także tego błędu kontestatorów, przywołując np. we *Wprowadzeniu do...* uniwersalne rozważania Dostojewskiego z *Biesów*. Jego członkowie uniknęli dzięki temu zredukowania swej jadowitej satyry na „tu i teraz” zdeterminowane przez leninowską ideologię do wymiaru drapieżnego politycznego kabaretu, który, owszem, porywa widzów trafnością swej krytyki, lecz szybko przemija. Cytaty z Dostojewskiego pozwoliły im wpisać aktualne polityczne treści w odwieczny problem ludzkiej „ucieczki od wolności”.

Kolejny swój spektakl – *Jednym tchem* usytuowali oni jeszcze dalej od politycznej doraźności – wbrew temu, co chcieli widzieć w tym spektaklu liczni komentatorzy, sytuujący jego artystyczny i poznawczy status w pobliżu teatralnej kroniki wydarzeń politycznych. Czynnikiem, który najbardziej wspomógł poznański zespół w odejściu od aktualnej doraźności i w uniwersalizacji zaprezentowanych w spektaklu działań tudzież moralnych dylematów, była poezja Stanisława Barańczaka – wielka poezja, która umieszczała bieżące wypadki w sferze mitu. Gdyby nie było jej w tym przedstawieniu, gdyby aktorzy posługiwali się np. tylko z lekka przetworzoną mową potoczną, przesłanie *Jednym tchem* uległoby radykalnemu spłaszczeniu. Spektakl ten istniałby pomiędzy aktorami a widzami rzeczywiście jako rodzaj „zapisu wydarzeń i prawidłowości życia w PRL, które doprowadziły do masakry na Wybrzeżu w grudniu 1970”. I niewiele by tu pomogły mające swe źródło w „grotowskim” sposobie inscenizacji tekstów klasycznych próby połączenia współczesnych wydarzeń z męką Chrystusa.

Jednym tchem wywierało na wielu widzach wstrząsające wrażenie m.in. dlatego, że w wierszu Barańczaka, wypowiedzianym na scenie przez kolejnych aktorów, tym, kto „tłukł pięścią we drzwi ziemi”, był Każdy, a przynajmniej każdy człowiek buntujący się przeciw ziemskiemu porządkowi ustanowionemu przez ziemską władzę, którego kiedykolwiek dosięgła i unicestwiła zinstytucjonalizowana przemoc, będąca zawsze niezbędnym narzędziem tejże władzy. Dopiero uniwersalność tej sytuacji, dobitnie

³² Tamże, s. 142.

wyrażona w wierszu Barańczaka, zderzona z niedawną narodową tragedią i „brudną” estetyką sceniczną rzeczywistości, wywoływała w widzach *Jednym tchem* szok, widący ich ku przeżyciu artystycznemu. Mogło ono wspomóc wiele osób w wyborze przez nie buntowniczej postawy wobec systemu politycznego PRL, ale nie to było tutaj najważniejsze.

Polityka i teatr

W roku 1991 ukazała się napisana trzy lata wcześniej książka Zygmunta Hübnera pt. *Polityka i teatr*, w której ten wybitny reżyser, dyrektor teatrów, aktor, pedagog i publicysta zawarł *summę* swej szerokiej wiedzy dotyczącej punktów stycznych obu tych dziedzin. „Zainteresowanie moje tym tematem miało przyczyny zgoła przyziemne – pisze Hübner we wstępie. – Przez kilka dziesiątków lat pełniłem i pełnię nadal obowiązki dyrektora teatru³³ w kraju, w którym polityka ani na chwilę nie pozwala o sobie zapomnieć, ingerując we wszystkie dziedziny życia społecznego. Aby więc móc skutecznie funkcjonować, a ściślej mówiąc, lawirować sterowanym przez siebie statkiem wśród czyhających raf, musiałem z konieczności uczyć się zasad politycznego myślenia i działania. Była to dla mnie wiedza o znaczeniu praktycznym, jak podstawy rachunku ekonomicznego i umiejętność kierowanie zespołem ludzi. (...)”

Przyznać muszę, że pole obserwacji miałem dobre: zarówno historia teatru polskiego, jak i jego dzień dzisiejszy dostarczają przykładów na każdą niemal sytuację, każdy układ, jaki może powstać w zderzeniu teatru z polityką. Próby wytrzymałościowe należy przeprowadzać w warunkach krańcowo trudnych. Takie właśnie krańcowe warunki zapewniła dramatyczna historia naszego kraju w ostatnich dwóch stuleciach.”³⁴

Osobiste doświadczenie i zaangażowanie w podejmowany temat nie przeszkodziły Hübnerowi w przyjęciu postawy nacechowanej mądrym dystansem. Pozwoliła mu ona zobiektywizować i uniwersalizować przytoczone w tym dziele, dramatyczne najczęściej wypadki z wielu historycznych epok, w tym także własne burzliwe przygody z okresu PRL.

Zarysowany przez Hübnera uniwersalny kontekst posłuży nam tu do ściślejszego usytuowania Teatru Ósmego Dnia i teatru studenckiego, w tym zwłaszcza „teatru politycznego”, w systemie ponadczasowych prawidłowości rządzących relacjami teatru ze światem polityki. Aby wstępnie uporządkować terminologię, przytoczmy definicję terminu „polityka”, jaką podaje Hübner: „...działanie zmierzające do przejęcia władzy, a następnie utrzymania władzy już zdobytej.” Wybór tej właśnie definicji autor uzasadnia prosto i jasno: jest ona „ogólnie przyjęta, wolna od intelektualnych meandrów i kamufłaży służących ukryciu przykrej zazwyczaj prawdy”.³⁵

³³ Hübner (ur. 1930) kierował Teatrem Wybrzeże w Gdańsku (kierownictwo artystyczne w latach 1958-1960), Teatrami Dramatycznymi we Wrocławiu (1962/63), Starym Teatrem w Krakowie (1963-1969) i Teatrem Powszechnym w Warszawie od 1975 aż do swej śmierci w styczniu 1989 r.

³⁴ Zygmunt Hübner, *Polityka i teatr*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1991, s. 6.

³⁵ Tamże, s. 7.



Marek Kirschke – Dziennikarz w *Jednym tchem*: „Strzał strącił mnie na ziemię...”

Foto: Andrzej Florkowski

Hübner zdefiniował teatr jako „instytucję życia społecznego służącą działalności artystycznej”, redukując tym samym dość radykalnie związane z tym pojęciem bogactwo znaczeń i kontekstów, podkreślając natomiast „to, co wyróżnia teatr spośród innych sztuk: (...) jego charakter instytucjonalny i społeczny”.³⁶

Jednym z głównych motywów rozważanych przez Hübnera jest zależność teatru-instytucji artystycznej od mecenasa. Konieczność istnienia w formie tak czy inaczej ukształtowanej instytucji oraz niespotykana wśród innych sztuk bardzo bliska współzależność między teatrem a życiem społeczności, w której on istnieje, „najściślej wiąże go z polityką, ponieważ stwarzają możliwość posługiwania się nim jako narzędziem propagandy. Nie znaczy to wcale, aby inne dziedziny sztuki (...) nie mogły służyć propagandzie politycznej, teatrem jednak, jako instytucją, łatwiej jest manipulować. Wynika to m.in. stąd, że nader rzadko jest on samowystarczalny, ten zaś, który daje pieniądze, z natury rzeczy ma prawo stawiać wymagania. Trudno się dziwić, że w ciągu swej historii teatr częściej służył rządzącym niż poniżonym. Tego wymagał jego byt ekonomiczny. Tym uważniej trzeba się przyrzeć takim zjawiskom, jak teatr ludowy, robotniczy, teatr podziemny, niejawni, teatr zbuntowany.”³⁷

Teatr Ósmego Dnia z lat 1971-1973 był niewątpliwie „teatrem zbuntowanym”, co więcej – był częścią ruchu artystyczno-pokoleniowego, który w swej twórczości coraz dobitniej wyrażał sprzeciw wobec politycznego systemu, jaki panował w PRL. Przy czym cały ten ruch funkcjonował w ramach organizacji studenckiej kontrolowanej przez autorytarną władzę o totalitarnych zapędach i korzystał z państwowych dotacji. Mocno radykalizując i upraszczając wyjściowe założenie do naszych rozważań, można zatem stwierdzić, że studenckie zespoły teatralne i kabaretowe, młodzi poeci, studenci pieśniarze, plastycy i krytycy prowadzili wówczas działalność *de facto* opozycyjną, działając w ramach zwalczanych przez siebie struktur.

Jak to było możliwe? W poszukiwaniu odpowiedzi sięgnijmy do kilku dalszych refleksji Hübnera. Píše on m.in. o mechanizmie politycznym zwanym „wentylem bezpieczeństwa”, który polega na tym, że „państwo świadomie zezwala na pewien margines swobody krytyki, aby w ten sposób dać upust nastrojom niezadowolenia społecznego. (...) Wentyl ten może władza swobodnie regulować. Zazwyczaj im ustrój bardziej demokratyczny, a władza mniej boi się społeczeństwa, tym szerzej go otwiera. (...) Jedno jest pewne: władza niechciana, utrzymująca się dzięki sile militarnej i sowicie opłacanym donosicielom, nie życzy sobie żadnego wentyla, zakręca go więc do oporu.”³⁸

Oczywiste jest, że teatr studencki był takim „wentylem bezpieczeństwa”, ogniskującym niezadowolenie młodej inteligencji z warunków jej duchowej i materialnej egzystencji w PRL. Dlaczego jednak przetrwał on ponad trzy dziesięciolecia i trzy kryzysy PRL, przeciwstawiając się na różne sposoby władzy z pewnością niechcianej, która opierała się na obecności obcej armii w swym kraju oraz na codziennej mrówczej pracy setek tysięcy donosicieli? Dlaczego nie podzielił losu licznych artystów i grup twórczych z czesko-

³⁶ Tamże, s. 12.

³⁷ Tamże, s. 12-13.

³⁸ Tamże, s. 26.

słowackiej „praskiej wiosny” lat 1967-1969 czy rumuńskiej „odwilży w kulturze” z przełomu lat 60. i 70.? Co przeszkodziło władzom PRL w dziele ostatecznej pacyfikacji teatru studenckiego?

Nie wdając się w zbyt rozległe analizy, na które nie ma tutaj miejsca, stwierdzić należy, iż podstawową przyczyną wstrzemięźliwości władz był zdecydowany opór, jaki wszelkie zapędy pacyfikacyjne napotykały we wszystkich społecznych środowiskach Polski Ludowej. Wystarczy przypomnieć sobie klęskę kolektywizacji wsi, ciąg porażek „władzy ludowej” w walce z kościołem katolickim czy wreszcie zdecydowany, masowy bunt wszystkich warstw społecznych przeciw stalinowskiemu systemowi sprawowania władzy w 1956 roku, by uświadomić sobie skalę tego oporu, którego nie prze mógł ani terror doby stalinizmu, ani represje z okresu „małej stabilizacji”.

Likwidacja co bardziej buntowniczych teatrów studenckich była po prostu niemożliwa po przełomie z 1956 roku.³⁹ Nawet w stanie wojennym nie internowano nikogo z tego środowiska z powodu jego działalności artystycznej. Ostre represje wobec członków Teatru Ósmego Dnia (wówczas już uzawodowionego i działającego pod egidą poznańskiej „Estrady”, lecz nadal nieformalnie przynależącego do studenckiego ruchu) czy lubelskiego Teatru Provisorium miały związek z ich działalnością czysto polityczną, podejmowaną poza ich pracą w teatrze. Trzeba jednak od razu zaznaczyć, że represje łagodniejsze, jak choćby zakaz wyjazdu zespołu Teatru Ósmego Dnia za granicę z lat 1976-1980, a potem od 13 grudnia 1981 do ustrojowego przełomu w 1989 roku, związane były także z przesłaniem spektakli tej grupy. Zresztą tak naprawdę trudno jest w przypadku tych dwóch teatrów ściśle rozdzielić ich aktywność na polu sztuki od działań prospołecznych. Na owej nierozdzielności polegała wówczas *differentia specifica* ich sposobu istnienia.

Należy też dodać, że w latach 1956-1973 wiele potencjalnych i rzeczywistych konfliktów łagodziło pośrednictwo działaczy ZSP. Pełnili oni rolę mediatorów, dążących do kompromisu między ideologicznymi wymaganiami PZPR a buntowniczą aktywnością studenckich artystów. Nierzadko osłabiali impet represji wobec tego środowiska, czasem wręcz likwidowali ich możliwość w zarodku (*vide* sprawa *Wprowadzenia do...*).

Zresztą postawa „spolegliwych mediatorów” nie była obca nawet niektórym członkom ścisłego kierownictwa partii komunistycznych. Zygmunt Hübner zadaje bardzo istotne pytanie o motywy ich postępowania, wymieniając następnie w odpowiedzi „pragnienie zasłużenia na miano opiekuna sztuk, dobrotliwego mecenasa kultury, który potrafi wznieść się ponad wymogi doraźnej polityki”, ponieważ „taka opinia, (...) w ostatecznym rachunku (...) wychodzi politykowi na korzyść. Świadczy o jego dalekowzroczności.” Kolejnym motywem podkreślonym przez Hübnera jest snobizm, jako że „elita nie może się obyć bez ludzi kultury i sztuki, stanowią oni bowiem środowisko opiniotwórcze”.⁴⁰

Trzeba powtórzyć wygłoszoną już tu opinię, że przyjęcie postawy „spolegliwego mecenasa” nie było dla działaczy ZSP trudne, jako że byli na ogół wybrani w demokratycznych wyborach i poczuli się o wiele bardziej do więzi ze środowiskiem studenckich artystów niż z partyjnymi rozkazodawcami. Dodajmy jednak, że kończymy naszą

³⁹ Patrz przypis nr 5 w niniejszym rozdziale.

⁴⁰ Zygmunt Hübner, *Polityka i teatr...*, s. 55-56.

obserwację dziejów Teatru Ósmego Dnia i całego ruchu teatrów studenckich w momencie przemiany – w 1973 roku w miejsce Zrzeszenia Studentów Polskich powstaje Socjalistyczny Związek Studentów Polskich – organizacja polityczna, której działacze okażą się wkrótce o wiele bardziej dyspozycyjni wobec partyjnych poleceń od swych poprzedników z ZSP.

Skoncentrujmy się teraz nie na możliwych do wymierzenia karach, lecz na nagrodach. Otóż, w sferze gratyfikacji za podporządkowanie się ideologicznym dyrektywom, ZSP nie miało zbyt wielkiego pola manewru. W ofercie Zrzeszenia mieściły się przede wszystkim tournée po krajach Zachodu – łakomy kąsek dla młodych ludzi, którzy nie byli na ogół w stanie przedostać się inną drogą za „żelazną kurtynę”. (Dotyczy to zwłaszcza okresu przed Grudniem i zmianą partyjnej ekipy.) Nie była to jednak pokusa nie do zwalczania.

Ogólnie rzecz ujmując, działacze ZSP, a potem SZSP nie mieli do zaoferowania studenckim artystom zbyt wiele. Występy za granicą (głównie w ośrodkach akademickich), występy krajowe w studenckich centrach kultury i klubach oraz na studenckich festiwalach, śmiesznie małe honoraria, status amatora, brak życiowej stabilizacji i konkretnego społecznego statusu – były to wartości, których utratę można było zaryzykować, decydując się na przyjęcie w spektaklach (na razie tylko w spektaklach) buntowniczej postawy.

Zatem, pomimo jednoznacznego stwierdzenia Hübnera, iż „trudno, aby teatr wystąpił do jawnej walki z rządzącymi, skoro znajduje się na ich utrzymaniu”⁴¹, stwierdzić należy, że środowisko teatru studenckiego podjęło taką nierówną walkę, którą prowadziło długo i ze sporym powodzeniem. Okresami szczególnego nasilenia się tej walki są przede wszystkim druga połowa lat 50. i cała dekada lat 70. Przetrwanie w ciągłym stanie chwiejnej równowagi między oddolnym buntem a dyrektywami z góry umożliwiły teatrowi studenckiemu: 1) przypisana mu przez władzę rola „wentyla bezpieczeństwa” (poza którą dość często jednak wychodził dzięki rozgłosowi, jakim cieszyły się jego dokonania) oraz 2) pośrednictwo działaczy ZSP i (w znacznie ograniczonym zakresie) SZSP w nieustannie tłącym się konflikcie artystów z partyjnymi władzami.

Kolejna teza Zygmunta Hübnera z dziedziny relacji teatr-mecenas, którą warto tu przywołać, brzmi następująco: „Dopiero gdy teatr znajdzie bazę społeczną, gwarantującą mu byt materialny, w warstwach skonfliktowanych z systemem, może wystąpić do walki z otwartą przyłbicą, nie uciekając się do kamuflażu i podstępów. (...) Aby mógł powstać teatr walczący, muszą wpierrw zostać spełnione dwa warunki: musi narodzić się klasa społeczna (wspólnota narodowa, ugrupowanie polityczne) świadomie zmierzająca do przejęcia władzy i po wtóre musi ona uznać teatr za właściwą formę do prowadzenia agitacji politycznej. (...) Hauser nie bez słuszności twierdzi,⁴² że pierwszym teatrem, który świadomie przygotowywał rewolucję i zmierzał do zmiany istniejącego ustroju, był XVII-wieczny teatr mieszczański. Miał program, miał oparcie społeczne poza kręgiem dworskim.”⁴³

⁴¹ Tamże, s. 158.

⁴² W swym fundamentalnym dziele, wydanym w Niemczech pod koniec lat 50. Patrz polski przekład: Arnold Hauser, *Spoleczna historia sztuki i literatury*. Warszawa, PIW, 1974.

⁴³ Zygmunt Hübner, *Polityka i teatr...*, s. 159, 158, 159.

Zajmijmy się najpierw krótko kwestią „społecznej bazy” teatru studenckiego. Otóż, z oczywistych względów trudno uznać rozbudzoną społecznie tudzież artystycznie młodą inteligencję (głównie studentów) z lat 70. za klasę społeczną – była to jedynie część tzw. „inteligencji pracującej”, stanowiąca mały ułamek populacji PRL, izolowana przez władzę od reszty obywateli, działająca na bardzo ograniczonym terytorium studenckiej prasy i studenckiego obiegu kultury artystycznej. Z drugiej strony była to jednak grupa opiniotwórcza, której członkowie w niedalekiej przyszłości mieli szansę zasilić kręgi elity władzy i wszelkich innych elit PRL. Było więc o kogo walczyć.

Studenci i młoda inteligencja nie mogli dać studenckiemu teatrowi oparcia materialnego dla jego działań – byli po prostu na to za biedni. Zresztą gdyby nawet byli materialnie do tego zdolni, to i tak brakowało instytucjonalnych mechanizmów umożliwiających takie oparcie. Niemożliwy był bowiem jakikolwiek mecenat poza mecenatem publicznym – państwowym, regionalnym, miejskim, młodzieżowym (np. ZMS czy ZSP) lub sprawowanym przez oficjalnie istniejące partie polityczne (PZPR, ZSL, SD), związki zawodowe, związki twórcze bądź stowarzyszenia, co i tak sprowadzało się do jednego – nie można było uciec od systemu dotacji i kontroli finansowej, których dystrybutorem i podmiotem było autorytarne państwo i jego scentralizowany budżet.⁴⁴

Jednak dokładne wczytanie się w ton niektórych recenzji z *Jednym tchem* kieruje nas ku innemu środowisku, które doceniło artystyczną oryginalność i odwagę wypowiedzi studenckich zespołów z lat 1970-1973, podobnie zresztą, jak ich poprzedników z drugiej połowy lat 50., i udzieliło im moralnego wsparcia. Jest to elita intelektualna PRL, która – jak każda tego typu elita, niezależnie od warunków ustrojowych – „aby zachować swą tożsamość, musi wykazać niezależność od polityki sił rządzących. W (...) krajach monopartyjnych ciężar będzie ku opozycji. Jej wpływ na decyzje rządowe jest wcale niemały. Nadając rozgłos utworowi zakazanemu przez cenzurę powoduje, że zakaz ten traci sens. Władza, acz niechętnie, (...) woli czasem ustąpić niż narazić się na ośmieszenie dopuszczając, aby jej decyzje nie były respektowane. A cóż tu dopiero mówić, gdy sprawa przeniesie się na forum międzynarodowe! W obecnych warunkach właśnie elita intelektualna jest najczęściej drugim mecenasem, spełniającym podobną funkcję, co dwór i magnateria w dawnych monarchiach.”⁴⁵

Teatry studenckie zawsze, a szczególnie w okresie politycznych przesileń i wyrazistych pokoleniowych wypowiedzi, mogły znaleźć oparcie w kręgach intelektualnej i (dodajmy)

⁴⁴ Nawet pierwszy prywatny teatr w Polsce od 1950 r. – poznański Teatr Wierzbak, który w 1984 r. przyjął formę prawną i organizacyjną spółki z ograniczoną odpowiedzialnością (na podstawie wciąż obowiązującego wówczas Kodeksu Handlowego z 1937 r.), nie uciekł od tego systemu. Korzystał bowiem pośrednio z państwowych dotacji przeznaczanych na upowszechnianie kultury artystycznej wśród wychowanków przedszkoli i uczniów szkół, konkurując tu skutecznie, dzięki jakości swoich spektakli, z produkcjami teatrów lalkowych oraz licznymi na tym terenie chałturami. Po przełomie ustrojowym z 1989 r., gdy owe dotacje znikły lub zostały drastycznie ograniczone, Teatr Wierzbak Spółka z o.o. natychmiast popadł w materialne tarapaty i przetrwał jeszcze kilka lat tylko i wyłącznie dzięki występom zagranicznym.

⁴⁵ Zygmunt Hübner, *Polityka i teatr...*, s. 56.

artystycznej elity, której wpływ na rządzących powodował osłabienie ich likwidatorskich i w ogóle represyjnych zapędów.⁴⁶

W latach 1956-1981 mieliśmy więc w dziedzinie mecenatu ciekawy, oryginalny, wręcz unikalny w skali światowej układ: organizacja studencka, pośrednicząca w relacjach władz ze studenckimi artystami, zapewniała teatrom studenckim (także tym uważanym za „dysydenckie”) miejsce do pracy i skromne dotacje, umożliwiające im przetrwanie oraz bieżącą aktywność, przekazując im otrzymywane z centralnego budżetu fundusze na działalność w dziedzinie kultury artystycznej. Zaś obawa władz partyjno-państwowych przed wywoływaniem nastrojów buntowniczych wśród intelektualnej i artystycznej elity oraz w jeszcze bardziej podatnym na owe nastroje środowisku młodej inteligencji pozwalała na utrzymanie dość stabilnego *status quo* w relacjach władza – teatr studencki.

Naturalnie owo *status quo* zmieniało się w miarę następowania kolejnych kryzysów władzy w PRL, jednak aż do 13 grudnia 1981 roku nie podjęto żadnej drastycznej decyzji o cofnięciu mecenatu jakiejś grupie. Nawet w burzliwej drugiej połowie lat 70. władze partyjne i posłuszne ich wytycznym kierownicze gremia SZSP nie rozwiązały Teatru Ósmego Dnia czy Akademii Ruchu, lecz po prostu dążyły do usunięcia tych buntowniczych grup ze środowiska studenckiego na drodze trudnej, hybrydalnej profesjonalizacji, stanowiącej absolutne *novum* na skalę światową w relacjach państwowych władz z teatrami poszukującymi.⁴⁷ Ów zamysł oderwania dwóch „dysydenckich” zespołów od ich „naturalnego środowiska” zupełnie się zresztą nie powiódł – obie grupy funkcjonowały w studenckim obiegu festiwalowym i klubowym aż do wprowadzenia stanu wojennego.

Wracając do materialnych podstaw bytowania teatralnych zespołów i artystów studenckich w ramach mecenatu ZSP, należy dodać, że minimalne honoraria za występy, które otrzymywali członkowie poszczególnych teatrów, nie wystarczały im na utrzymanie. Często jednak liderzy czołowych grup znajdowali zatrudnienie w rozmaitych (najczęściej wojewódzkich) strukturach ZSP, a po 1973 roku – SZSP, pracując jako etatowi działacze „pionu kultury” tych organizacji. Jeśli chodzi o Teatr Ósmego Dnia, to Lech Raczak pracował od 1970 roku jako instruktor teatralny w poznańskiej Radzie Okręgowej ZSP, zaś Marek Kirschke i Waldemar Leiser byli zatrudnieni w Ośrodku Kultury Studenckiej „Od Nowa”, podlegającym tejże Radzie Okręgowej.

Takie usytuowanie dawało studenckim artystom spore korzyści – jako etatowi działacze ZSP mogli bezpośrednio wpływać na decyzje dotyczące ich zespołów oraz innych

⁴⁶ Przypomnijmy, że Konstanty Puzyna pisał w 1965 r., iż teatr studencki, podobnie jak studencki kabaret, „szedł w awangardzie przemian społecznych i fermentu intelektualnego (...). Odegrał rolę znacznie wykraczającą poza środowisko studenckie (...). Zdobył też wówczas widownię znacznie szerszą niż studencka, podbił zarówno robotnicze środowiska Łodzi, jak inteligencję Warszawy czy Wrocławia. Widownia ta do dziś pozostaje mu wierna: fenomen, z jakim nie stykają się zapewne zespoły studenckie w wielu krajach Zachodu, ograniczone w działalności do dużo węższych środowisk.” Konstanty Puzyna, Rola społeczna teatrów studenckich. W: Konstanty Puzyna, Syntezy za trzy grosze. Warszawa, PIW, 1974, s. 171. Pierwodruk: „Współczesność” 1965 nr 20.

⁴⁷ Ostatecznie profesjonalizacja ta dokonała się w roku 1979 – zimą w przypadku Akademii Ruchu, latem w przypadku Teatru Ósmego Dnia. Wcześniej, w roku 1975 uzawodowiono krakowski Teatr STU, a potem, w okresie między grudniem 1978 a czerwcem 1979 – wrocławski Kalambur i łódzki Teatr 77. Teatr Ósmego Dnia został organizacyjnie umocowany w ramach poznańskiej „Estrady”, pozostałe grupy działały w ramach Zjednoczonych Przedsiębiorstw Rozrywkowych.

grup studenckich, nie byli uwiązani instytucjonalnie w biurokratycznych, nieznośnych dla młodego artysty strukturach np. szkolnictwa (*vide* odnotowane tu przygody młodego nauczyciela Lecha Raczaka) czy administracji wszelkich odmian i szczebli. Niektórzy z nich, jak np. wspomniany tu wielokrotnie Eugeniusz Mielcarek, dawny współlider Studenckiego Teatru „Ramzesik” z Poznania, pieli się szybko po szczeblach organizacyjnej kariery, ujawniając menedżerskie tudzież dyplomatyczne zdolności i zasilając potem kadry administracji partyjnej lub państwowej.

W luźnej i z reguły nieformalnej atmosferze, jaka towarzyszyła pracy gremiów ZSP, łatwo rozmywały się i traciły ostrość nawet najsroźsze partyjne dyrektywy. Regułą była spolegliwa współpraca ze studenckim środowiskiem, w tym także ze środowiskiem studenckich artystów. Oczywiście, nie brakowało konfliktów, typowych w kontaktach między artystami a (mimo wszystko) biurokracją, dominowało wszakże poczucie wspólnoty i jeszcze na początku lat 70. brak było w kontaktach artystów z działaczami ZSP bariery, która zazwyczaj dzieli tego typu środowiska.

Przyjmowaliśmy dotąd upraszczającą faktyczny stan rzeczy wyjściową tezę, iż teatry studenckie prowadziły działalność opozycyjną, funkcjonując w ramach zwalczanych przez siebie struktur PRL, a zarazem otrzymując od nich, za pośrednictwem ZSP, materialne wsparcie, które umożliwiało im przetrwanie. Otóż, wątpliwości budzi tu termin „działalność opozycyjna”, który kieruje naszą uwagę ku czysto politycznemu aspektowi aktywności teatrów studenckich. Owszem, aktywność ta była niewątpliwie nacechowana politycznie – obszernej analizie tego jej aspektu dokonaliśmy już tutaj niejednokrotnie – jej sensem było jednak wywołanie w zbiorowości widzów przeżyć artystycznych, nie nakierowanych ku sferze czynu, lecz – jak by to ujął Bachtin – łączących czyn z poznaniem.⁴⁸

Aby sprecyzować ten pogląd i udowodnić jego słuszność, przytoczmy charakterystykę teatru walczącego, agitacyjnego dokonaną przez Zygmunta Hübnera, który odwołuje się do przywołanych już tu najbardziej wyrazistych manifestacji tego typu teatru, będących dziełem Meyerholda i Piscatora. Ten pierwszy chciał np. uczynić *Jutrnie* Verhaerena (1920) politycznym wiecem i wprowadził do tego spektaklu „bieżące komunikaty prasowe o walkach na froncie. Piscator uzupełnił *Gewitter über Gottland* hasłami partyjnymi.

Zadanie jest nad wyraz trudne – komentuje Hübner – połączyć imprezę artystyczną z manifestacją polityczną, stopić je w jedną, nową jakościowo całość, tak wszakże, aby żadna z nich nie utraciła swego charakteru. Sęk w tym, że o ile część artystyczną można opracować i przygotować, manifestacja powinna mieć charakter spontaniczny, nie można jej w szczegółach zaplanować, zależy bowiem od widowni, która nie podlega woli reżysera. Jej przebieg powinien jednak rzutować na część artystyczną. (...)

Na ile zamierzenia twórców teatru agitacyjnego sprawdziły się w praktycznym działaniu? – pyta na koniec Hübner. – Powiedzmy wprost: w znikomym stopniu.”⁴⁹

W takimże stopniu ziściłyby się polityczne zamierzenia twórców Teatru Ósmego Dnia grających, powiedzmy, *Jednym tchem* podczas festiwalu wrocławskiego w październiku

⁴⁸ Patrz: Michaił Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*. Warszawa, Czytelnik, 1982, s. 29-37.

⁴⁹ Zygmunt Hübner, *Polityka i teatr...*, s. 212-214.

1971 roku, gdyby ograniczyły się tylko do politycznego wymiaru istnienia tego dzieła. Na szczęście, zamierzenia członków poznańskiej grupy były znacznie szersze – naruszenie politycznych tabu i otwarte poruszenie tematów, które (przywołajmy wypowiedź Racza-ka) brzmiałyby obrazoburczo nawet podczas narady kierowników teatrów studenckich w siedzibie Rady Głównej ZSP, miało pomóc w otwarciu wrażliwości widza i utworzyć drogę do niej przeżyciu artystycznemu. Dodać tu należy od razu, że naruszenie tabu politycznego szło tu w parze z równie radykalnym naruszeniem reguł dobrego smaku w dziedzinie widowiska teatralnego, np. z demonstracyjnie podawaną widzom ubogą, „brudną” formą tego spektaklu, z brutalnymi scenami „w złym guście”. Wszystkie te chwyt formalne, poprzez estetyczny (tym razem) szok oraz integralne połączenie z przesłaniem widowiska, pełniły rolę podobną do wspomnianego „politycznego *katharsis*” – doprowadzały do głębokiego przeżycia artystycznego u znacznej części widzów.

Tych ostatnich, odwołując się znów do świadectwa Zbigniewa Osińskiego, „coś doświadczało (...) z niezwykłą siłą”, byli oni „w całej swojej ludzkiej istocie poruszeni”, „do oczu cisnęły (...) się [im] z trudem tylko hamowane łzy i (...) w niektórych fragmentach spektaklu ‘chodziły [im] po plecach ciarki’...”. Tyle że jeśli chcemy przełożyć te „najbardziej osobiste, zagarniające całą naszą istotę i nasze nerwy przeżycia i doznania na język dyskursywny, rodzą się w końcu banały.”⁵⁰

Jeżeli będziemy chcieli zredukować którąkolwiek z prezentacji *Wprowadzenia do...*, *Jednym tchem* lub nawet *Koła czy tryptyku?* Teatru 77 do statusu wiecu politycznego, ów banał ukaże się nam z pewnością w bardzo uproszczonej i zdegradowanej poznawczo wersji.

Konkludując: najodważniejsze nawet spektakle teatru studenckiego, w tym także studenckiego „teatru politycznego” początku lat 70., zyskiwały status opozycyjnych działań politycznych nie dzięki swemu realnemu przesłaniu i strukturze komunikacyjnej, lecz dzięki czynnikom, które znajdowały się poza nimi. Co więcej, twierdzenie to dotyczy nie tyle odbioru tych spektakli przez polską publiczność w teatralnych salach, lecz nadbudowanych na tym odbiorze refleksji i komentarzy.

Na początku lat 70., w sytuacji nacechowanej napięciem pomiędzy rządzącymi i rządzonymi, wobec braku opozycji politycznej i wolnych mediów, teatr studencki a przynajmniej jego najodważniejsze zespoły, zdawał się spełniać nadzieje polskich elit intelektualnych i artystycznych oraz młodej inteligencji na zrealizowanie „opozycyjnej misji” w dziedzinie polityki. Były to jednak nadzieje płonne, świadczące tylko o skali opresji, jakiej poddane było polskie społeczeństwo, pozbawione niemal całkowicie prawa i możliwości do artykułowania swoich prawdziwych przeświadczeń i opinii. W owej wielkiej opresji teatr studencki mógł przez czas jakiś pretendować w oczach swych widzów do roli opozycji politycznej, wbrew intencjom swych twórców i wymowie swych dzieł, ponieważ był obdarzony względnie dużą wolnością wypowiedzi artystycznej. Dana mu ona była dzięki doprawdy unikalnemu w skali ostatnich stuleci historii światowego teatru usytuowaniu w przestrzeni pomiędzy jego publicznością, władzą oraz reprezentującą ją organizacją studencką.

⁵⁰ Zbigniew Osiński, *Jednym tchem*. „ItD” 1971 nr 51-52 (578-579), 19-26.12, s. 4.

Rozdział VIII

Teatr Młodej Kultury

„Przeżycie pokoleniowe”

W latach 1970-1972 Teatr Ósmego Dnia zdecydowanie wpisał się ze swą artystyczną aktywnością nie tylko w ruch „teatru politycznego”, lecz również w interdyscyplinarny ruch Młodej Kultury, uformowany na początku lat 70. przez reprezentantów „pokolenia’68”. „Określenie ‘Młoda Kultura’ urodziło się gdzieś pod koniec 1971 roku – wspomina Tadeusz Nyczek – na jednym z zebrań redakcyjnych ‘Studenta’ poświęconych programowi nowo konstytuującego się właśnie przy ‘Studencie’ pisma literacko-artystycznego młodych. Pismo miało nazywać się ‘Młoda Kultura’. Współtwórcami i redaktorami ‘Młodej Kultury’ mieli być pisarze i artyści zgrupowani wokół idei narodzonych wśród części pokolenia nazywanego niekiedy ‘pokoleniem 68’. Były wielkie plany, wielkie ambicje i wielkie marzenia... Chcieliśmy odbudować zaufanie do humanistyki, literatury i sztuki.”¹

Z zamierzeń tych wyszło niewiele. „Młoda Kultura” nigdy nie ukazała się jako odrębne pismo, pozostając jedynie dodatkiem literacko-artystycznym do dwutygodnika „Student”, wydawanym rzadko i nieregularnie. Ogółem w latach 1972-1980 ukazało się tylko 13 numerów „Młodej Kultury”, po czym dodatek ów przestał być publikowany.

¹ Cyt. za: Maciej Miśkowiec, Komentarz [do programu ‘Młodej Kultury’]. „Zeszyt Dokumentacyjny” nr 18, maj 1984, s. 33. (Centralny Ośrodek Informacji i Analiz Studenckiego Ruchu Kulturalnego, Poznań-Warszawa).

Fakty owe odzwierciedlają krótkotrwałość i powierzchowność „gierkowskiej odwilży”, zwanej przez Stanisława Barańczaka „małą odwilżą”,² która nie zdążyła zaowocować realizacją długofalowego programu odnowy kultury narodowej. A program taki istniał – został sformułowany w roku 1971 właśnie przez grono ludzi związane z „Młoda Kultura”. Tekst zatytułowany *Program „Młodej Kultury”* miał otwierać pierwszy numer nowego pisma. Ukazał się dopiero w roku 1984, w „Zeszytach Dokumentacyjnym” – niskonakładowym piśmie nieperiodycznym, którego zasięg ograniczony był do środowiska kultury studenckiej, przereźanego politycznym kryzysem z pierwszej połowy lat 80. Publikację poprzedziły długie i żmudne negocjacje redaktora „Zeszytu...”, Tomasza Magowskiego z cenzorami, którzy ostatecznie dali się przekonać, że nieopublikowany do tamtej pory i niezrealizowany program sprzed kilkunastu lat nie godzi w sojusz PRL ani nie nawołuje do zamieszek. Tekst programu ukazał się bez skreśleń.³

Z czasem termin Młoda Kultura zaczął funkcjonować w dużo szerszym kontekście. „Oznacza on jednocześnie kilka sfer – pisał w 1984 roku Maciej Miśkowiec – pewną formację intelektualno-artystyczną, pewną nową formę ruchu artystycznego, nową nawet – nie waham się powiedzieć – formację światopoglądową w dziedzinie sztuki lub nawet nurt świadomości społecznej lub artystycznej. Niezależnie jednak od tego, jak w tym polu znaczeń definiowałoby się pojęcie ‘Młodej Kultury’, jedno jest szczególnie ważne: w następstwie wydarzeń lat 1968-1970 doszła do głosu generacja urodzona tuż po wojnie (lata 1945-1950), która pragnęła wnieść nie tylko do kultury, ale i do szerszej rozumianego życia społecznego nowy, reformujący program działania. Generacja ta i postawa artystyczno-polityczna reprezentowana przez jej nosicieli zyskała różne miana: ‘Młoda Kultura’, ‘pokolenie 70’, ‘pokolenie nieufnych’, a w obszarze literatury: ‘poezja kontestacyjna’, ‘Nowa Fala’, ‘Nowy Ruch’, zaś w sferze twórczości scenicznej nazwę ‘teatr otwarty’.”⁴

W istocie, przełom z lat 1968-1970 ujawnił istnienie nowej generacji, która – ukształtowana przez historyczne wydarzenia przyspieszające jej dojrzewanie – była w 1971 roku gotowa do wyartykułowania swojego programu odnowy PRL. Szczególnie aktywna w dziedzinie działań programotwórczych była redakcja „Studenta”, na łamach którego ukazało się w 1971 roku bardzo wiele zapisów dyskusji, tekstów

² Patrz: Stanisław Barańczak, W blasku podpalonych gazet. W: Stanisław Barańczak, Etyka i poetyka. Szkice 1970-1978. Kraków, Wydawnictwo ABC, 1981, s. 184. Przedruk kieszonkowy z wydania książki w paryskim Instytucie Literackim, 1979. Szkic Barańczaka został pierwotnie opublikowany jako wstęp do *Wierszy Jacka Bierzina*. Tomik ów został wydany przez Instytut Literacki w Paryżu (1974). Barańczak zamieścił tam swój wstęp pod pseudonimem Feliks Niedolski.

³ Nie były to pierwsze perypetie, jakie redakcja „Zeszytu...” przeszła w związku z zamiarem opublikowania tego programu. Jak wspomina Krzysztof Magowski w komentarzu redakcyjnym, „Maciej Miśkowiec przesłał nam poniższy materiał jeszcze w roku 1981. Wówczas jednak, nie tylko z naszej winy, nie ukazał się on w ‘Zeszytach...’ (*nota bene*, był już złożony do druku).” Krzysztof Magowski, Kilka uwag Redakcji do *Komentarza i Programu ‘Młodej Kultury’*. „Zeszyt Dokumentacyjny” nr 18, maj 1984, s. 27. (Centralny Ośrodek Informacji i Analiz Studenckiego Ruchu Kulturalnego, Poznań-Warszawa). Magowski czyni tu nader czytelną w 1984 r. aluzję do zatrzymania tekstu przez cenzurę po wprowadzeniu stanu wojennego.

⁴ Maciej Miśkowiec, Komentarz [do programu ‘Młodej Kultury’]..., s. 30.

polemicznych i programowych czy wręcz manifestów autorstwa reprezentantów nowego pokolenia. „Próba poszukiwania istotnych cech dość szeroko rozumianej wspólnoty – pisze Bogusław Jusiak – zaowocowała ustaleniem (...) pewnego (w zasadzie w tamtym czasie stabilnego) poziomu akceptowanych wartości (...) z elementów, które powtarzały się najczęściej. Ich pojemna ogólność pozwalała na utożsamienie się z nimi bardzo szerokich kręgów społeczeństwa. Teraz należało przełożyć je na język konkretów.”⁵

Niestety, tego zadania artyści, intelektualiści oraz działacze skupieni wokół „Studenta” nie zdołali już zrealizować w oficjalnym nurcie życia PRL. „Gierkowska odwilż” zaczęła szybko słabnąć, w związku z czym działania prewencyjno-represyjne aparatu władzy, z cenzurą na czele, stały się intensywniejsze i bardziej dolegliwe. „Po euforii politycznej odnowy powiało (...) innym klimatem – pisze Maciej Miśkowiec. – Generalnie jednak idee Młodej Kultury przetrwały się w ruch intelektualny pewnej części młodego pokolenia i pewnej części młodej inteligencji lat 70., której pogłębiający się krytycyzm wobec (...) rzeczywistości coraz bardziej odbiegał od oficjalnej wykładni i dominującej ‘propagandy sukcesu’. Ruch ten, sytuujący się (...) w opozycji do tzw. (...) ‘kultury oficjalnej’, niósł ze sobą własną skalę wartości, ferment artystyczny, a także – nie waham się powiedzieć – ferment polityczny.”⁶

Najistotniejszym impulsem politycznym oraz intelektualnym był dla „pokolenia ’68” szok Marca, wzmocniony dwa lata i dziewięć miesięcy później szokiem Grudnia. Podstawowe konteksty aktywności tworzących ten ruch artystów to: 1) krótka „odwilż Gierkowska” z lat 1971-1972; 2) wygasający stopniowo bunt młodzieży zachodniej, którego odgłosy stanowiły bardzo mocną inspirację dla młodych twórców polskich.

Związki Teatru Ósmego Dnia z ruchem Młodej Kultury są oczywiste i wielokrotnie potwierdzone zarówno przez krytyków, jak i przez członków tego zespołu. Lech Raczak w swej wypowiedzi z 1992 roku określa te związki w taki oto sposób: „Istniało poczucie bardzo silnej pokoleniowej więzi (...). Czuliśmy się silnie związani z Teatrem STU, z Teatrem 77. Do tej samej formacji należała redakcja dwutygodnika ‘Student’ z tamtych lat, z którą współpracowali m.in. Barańczak, Krynicki, Nyczek, Szybist. Dalej byli poeci krakowscy z grupy ‘Teraz’⁷, kabaret Salon Niezależnych. To się łączyło z pewnymi rodzajami muzyki, np. takiej, jaką uprawiała grupa jazzowa Laboratorium z Krakowa. Potem, idąc dalej w lata 70., mamy generację piosenkarzy studenckich, z których najważniejszy jest Kaczmarski. Plastycy: Wołyński, Sawka – oni także w tym wszystkim uczestniczyli. Były to kontakty stałe, dość oczywiste, więc istniało coś w rodzaju poczucia, że funkcjonuje grupa pokoleniowa. W Polsce nigdy nie miało to wyrazu podobnego, jak na Zachodzie, chociażby dlatego, że zabrakło muzyki popularnej,

⁵ Bogusław Jusiak, *Rozwój świadomości młodej inteligencji polskiej po 1970 roku. „Zeszyt Dokumentacyjny” nr 18, maj 1984, s. 13-14.* (Centralny Ośrodek Informacji i Analiz Studenckiego Ruchu Kulturalnego, Poznań-Warszawa).

⁶ Maciej Miśkowiec, *Komentarz [do programu ‘Młodej Kultury’]...*, s. 31.

⁷ Należeli do niej m.in. Wit Jaworski, Julian Kornhauser, Jerzy Kronhold, Stanisław Stabro i Adam Zagajewski.

masowej, która by przenosiła pewne wartości. Bo piosenka studencka jednak funkcjonowała inaczej, bez szerokiego dostępu do radia, bez nagrań płytowych.”⁸

W innej wypowiedzi, nagranej w tym samym roku, Raczak podkreśla, że więź pokoleniowa „była jak powietrze – wynikała z wielu rozmów, z wielu podobnych lub wspólnych zainteresowań czy wzajemnych inspiracji. (...) Dla mnie było to zupełnie naturalne, jasne i proste: jeżeli siedziałem w jednej ławce z Barańczakiem na zajęciach z poetyki, jeżeli chodziliśmy razem do tej samej biblioteki uniwersyteckiej...”⁹

Te pokoleniowe więzi nie zostały nigdy sformalizowane, a z nazwą „Młoda Kultura” nie identyfikowali się wszyscy twórcy kojarzeni z tym ruchem. Z drugiej strony była to silna i wyrazista formacja pokoleniowa, w której znalazło swe miejsce wiele wybitnych artystycznych indywidualności.

Warto zatrzymać się nad historycznymi uwarunkowaniami przełomu w myśleniu o teatrze i sztuce, który dokonał się w całym pokoleniu Młodej Kultury, w tym także w środowisku studenckiego teatru, pod wpływem Marca 1968. Otóż, polityczny indyferentyzm teatrów lat 60. nie jest zjawiskiem zaskakującym i odosobnionym. Wpisuje się on bardzo wyraźnie w osłabienie buntowniczych tendencji, obecne w całej sztuce okresu „małej stabilizacji”. Wyrażna jest tu niechęć do wszelkich radykalnych odruchów buntu – młodzi twórcy doskonale pamiętają bezceremonialną likwidację istotnej części zdobyczy październikowej rewolty, dokonaną przez ekipę Gomułki.

Z drugiej jednak strony brak jest wyraźnych sygnałów wszechobecnego przecież wówczas rozczarowania takim obrotem wypadków. To ograniczenie ekspresji buntu, wyraźnie narzucone sobie zarówno przez twórców studenckiego teatru, jak i przez całą niemal polską inteligencję, nie da się wytłumaczyć tylko narastającymi represjami wobec środowisk artystycznych, naukowych i mass mediów, które z pasją i odwagą publicznie odstonili najpierw Jacek Kuroń i Karol Modzelewski w swoim liście do partyjnych władz z 1964 roku, a potem warszawscy pisarze podczas pamiętnego zebrania w lutym 1968 i studenci w Marcu. Trudno też jednoznacznie wyjaśnić ów brak zdecydowanych protestów „nauczka dla Polaków” wynikłą z klęski powstania węgierskiego z jesieni 1956 roku. Istnieje inny jeszcze powód, nietrudny do odkrycia, wyartykułowany zresztą wielokrotnie, choćby przez same uczestniczki i uczestników rewolty studenckiej w Polsce. Jest nim bolesna, niewygasła pamięć o stalinowskich represjach z pierwszej połowy lat 50. Reżim Bieruta – jedna z licznych w naszej części Europy skrajnych wersji komunistycznego totalitaryzmu, tłumił brutalnie wszelką inicjatywę i ludzką podmiotowość, niszczył autentyzm i bezpośredniość międzyludzkich więzi.

⁸ Rozmowa Lecha Raczaka z Ewą Obrębowską-Piasecką, Izabelą Skórzyńską i Pawłem Piaseckim dla „Poznańskiego Przeglądu Teatralnego”, nagrana w lutym 1992 roku. Dodajmy, że pierwsze niskonakładowe płyty, tzw. „czwórki” z „piosenkami studenckimi” (m.in. utworami Elżbiety Adamiak, Przemysława Gintrowskiego, Naszej Basi Kochanej, Grupy „Pod Budą”, Marii Wiernikowskiej, Wolnej Grupy Bukowina i Stanisława Zygmunta), wydane przez Tonpress i Krajową Agencję Wydawniczą, we współpracy z SZSP, ukazały się w roku 1978, będąc jedną z inicjatyw podjętych w ramach VI Festiwalu Kultury Studentów PRL. Znamienne jest, że wśród wyróżnionych w ten sposób przez SZSP piosenkarzy studenckich zabrakło najbardziej buntowniczego z nich – Jacka Kaczmarskiego.

⁹ Wypowiedź nagrana przez Monikę Mazurkiewicz w 1992 roku.



Jednym tchem. Na zdjęciu od lewej: Marek Kirschke, Gabriela Bochniak, Lech Dymarski; leży: Bogdan Dołowicz.

Foto: Andrzej Florowski

Świeżemu jeszcze wspomnieniu stalinizmu towarzyszyła obawa przed naruszeniem gomułkowskiego *status quo*. Efektem tej obawy było przeświadczenie, artykułowane w latach 60. po cichu, w prywatnym gronie przez prawie całe pokolenie ludzi dobrze pamiętających stalinizm, że mimo wszystko nie jest jeszcze tak źle i że zawsze może być gorzej.

Teresa Bochwic w swoich wspomnieniach z Marca 1968 trafnie opisała ów „międzygeneracyjny przekaz”: „Nie wiem, czy starsze pokolenie zdawało sobie w ogóle sprawę, że przekazując nam wiedzę o czasach stalinowskich, dawało mandat zaufania władzy gomułkowskiej. Zawsze przecież w podtekście – w wypowiedziach oficjalnych, w prasie, ale i w tym, co mówili rodzice i dziadkowie – było: teraz już przecież tego nie ma, teraz nie jest tak źle. No i nie było, fakt. (...)”

...żywiłmi przekonanie, że cokolwiek zdarzało się w niedawnej jeszcze historii, to przecież teraz Polska, ta socjalistyczna Polska, naprawdę już dąży do pokoju i prawdy, jest w miarę, ale jednak suwerenna. (...)”

Wiedzieliśmy, że teraz jest inaczej, (...) że pewne rzeczy mogą się zdarzyć tylko gdzieś daleko, na świecie w porównaniu z nami zacofanym, że przecież nie u nas. U nas nigdy.”

Po zarysowaniu tego arcyważnego kontekstu Bochwic bardzo precyzyjnie i sugestywnie określa naturę marcowego szoku i kierunek gwałtownych, rewolucyjnych przemian w świadomości młodych ludzi – uczestników protestu: „No i (...) Marzec był takim momentem, kiedy to się zdarzyło. Wszystko, co nie miało prawa, (...) rzeczy, którym nie wolno się było zdarzyć, których istnienie przekraczało nasze możliwości pojmowania. (...) Dla mnie najistotniejsze było w Marcu właśnie to przebudzenie (...)” Wśród „rzeczy, które nie miały prawa się zdarzyć” było np. takie wydarzenie z dzieńca Uniwersytetu Warszawskiego, z 8 marca 1968 roku: „Za rogiem (...) stał, a raczej słał się mój kolega, którego biło pięciu facetów (...). Przy gwałtownych ruchach spod płaszczy wyłaniały się poły kamizelek kuloodpornych. Bili go (...) małymi czarnymi pałkami, w których był metal, bo przy biciu wcale się nie wyginały, jak te białe, milicyjne. (...) Bili tylko po głowie, po której z wszystkich stron spływała krew, a mój kolega powtarzał z równie bezgranicznym zdumieniem, z jakim ja na to patrzyłam: ‘Polacy, ludzie, nie bicie, Polacy...’. (...)”

Tak bito – według propagandy – tylko w krajach zachodnich. Tak bili czarni pułkownicy greccy, (...) tak bito Murzynów w Stanach (...). U nas (...) w ogóle bicie człowieka, bicie przez współbraci było – przynajmniej dla nas – nie do pomyślenia. (...) Różne rzeczy okazywały się jednak możliwe. Moje przebudzenie do rzeczywistości następowało szybko.

Od tamtego czasu (...) już wiedziałam raz na zawsze, kim o n i są. Wystarczyło wtedy trochę poczytać prasę, zestawić ją z rzeczywistością. Niewiarygodne, brudne kłamstwa; bzdury pomieszane z półprawdami, donosy, fałszywe komentarze. (...).

Przez kilkanaście dni – od 8 marca – przeszła cała epoka.”¹⁰

¹⁰ Teresa Bochwic, *Moja odpowiedź*. W: *Krajobraz po szoku*. Warszawa, Wydawnictwo Przedświt, 1989, s. 74, 75, 74, 76, 75, 77.

Teresa Bochwic zwraca uwagę nie tylko na przemoc, lecz także na kłamstwa, szerzone be żenady przez „peerelowskie” środki masowego przekazu. To właśnie owo zinstytucjonalizowane bezwstydné kłamstwo, które – jak wówczas odkryli młodzi – było wpisane trwale w polityczny system, raniło ich równie boleśnie, co czarne pałki funkcjonariuszy w cywilu. „Skandowany okrzyk ‘PRASA KŁAMIE’ i podpalanie gazet – pisał Stanisław Barańczak – to były wówczas manifestacje jednomyślne i jednoznaczne. Wielu z nas nie miało sprecyzowanych poglądów politycznych, wielu z nas w tych pierwszych dniach nie orientowało się jeszcze, co właściwie dzieje się w Polsce i przeciw czemu należy protestować – ale to jedno nie ulegało wątpliwości. Prasa kłamała. (...) Że prasa, radio, telewizja nie mówią c a ł e j prawdy, wiedziało do tej pory nawet dziecko; ale w marcu prawda została z całą pedantyczną skrupulatnością zastąpiona swoim dokładnym odwróceniem, a ponieważ dotyczyło to nas, naszych myśli i poglądów, naszych słów i zachowań – bolało to podwójnie. (...) Dwudziestoletni chłopak, który dziś ujmował się za zdjętymi ze sceny *Dziadami*, a nazajutrz czytał o sobie, że jest syjonistycznym agentem, dwudziestoletnia dziewczyna, dzisiaj pobita milicyjną pałką, a następnego dnia umieszczona na liście bandziorów rozbijających szyby – nie mieli przecież możliwości obrony. (...) Co pozostawało? Tylko bezsilny gest ręki, wymachującej gazetową pochodnią. To był kaganek oświaty, który rozjaśnił w głowach temu pokoleniu.

W blasku podpalonej gazety dostrzegła bowiem ta generacja rzeczy, które właśnie wtedy, w marcu objawiły się z całą nieprzewidywalną wyrazistością. Dojrzała drażące społeczeństwo konflikty i kompleksy, rozładowujące się w obłędnych przejawach plemiennej ksenofobii. Dostrzegła niepojętą moc dogmatu, przy całej swojej absurdalności zawsze pociągającego za sobą tłumy, jeśli tylko mogą w nim one odnaleźć zwolnienie od indywidualnej odpowiedzialności i zezwolenie na bezpieczną bezmyślność. Przekonała się, że wszystkie ideały, w których duchu nas wychowywano przez dwadzieścia kilka lat istnienia Ludowej Ojczyzny, mogą – gdy zajdzie potrzeba – zostać odrzucone jak niepotrzebny śmieć.”¹¹

Epoka przemian świadomości młodej generacji, zakończona została już nie bestialskim „pałowaniem” studentów, lecz masakrą robotników na Wybrzeżu, której ofiary chowano na chybcika, po kryjomu, nocą. Masakra ta, dokonana w stylu najpodlejszych dyktatur Trzeciego Świata (demaskowanych z lubością w ówczesnej „peerelowskiej” prasie), zwieńczyła przyspieszone dojrzewanie „pokolenia ’68”.¹² W charakterystycznej dla lat 1968-1972 atmosferze moralnego rozchwiania, gdy osoby winne zbrodni, represji, sądowych i propagandowych matactw, osoby wysługujące się władzom poprzez szerzenie kłamstwa czy zdradę najlepszych przyjaciół i kolegów chełpiły się swoją „propaństwową”

¹¹ Stanisław Barańczak, W blasku podpalonych gazet..., s. 183-184.

¹² Stwierdzenie to warto uzupełnić komentarzem Stanisława Barańczaka: „...to właśnie marzec był dla tej generacji właściwym ‘przeżyciem pokoleniowym’; grudzień był tylko (...) potwierdzeniem uprzedniej diagnozy. (...) zjawisko zwane ‘młodą kulturą’ czy ‘nowym ruchem’ oficjalnie lub półoficjalnie komentarze krytyczne próbują uporczywie łączyć z (...) grudniem 1970. Intencja tego zabiegu (i wybiegu) jest jasna: z marcem nie wiadomo do dziś, co począć, grudzień był zaś, oficjalnie rzecz biorąc, sprawą ‘słuszną’. Jest także, co jeszcze ważniejsze, sprawą – przynajmniej teoretycznie – załatwioną, odfajkowaną, bezpieczną.” Tamże, s. 184.

działalnością i oficjalnie, w światłach jupiterów czerpały z niej profity, ogromną wagę zyskiwał w oczach reprezentantów „pokolenia’68” postulat, wysuwany przez nich wielokrotnie i w różnej formie, który poznaliśmy już w wersji autorstwa Lecha Raczaka (złagodzonej, ocenzonej): należy wyjść od uważnej „oceny ludzi i faktów”, nie zważając na „schematy myślowe” i „kulturowe stereotypy”. Programowa nieufność zyskiwała w ten sposób konkretny, osadzony w rzeczywistości wymiar.

Reprezentanci tego pokolenia zadawali sobie (podobnie jak ich matki i ojcowie, tyle że z większą determinacją, mając przed sobą całe dojrzałe życie) narzucające się wówczas oczywiste pytanie, którego najtrafniejszą, najbardziej zwięzłą wersję znajdziemy w tytule spektaklu Teatru 77: „Koło czy tryptyk?”. Czy historia polskich kryzysów ustrojowych zamknie się w linearnym tryptyku dat 1956, 1968, 1970, czy przybierze kształt błędnego koła mniej lub bardziej krwawych buntów i zamieszek – koła, które świadczyć będzie o permanentnym, strukturalnym kryzysie panującego w PRL ustroju i dającej mu uzasadnienie ideologii?

Artyści „pokolenia’68” podejmowali twórczy wysiłek także po to, aby przedstawić odbiorcom moich dzieł (najczęściej swym rówieśnikom) wiarygodną, poświadczoną własnymi czynami oraz refleksją odpowiedź na to kluczowe pytanie, zasadnicze dla przyszłości całego społeczeństwa, ba – jak się okazało 10 lat później, po Sierpniu 1980 – dla losu ludów między Kamczatką a Łabą. Przenikało ono wówczas wszystkie warstwy tutejszego bytu, odrywając się od swego *stricte* politycznego podłoża. Odsuwane, zakłamywane, neutralizowane na wiele sposobów, uparcie powracało do świadomości co światlejszych Polek i Polaków, interferując z bez mała każdą ich myślą i czynem.

Integralna część pokolenia

Spróbujmy prześledzić w wypowiedziach reprezentantów Młodej Kultury istotne związki, jakie łączyły formułowane przez nich programy z treścią programotwórczych wypowiedzi członków Teatru Ósmego Dnia, a także z postawą tych ostatnich wobec sztuki i wobec rzeczywistości. Istnienie owych związków jest oczywiste i nie podlega wątpliwości, a więc jego udowadnianie nie jest tu podstawowym zadaniem do rozwiązania. Jest nim natomiast odniesienie konkretnych elementów artystycznego programu sformułowanego przez Teatr Ósmego Dnia w latach 1970–1972 do programotwórczych działań innych reprezentantów Młodej Kultury. Pokoleniowe tło jest bowiem w tym okresie jednym z podstawowych kontekstów aktywności poznańskiej grupy.

Już w manifestie otwierającym tomik *Jednym tchem* Stanisława Barańczaka znajdziemy kategorycznie sformułowane postulaty obecne w równoległych wypowiedziach Lecha Raczaka i Teatru Ósmego Dnia: „Poezja powinna być nieufnością, bo tylko to usprawiedliwia dzisiaj jej istnienie. (...) Krytycyzmem. Demaskacją. Powinna być tym wszystkim aż do chwili, gdy z tej ziemi zniknie ostatnie kłamstwo, ostatnia demagogia i ostatni akt przemocy. (...) Od tego musi zacząć. Od nieufności, która oczyści drogę temu, czego wszyscy potrzebujemy. Mam na myśli – to nic nowego, zgoda, ale już

niemal zapomnieliśmy, na czym nam powinno zależeć – mam na myśli, oczywiście, prawdę.”¹³

Wkrótce przychodzi pora na intelektualnie pogłębione, krytyczno-polemiczne uzasadnienie tej postawy poety. Oto niecały rok później, jesienią 1971 roku Barańczak wydaje swój pierwszy zbiór szkiców krytyczno-literackich, pisanych w latach 1967-1970, rozproszonych dotąd w czasopiśmie. W wersji książkowej szkice te, jak pisze sam autor, „uległy daleko nieraz idącym zmianom”, które „szły nie tylko w kierunku stworzenia z tych oderwanych studiów jednolitej całości, ale także w kierunku uaktualnienia diagnoz i postulatów”.¹⁴ Już sam tytuł tego tomu – *Nieufni i zadufani* ujawnia intencję pokoleniowego określenia się autora w ostrym sporze z poprzednikami. Intencja ta zostaje wyłożona na pierwszych stronicach książki: nawiązując do koncepcji przemienności prądów klasycznych i romantycznych w europejskiej kulturze, Barańczak stawia tezę, iż debiutująca na przełomie dekad generacja „nieufnych” realizuje poprzez swą twórczą postawę i swe dzieła wartości romantyczne, przeciwstawiając się klasycystycznemu pokoleniu „zadufanych” z lat 60. Konflikt ów nie wynika li tylko z „przeciwstawności szczegółowych rozwiązań literackich i artystycznych”, lecz z „zasadniczej, podstawowej opozycji sposobu myślenia”.¹⁵ Barańczak objaśnia ją w ten oto sposób: najistotniejsza cecha relacji poprzedniego pokolenia ze światem to ufność, która „jest widomym symptomem skłasyzowania (...) młodej poezji lat 60.”¹⁶ Za jej główną przyczynę uważa postawę młodych ludzi debiutujących w pierwszej połowie tej dekady wobec społecznych i politycznych przemian: „Lata 60. to dziesięciolecie społecznego minimalizmu. (...) Potrzeba bezpieczeństwa i niechęć do skrajności stają się tendencjami dominującymi. (...) W społeczeństwie narasta potrzeba stabilizacji, skądinąd zupełnie zrozumiała i naturalna. Ale to, co zrozumiałe i naturalne, miewa nieraz fatalne skutki: stabilizacja społeczna pociągnęła za sobą w tym wypadku zastój myśli, niechęć do krytycyzmu, poszukiwanie spokoju za wszelką cenę. (...) Piekło łatwizny. Jałowe i nudne piekło.”¹⁷

W utworach „klasycystycznych” tok myśli jest bowiem „jednorodny i jednorodowy, (...) natura tak podmiotu, jak i przedmiotu nie ulega wątpliwości, jest niezmienna i ‘oficjalna’, zaś cały utwór jest prostolinijnym zdawaniem sobie z tego sprawy”. Natomiast w utworach wywodzących się z prądu romantycznego, do których Barańczak we wstępie do książki zaliczył „młodą poezję” przełomu dekad, „przebieg myślowy (...) ma charakter ambivalentny czy nawet poliwalentny”. Utwory te „polegają na współistnieniu sprzeczności, na barokowej zasadzie *coincidentiae oppositorum*. Powiedzmy więc: jest to nie tylko *coincidentia*, ale i *pugna oppositorum*, w alka sprzeczności. (...) W utworze nurtu romantycznego każda prawda znajduje

¹³ Cyt. za: [Wstęp redakcyjny do numeru „Na Głosu” poświęconego poezji Nowej Fali oraz „pokoleniu ’68”]. „Na Głos” 1991 nr 4 (29), Kraków, wrzesień 1991, s. 3.

¹⁴ Stanisław Barańczak, *Nieufni i zadufani*. Romantyzm i klasycyzm w młodej poezji lat sześćdziesiątych. Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo, 1971, s. 6.

¹⁵ Tamże, s. 13.

¹⁶ Tamże, s. 12.

¹⁷ Tamże, s. 32, 33.

swoją kontrprawdę, każda demaskacja – kontrdemaskację; domeną tej literatury jest wątplenie i rozterka, nieufność, ale i bezustanne przebijanie się ku prawdzie.”¹⁸

Wywód ten Barańczak wieńczy konstatacją: „Tak, od wyboru pomiędzy pewnym siebie spokojem a ustawiczną niepewnością trzeba zacząć, aby móc zdecydować się na określone widzenie świata, na określony język poetycki, na określony typ myślenia.

Romantyczna postawa nieufności jest propozycją pozytywną całej tej książki. Jest narzędziem – czy, jak kto woli, bronią – z którym powinien podchodzić do świata współczesny poeta.”¹⁹

Dodatkowy, bardzo ważny argument racjonalizujący ten wywód: „...nieufnej, krytycznej postawy wymaga dzisiaj konieczność (...) tworzenia lub współtworzenia przez literaturę pewnych mitów ‘wyższego rzędu’, integrujących wielkie grupy społeczne spoiwem takich wartości, jak choćby internacjonalizm, humanistyczny antropocentryzm, społeczna etyka, określona ideologia polityczna, określona wizja kultury. W tym jednak sedno, że klasycyzm kreujący tego rodzaju ‘wielkie mity’ nie jest w stanie czynić tego w przekonujący sposób, jeśli uniemożliwiają mu to warunki określonego momentu historycznego. A takie warunki – śmiem twierdzić – istnieją właśnie w chwili obecnej.”²⁰

Pora teraz na bliższe określenie postawy romantycznej postulowanej w *Nieufnych i zadufanych*. Barańczak deklaruje, iż nie chodzi mu o „odmianę romantyzmu, która dokonując demaskacji, poprzestaje na niej, nie próbuje nawet stworzyć własnej syntezy świata, własnego systemu wartości, wszystko bowiem, co może zaproponować, naznaczone jest dla niej tym samym piętnem zwątpienia”. Niestety, taki właśnie „jaskrawy przykład tej odmiany romantyzmu (...) stanowiła u nas – z pewnymi wyjątkami oczywiście, (...) literatura drugiej połowy lat 50”. Jej „błąd i tragedia” polegały na tym, że „po jej mitorburczym, negującym wszystko chaosie mógł nastąpić tylko chaos pozytywny, tylko ‘mały’ klasycyzm lat 60., który zasadza się (...) na biernej akceptacji wszystkich tych ‘małych mitów’, które (...) fałszują nasz obraz świata i krzyżują nasze działania. I taki właśnie klasycyzm jest dziś – powtarzam – rzeczą społecznie szkodliwą, (...) choćby dlatego, że uczy bezkrytycznej bierności w działaniu i myśleniu, przyzwyczajają do uległości wobec każdego dogmatu, pozwala przemycać ideologiczną i artystyczną hochsztaplerkę i tandetę obok rzeczy istotnie ważnych.”

Zwalczyć ów chaos może, zdaniem Barańczaka, tylko przyjęcie postawy twórczej i zastosowanie poetyki związanych z romantyzmem dialektycznym, który po zweryfikowaniu i zdemaskowaniu owego chaosu „małych mitów”, winien „utorować drogę do programu pozytywnego, do syntezy, (...) której myślowe przesłanki będą nie zatajone, lecz właśnie odsłonięte dzięki dialektycznemu ścieraniu się przeciwieństw.”²¹

Objaśnianiu specyfiki oraz użyteczności „romantyzmu dialektycznego” w opisywaniu i przekształcaniu świata służą dalsze rozważania Barańczaka. Podkreśla on w nich, że owa dialektyczna synteza, „ostateczny rezultat walki przeciwieństw” uzyskana jest

¹⁸ Tamże, s. 12.

¹⁹ Tamże, s. 15.

²⁰ Tamże, s. 16-17.

²¹ Tamże, s. 17-18.

„drogą (...) zwycięstwa pewnych elementów nad innymi”, jednak owo zwycięstwo „nigdy nie jest bezapelacyjne i wiecznotrwałe.”²²

Kolejnym wątkiem poruszonym przez Barańczaka jest relacja autor-dzieło. Oto w celu przeciwstawienia się postawie twórczej autorów „klasycystycznych”, w dziełach, których „światopogląd i poetyka oddzielone zostają niewidzialnym murem”, należy „czerpiąc przykłady z bliższej i dalszej tradycji nurtów romantycznych” wykazać, że „mur można zburzyć; że między światopoglądem i poetyką istnieją przejścia.”²³

Wobec tego nieufność „ta zasadnicza kategoria, w jakiej wyraża się postawa myślącego dialektycznie poety”,²⁴ winna być także nieufnością „wobec siebie jako podmiotu wypowiedzi”, co prowadzi „do poczucia wzmożonej odpowiedzialności za akt wypowiedzi; ta zaś z kolei odpowiedzialność wiedzie do (...) poznawczego i n d y w i d u - a l i z m u . Myślenie dialektyczne (...) musi być indywidualne, jeśli chce być rzeczywistością świadomym dochodzeniem do prawdy. Nie można być nieufnym w masie (...).”²⁵

Nieufnym być zatem należy nie tylko „wobec świata”, lecz także „wobec samego siebie, wobec własnej poezji”, a przede wszystkim „wobec spetryfikowanych rozwiązań pozytywnych: wszystko, co już ustalone, co oficjalne, zastygłe, znieruchomiałe, jest dla takiej poezji podejrzane. (...) ...poddaje ona nieufnej weryfikacji wszystko, co się za absolutną prawdę uważa, a co jakże często okazuje się tylko absolutyzowaną prawdą cząstkową.”²⁶

Choć „nieufność w oparciu na myśleniu dialektycznym poezji kieruje się zawsze od jednostki do ogółu”, to „indywidualizm, o jakim tu mowa, (...) nie ma nic wspólnego z egocentryzmem; jest indywidualizmem romantycznym, prometejskim, który jednostkę traktuje przede wszystkim jako punkt wyjścia.”²⁷

Zbieżności zarysowanego tu artystycznego programu z treścią programowych wypowiedzi Raczyńskiego i zespołu Teatru Ósmego Dnia wydają się oczywiste, tak jak oczywiste jest to, iż pokolenie, które swoją tożsamość określiło w trakcie czynnego buntu przeciw swej ziemskiej władzy, odwoływało się do wzorca postawy romantycznej. Reprezentanci tego pokolenia kierowali swą „romantyczno-dialektyczną” nieufnością ku wszystkiemu, co ową ziemską władzę reprezentowało w jej „peerelowskiej”, dobrze zakonserwowanej przez stalinizm wersji, czyli ku „prawdom ustalonym raz na zawsze”, „bezkrytycznej bierności”, „uległości wobec dogmatów”, których bezzasadność wynikała z faktu, że władza ta „absolutyzowaną prawdę cząstkową” narzucała obywatelom PRL jako „prawdę absolutną”.

Jednocześnie w swym „przebijaniu się ku prawdzie” ludzie z „pokolenia '68” dotykali swoją nieufnością także owych „wielkich projektów” (trafnie kojarzonych przez Barańczaka z klasycyzmem), których mitotwórcza moc już się wyczerpała. W ten sposób partykularne, polskie intuicje Barańczaka zbiegały się z intuicjami, które ożywiały refleksję zachodnich myślicieli leżącą u podłoża młodzieżowej kontestacji buntu. Bo przecież zachodni kontestatorzy także gniewnie i gwałtownie protestowali przeciw

²² Tamże, s. 24.

²³ Tamże, s. 23.

²⁴ Tamże, s. 26.

²⁵ Tamże, s. 29.

²⁶ Tamże, s. 26-27.

²⁷ Tamże, s. 43.

„wszystkiemu, co ustalone, oficjalne, zastygłe, znieruchomiałe”, dobrze osadzone w „mitach wyższego rzędu” i w społecznych rytuałach akceptowanych przez władzę.

„Dialektyczno-romantyczna” droga ku syntezie oznaczać mogła w planie doraźnym drogę ku innej zasadzie organizacji społeczeństwa, a w planie filozoficznym drogę ku transcendencji, tak mocno osadzoną w tradycji romantycznej. Mogła też oznaczać tylko tęsknotę za transcendencją, niemożliwą w czasach upadku „wielkich mitów” klasycyzmu, charakterystyczną np. dla odłamu egzystencjalizmu, jaki reprezentował bardzo bliski duchowo Teatrowi Ósmego Dnia Albert Camus.

Z pewnością bezwarunkowo akceptowane przez poznański zespół było przeświadczenie Barańczaka o tym, że „istnieją przejścia” pomiędzy światopoglądem artysty i wyrażającą go etyką a środkami wyrazu jego twórczości, obecne także w postulatcie, aby postawą nieufności wobec świata objąć siebie samego.

Również jedna z późniejszych programowych wypowiedzi Barańczaka – zamieszczone w czerwcu 1972 roku w „Studentie” *Uwagi krótkowidza*, zawiera dwa wątki zbieżne z ówczesnymi poszukiwaniami i przemyśleniami członków poznańskiej grupy – jego rówieśników i przyjaciół. Pierwszy z nich dotyczy uświadomionej sobie już dość dawno przedtem przez reprezentantów „pokolenia '68” prawdy, że „wypowiedź literacka nie istnieje w próżni, nie jest autonomiczną dziedziną kultywowania piękności, odizolowanym od zewnętrznych okoliczności azylem lirycznym”.²⁸ Już wtedy, w połowie 1972 roku można było wyraźnie dostrzec, iż odkrycie tej oczywistej skądinąd prawdy (nie przywoływanej jednak zbyt często i głośno w latach 60., przed rokiem 1968), związane w dodatku z szokiem Marca, nadało „młodej poezji”, „teatrowi politycznemu” i w ogóle całej Młodej Kulturze ogromną dynamikę.

Inny poruszony w tym szkicu przez Barańczaka wątek, znacznie płodniejszy poznawczo, wiązał się z roztrząsaną wówczas powszechnie w „młodokulturowym” środowisku kwestią „mówienia wprost”. Jak pamiętamy, jesienią 1971 roku nawiązujące bezpośrednio do niedawnej tragedii na Wybrzeżu spektakle Teatru Ósmego Dnia czy Teatru 77 powodowały u widzów szok i wyzwalały ich tłumione na co dzień emocje. Autentyczny triumf tych spektakli prowokował jednak przytoczoną tu już obszernie dyskusję o „polityczności” i „artystyczności” teatru studenckiego. Wielu jej uczestników wyrażało wątpliwość, czy owo „mówienie wprost” przynależy jeszcze do porządku sztuki, czy jest już po prostu ubraną w sceniczne szaty publicystyką. Otóż, Barańczak nader zrećznie i przekonująco dowodzi, iż na terenie poezji „idea ‘mówienia wprost’ jest wewnętrznie sprzeczna (...). Toteż można ją przyjąć właściwie tylko jako nieziszczalny postulat, cel, do którego można się jedynie zbliżać, ale którego osiągnąć w granicach mowy poetyckiej nie można, gdyż po prostu nie miałoby to sensu. Wiersze Zagajewskiego, Krynickiego, Kornhausera czy Karaska [a my dodajmy: także samego Barańczaka] nie dlatego są wartościowymi utworami poetyckimi, że ‘mówią wprost’, że operują językiem potocznym i niepoetyckim, ale dlatego, że ich istota zasadza się na g r z e pomiędzy językiem poetyckim a językami ‘potocznymi’ czy użytkowymi. (...)

²⁸ Stanisław Barańczak, *Uwagi krótkowidza*. „Student” 1972 nr 12 (65), 5-18.06, s. 12.



Jednym tchem. Na zdjęciu od lewej: Barbara Pietrzykowska (zasłonięta, z kanistrem w ręce), Jacek Hoffmann, Lech Dymarski, Waldemar Leiser, Gabriela Bochniak, Bogdan Dołowicz, Marek Kirschke (odwrócony tyłem).

Foto: Andrzej Florkowski

Wymienieni poeci posługują się (...) językiem gazety (...) dlatego, że poetycka organizacja języka doprowadza do p o l e m i k i z gazetowym sposobem myślenia i mówienia. (...)

Wyjście poezji poza granicę, która oddziela ją od publicystyki, wydaje mi się zgubne, (...) ponieważ sądzę, że poezja właśnie j a k o p o e z j a ma w tej chwili do spełnienia zadania, których nikt za nią nie wykona.

Właśnie język poetycki – odpowiednio nowoczesnie i elastycznie rozumiany – kryje w sobie możliwości efektywnej kompromitacji tych wszystkich języków, które utrwalają w sobie zarysy rozmaitych ‘fałszywych świadomości’. Właśnie poezja, (...) wytrącająca odbiorcę z jego myślowych i językowych przyzwyczajzeń, ma szansę stać się (...) zbawieniem ‘puknięciem się w czoło’, uruchamiającym proces samodzielnego myślenia.”²⁹

W pełnych polemicznej pasji rozważaniach Barańczaka poezja jako poezja, nie jako zastępująca poezję publicystyka czy publicystyka pod pozorem poezji, rości sobie prawo (że przywołamy tu postulaty Lecha Raczaka wobec teatru) do bycia „sędzią swoich czasów” i do współudziału w „budowaniu nowego społeczeństwa”. Barańczak przypomina jednak zarazem o rygorystycznym przestrzeganiu założenia, iż twórczość poetycka, owszem, powinna mieć wpływ na ludzi, lecz jej sensem nie może być bezpośrednie mobilizowanie współobywateli do przeprowadzania radykalnych zmian w otaczającym ich świecie. To zadanie publicystyki. Ten pogląd, jak pamiętamy, wyartykułował bardzo jasno Raczak, zaś jego kolega ze studenckiej ławki, tuż przed wyrażeniem sądu, że utożsamienie poezji z publicystyką jest „zgubne”, podzielił się z czytelnikami swą obawą, iż „u poetów mniej ambitnych (...) postulat ‘mówienia wprost’ może spotkać się z rozumieniem prymitywnym i publicystycznym”.³⁰

Również inny z wymienionych przez Raczaka animatorów Młodej Kultury, anonsowany tu już dość dawno w tej roli Maciej Szybist, w swych programowych tekstach poruszał i problematyzował kwestie, które żywo obchodziły reprezentantów jego pokolenia, stając się wyróżnikami ich artystycznej, obywatelskiej i po prostu ludzkiej postawy wobec świata. Np. w manifestie pt. *Technologia młodej kultury* z kwietnia 1972 roku³¹ ogłaszał nadejście „nowego stylu, (...) który określa i jednoczy najróżnorodniejsze działania artystyczne i ideowe oraz ustanawia nowe proporcje między tym, co nazywa się sztuką, a tym, co jest życiem”.

Szybist umieszcza następnie omawiane przez siebie „nowe tendencje myśli i sztuki” w cyklu niedawnych politycznych szoków, stwierdzając, iż „są one związane z poszukiwaniem nowej formuły istnienia młodych w społeczeństwie, które m.in. za ich sprawą się przetwarza. To nie tylko kwestia nowej estetyki, to chyba coś więcej.”

Dalej mamy ważne i radykalne postulaty: wzorem osobowym młodych artystów jest ktoś, kto „bierze w nawias” swojej twórczości wszelką pozorną rzeczywistość”, co jest „pierwszym krokiem na przybliżenie sztuki do rzeczywistości życia”.

²⁹ Tamże, s. 13.

³⁰ Tamże, s. 13.

³¹ Maciej Szybist, *Technologia młodej kultury*. „Student” 1972 nr 7 (60), 29.03-11.04, s. 10. Manifest Szybista zamieszczony jest na jednej stronie „Studenta”, w związku z czym dalsze zeń cytaty nie będą opatrzone przypisem.

I kolejne ważne stwierdzenia: „Młoda sztuka jest sprawdzianem prawomocności humanistycznej tego, co do tej pory się proponowało. W tym, co tworzą młodzi artyści, widać wyraźnie dążenie, (...) aby świat uczynić światem ludzkim za wszelką cenę – i niezależnie od tego, jaka będzie indywidualna ocena tego czynu. Stąd bierze się w sztuce przez nich tworzonej tyle determinacji i pasji – tyle właśnie, ile trzeba świadomemu człowiekowi do podjęcia decyzji poczuwania się do odpowiedzialności za sytuacje społeczno-polityczne, za sprawy ludzkie i nieludzkie.”

Szybist kończy swój szkic znamienym oświadczeniem: „To nie styl literacki, nie moda artystyczna, nie ekscesy obyczajowe – ale nowy sposób rozwiązywania ‘odwiecznych problemów’.”

Albo realizacji „elementarnych wartości”, o której tak przekonująco mówił Leszek Kołakowski w swym przemówieniu na zebraniu warszawskich literatów 29 lutego 1968 roku.

Artystyczne efekty „romantycznej gorączki”, które w trybie trochę postulatycznym, trochę oznajmującym anonsował Szybist, wkraczały na rozpoznawany stopniowo przez artystów teren rozszerzającego się gwałtownie w XX wieku pogranicza sztuki i życiowej praktyki. Motywy poszukiwań, jakie podjęli twórcy Młodej Kultury, były zbieżne z tymi, które popychały młodych dadaistów, surrealistów czy futurystów do ataków na całą współczesną im kulturę – ataków mających być wstępem do nieodwracalnej zmiany świata.

Futuryści np., jak pisze Helena Zaworska, nie chcieli, aby ich nowy artystyczny kierunek był „tylko nowym stylem sztuki”, dążyli do tego, aby stał się „przede wszystkim nowym stylem życia”. Futuryzm był od swych początków nie tylko „praktyką artystyczną, kulturalną”, lecz także „społeczną i polityczną”. Miał on także „swoją historię jako zjawisko z pogranicza sztuki i bezpośredniej akcji społecznej. (...) Futuryści zajmowali się (...) literaturą, teatrem, malarstwem, rzeźbą, tańcem, lingwistyką, muzyką, polityką, wojskiem, skarbem państwa, formami rządów, obyczajami, techniką, nowoczesnymi maszynami, organizacją pracy, życiem rodzinnym, etyką; bili się na frontach, brali udział w wyborach i manifestacjach politycznych, uczestniczyli w przewrotach społecznych, zajmowali się wynalazkami, latali pierwszymi aeroplanami (...)”³²

Zarówno frenetyczna aktywność futurystów przed I wojną światową, jak i niezwykle dynamiczne działania reprezentantów Młodej Kultury z lat 1970-1972 ożywione były przecuciem fundamentalnych zmian politycznych i kulturowych. Obie te formacje deklarowały też zbliżenie swej działalności artystycznej do życiowej praktyki. Niestety, odmienność sytuacji „pokolenia ’68” polegała na tym, że nawet gdyby jego reprezentanci chcieli dorównać futurystom w różnorodności dziedzin, w jakich podejmowałiby swą artystyczno-życiową aktywność, państwowa władza uniemożliwiłaby ją natychmiast przynajmniej na kilku polach (wojsko, skarb państwa, formy rządów, organizacja pracy). Chyba że podjęliby działalność absolutnie podporządkowaną aparatowi „peerelowskiej” władzy, nakierowaną na zrobienie kariery zgodnej z ówczesnym schematem awansu w strukturach partii lub administracji.

³² Helena Zaworska, *O nową sztukę*. Warszawa, PWN, 1963, s. 86.

W latach 70. stopniowe kosztowne struktury „peerelowskiej” władzy w formach i działaniach znanych dobrze z poprzednich dekad sprawiały, że reprezentanci „pokolenia ’68” stawali wobec dramatycznych wyborów. Ciężko doświadczeni szokiem Marca 1968 i Grudnia 1970 wiedzieli, że wszelkie formy zakonserwowania systemu władzy rodzą narastające represje wobec społeczeństwa, w tym zwłaszcza wobec reprezentantów kultury artystycznej. Represje owe, połączone z rosnącą samowolą władz, kończą się z kolei społecznym wybuchem, którego konsekwencje bywają nieprzewidywalne. Jako wyróżnieni talentem i możliwością współkształtowania ludzkich postaw członkowie pokolenia, które w Marcu postanowiło wziąć w swoje ręce współodpowiedzialność za losy narodu i wystąpić w jego imieniu, byli świadomi tego, że jeśli teraz z owej współodpowiedzialności zrezygnują, staną się współwinnymi kolejnemu kryzysowi. A okoliczności wskazywały na to, że mógł być to kryzys najpoważniejszy i najbardziej krwawy ze wszystkich dotychczasowych.

Czytelną aluzję do tego narastającego wówczas procesu zawiera np. cytowany tu już szkic Zbigniewa Osińskiego z „Almanachu Ruchu Kulturalnego i Artystycznego ZSP 1969-1972”, który ukazał się w marcu 1973 roku. „Można się (...) tu i ówdzie spotkać ze stanowiskiem – pisze Osiński – że młody teatr spełnił już właściwie swoją rolę.

Był wprawdzie potrzebny w okresie przewartościowań społecznych, ale teraz może on już właściwie pójść w zapomnienie (...). Otóż, jedno z najważniejszych – w moim przekonaniu – doświadczeń generacji tworzącej ten teatr zawiera się właśnie w tym, że jakkolwiek wizja ludzkiej sielanki nie może być niczym innym, jak urojeniem i kłamstwem, że konflikty, jeśli nie są ukazywane na zewnątrz – schodzą do podziemia, gdzie pęcznieją i szukają wyładowania.”³³

Sądzę, że właśnie owo brzemień konkretnej historycznej współodpowiedzialności za losy wielkiej zbiorowości, do której należeli, różniło ich od pokolenia futurystów wchodzących na arenę dziejów przed I wojną światową. Ci ostatni, mimo równie poważnego poczucia dziejowej misji i mimo swoich niedobrych przeczuć co do najbliższej przyszłości, znajdowali jeszcze w swych działaniach miejsce na hałaśliwe wyrażanie młodzieńczego optymizmu, często demonstrując żartobliwy, niefrasobliwy dystans wobec siebie samych i przyspieszającej właśnie historii.

W Polsce z początku lat 70., gdy upływ czasu coraz jaśniej wskazywał, że „nie tryptyk, lecz koło”, sytuacja była czytelniejsza, a okoliczności znacznie bardziej wymagające wobec artystów jako ludzi i jako obywateli swego kraju. Ciśnienie historycznych wypadków zdecydowanie popychało przedstawicieli „pokolenia ’68” w stronę twardej, nieustępliwej opozycji wobec reprezentantów nowej partyjnej ekipy, sięgających znów po narzędzia aroganckiej wszechwładzy. Młodzi twórcy poruszali się jeszcze w ramach norm postępowania nakreślonych im przez „politykę kulturalną” ekipy Gierka, ale nawet w cenzurowanych przeciw tekstach członków Teatru Ósmego Dnia, Barańczaka i Szybista znajdziemy mnóstwo bardzo czytelnych aluzji zapowiadających taką właśnie, twardą opozycyjną postawę. Przyjęli oni z własnej woli tę odpowiedzialność i oznajmiali, że nie zechcą się z niej wycofać. W tego typu okolicznościach ich komunikowanie

³³ Zbigniew Osiński, *Nerw czasu (dzisiejsze oblicze teatrów studenckich)*. Almanach Ruchu Kulturalnego i Artystycznego ZSP 1969-1972. Warszawa, ZSP, 1973, s. 29.

własnych potrzeb, żądań i sposobów kreacji artystycznego świata, ożywione kotłującymi się w niecenzuralnej i „niepublikowalnej” sferze obserwacjami, przeświadczeniami i refleksjami, na razie jeszcze oględne i w miarę uładzone, zyskiwało zaskakująco dużą dynamikę.

Wyczuwał ją dobrze Zbigniew Osiński, pisząc w cytowanym tu już eseju: „Perspektywa sielanki w życiu i sztuce, chociaż kusząca, (...) jest nie do przyjęcia w konfrontacji z elementarną wiedzą o człowieku i społeczeństwie, jaką dysponuje nauka i sztuka współczesna. Jest ona po prostu mistyfikacją, (...) bo nie ma świata i nie ma życia ludzkiego bez konfliktów. Dlatego też myślę, że okres heroiczny dopiero się rozpoczął w młodym teatrze i całej młodej kulturze polskiej. Znajdujemy się właśnie w okresie dojrzewania, tuż po narodzinach.”³⁴

Podobne tezy prezentuje Maciej Szybist, który zaczyna swój kolejny opublikowany w „Studentie” manifest wytluszczonym stwierdzeniem: „Współczesne dążenia do zmiany rzeczywistości kulturalnej nie mieszczą się już w dość oczywistej tendencji do nowatorstwa, lecz – uzasadnione o wiele istotniejszymi motywacjami – wychodzą daleko poza sferę sztuki.”³⁵ Najmłodsze pokolenie twórców, które „dorosło w okresie, gdy napięcia społeczne stały się chlebem powszednim”, na ogół uświadamia sobie, że „nie” sprzed grudnia 1970 roku nie stało się automatycznie pogrudniowym ‘tak’. Te czynniki stwarzają w sumie nową sytuację kulturalną i twórczą.”

Szybist, nie mogąc już powiedzieć nic więcej w kwestiach historycznych i *stricte* politycznych, przenosi swe rozważania w sferę sztuki. Reprezentantom nowego pokolenia powinno mianowicie, jego zdaniem, przyświecać hasło: „Wszystko, co jest we mnie i w świecie – jest prawdą. Trzeba wziąć za to wszystko odpowiedzialność – i przeżyć.” Zasadniczym więc problemem dla owej grupy pokoleniowo–ideowej jest przywrócenie normalnych stosunków między światem kultury i światem społecznym; między artystą a świadomością odbiorców, między sztuką a prawdą świata.”

Ekspresja w ramach nowej sztuki odwołać się powinna, zdaniem krakowskiego krytyka do „środków potocznych, codziennych, nasyconych jednak specyficznymi odczynnikami artystycznymi. Będzie to (czy raczej – już jest) w wielu dokonaniach sztuka gorzka i agresywna, (...) jednak odpowiedzialna i projektująca pewien ład. (...)

Ze wszystkich unieważnionych i odesłanych na powrót do rekwizytorni czasu kategorii estetycznych pozostała dla nowej sztuki tylko jedna, na wespół tylko estetyczna – mianowicie kategoria autentyczności. Jest to ciągły niepokój odnoszący się do prawdziwości (różnie rozumianej) tego, co twórca robi i tego, czym jest.”

Szybist zapisuje następnie rozstrzelonym drukiem następującą deklarację: „W polskich warunkach czynnem najbardziej ‘kontestacyjnym’

³⁴ Tamże, s. 30. Warto tu przypomnieć cytowane w rozdziale VI słowa Barbary Kazimierczyk, która w styczniu 1972 r. przepowiadała, że „sprawa autorytetu polskiego artysty (...) zostanie w najbliższych latach wygrana lub przegrana – przez niego samego.”

³⁵ Maciej Szybist, O nową sztukę. „Student” 1972 nr 20 (73), 25.09-8.10, s. 1.

i uderzającym w zło rzeczywistości jest pozytywny, postulatyczny i twórczy ruch zmierzający ku dyskusji z tą rzeczywistością. I tym właśnie stara się być młoda kultura.”³⁶

Krakowski krytyk stawia tutaj przed swą pokoleniową formacją zadania iście heroiczne i z pewnością niewykonalne. „Przywrócenie normalnych stosunków między światem kultury i światem społecznym” czy „między sztuką a prawdą świata” było wówczas (i jest nadal) istotnym składnikiem wszystkich programów społecznych i artystycznych mających na celu radykalne przekształcenie całego społeczeństwa i całej kultury. Cele te mogły i nadal mogą być uzyskane tylko na drodze rewolucji lub stopniowych, długofalowych zmian w ramach społeczeństwa demokratycznego. W PRL lat 70. były po prostu nieziszczalnymi fantazjami. Jednak reprezentanci „pokolenia ’68” stawiali sobie owe cele całkiem poważnie i z nadzieją, że kiedyś zostaną one zrealizowane. Większość z nich zdawała sobie sprawę, że uparte dążenie do realizacji tych celów może mieć dla nich samych tragiczne konsekwencje, jako że skazuje ich na przeciwstawienie się aparatowi skrajnie autorytarnego państwa, opartego na totalitarnej „czwór władzy” (panowanie aparatu partyjnego nad władzą ustawodawczą, wykonawczą, sądowniczą i nad mediami). Jak pokazała niedaleka przyszłość, niektórzy zdecydowali się mimo to iść drogą wyznaczoną przez owe postulaty. Zapowiadany przez Osińskiego „heroiczny” okres dojrzałości Młodej Kultury i „teatru politycznego” miał się rozpocząć w 1975 roku. Jednak autentyczny heroizm stał się udziałem bardzo niewielu ich reprezentantów.

Wracając do szkicu Szybista: jego autor, zafascynowany sprawczymi możliwościami rodzącego się artystycznego ruchu na niwie polityki, dostrzegał najwyraźniej jego polityczny potencjał. Musiał jednak z rezygnacją przyznać, że „w polskich warunkach” należy ograniczyć się jedynie do uprawiania sztuki, tyle że nasyconej „autentycznością przeżycia”, posługującej się „środkami potocznymi” i przy pomocy tych środków „pozytywnie i postulatycznie” z tą rzeczywistością dyskutować. Jak się wkrótce okazało, nawet takiej dyskusji władze narzuciły ciasne granice, określone wytycznymi swej „polityki kulturalnej”. Przekraczanie owych granic wymagało sporej odwagi i narażało przekraczających je artystów na różnego typu represje.

Również Sławomir Magala w swoim szkicu z 1972 roku pt. *Kulturyści i działacze* podziela rozpowszechniony wśród publicystów i artystów „pokolenia ’68” pogląd, że „w polskich warunkach”, wobec ogromnej represyjności systemu, studencka rewolta z 1968 roku, wraz ze wszystkimi swymi następstwami w perspektywie kilku dalszych lat, musiała być znacznie łagodniejsza niż na Zachodzie i ograniczyć się *de facto* tylko do kultury artystycznej. Pogląd ów sformułowany jest przez Magalę wprost: nie mogąc się pełni wypowiedzieć i zrealizować w ramach aktywności *stricto* politycznej, studenci ograniczyli się do „działalności kulturalnej”, która „stała się [ich] głównym rodzajem ekspresji i dlatego każde zjawisko na mapie kulturalnej studenckiej Polski należy rozpatrywać nie tylko jako część zbioru ‘spektakle teatralne’ (...) czy

³⁶ Tamże, s. 11.

‘piśmiennictwo’, ale także jako przejawy świadomości społecznej i politycznej studentstwa”.³⁷

Tu właśnie, zdaniem Magali, leży przyczyna stwierdzonej przezeń 16 lat później właściwości spektakli-wydarzeń ruchu studenckiego – tej mianowicie, że ich cel był artystyczny, „niemobilizacyjny”.

O ile jednak cytowany w poprzednim rozdziale lider Teatru 77, Zdzisław Hejduk skłonny byłby zapewne do poważnego namysłu nad konstatacjami Magali, o tyle zespół Teatru Ósmego Dnia z pewnością uzupełniłby je o kilka zdań dotyczących *stricte* artystycznej konstrukcji i samo-się-ograniczającej do ram sztuki, wewnątrzspektaklowej komunikacji z widzami swych przedstawień. Linia rozwojowa poznańskiego zespołu biegła bowiem na gruncie sztuki, a teatralnie przetworzone cytaty z codzienności stanowiły efekt odkryć artystycznych, anektujących na użytek teatru nowe obszary porozumienia z widzem.

W kwestiach tych Teatr Ósmego Dnia znalazłby z pewnością sprzymierzeńca w Adamie Zagajewskim. Ten wybitny reprezentant Nowej Fali w ogłoszonym na łamach „Studenta” w kwietniu 1972 roku szkicu pt. *Nowy świat kultury* stwierdził mianowicie, że choć „dotychczasowe propozycje programowe” nowej kultury i młodej literatury „akcentowały przede wszystkim problemy etyczne, sprawę prawdomówności, nieufności poznawczej, nonkonformizmu”, to „w miarę jednak, jak rośnie ranga propozycji tego pokolenia, (...) rodzi się pytanie o treść pokoleniowej działalności kulturotwórczej, o wartość szczerości, o punkt odniesienia nieufności, o kryteria ‘kontestacji’.”

Odpowiedź Zagajewskiego na to pytanie jest zbieżna z cytowanymi tu już deklaracjami Racza i Barańczaka w kwestii relacji sztuki i publicystyki w twórczości reprezentantów Młodej Kultury. Krakowski poeta nie ucieka bynajmniej od kwestii odpowiedzialności młodych artystów za świat, wzbogaca jednak swą deklarację w tej materii bardzo istotnym stwierdzeniem, bliskim enuncjacom jego poznańskich rówieśników: „Nowa literatura wymaga reinterpretacji problemu zaangażowania, jest decyzją, która oscyluje między niebezpieczeństwem bezkrytycznej akceptacji i skrajnej negacji, między serwilizmem a nihilizmem, między tworzeniem okolicznościowych mód a izolacją społeczną. Rozwiązaniem sprzeczności między literaturą opisującą swoją rzeczywistość z obłudnym optymizmem a literaturą odrzucającą dumnie lub schizofrenicznie związek ze światem jest stworzenie takiej literatury, która żywiąc się konkretem, nie ulegnie mu, nie zaakceptuje w pełni swojego tworzywa, zachowa wobec niego dystans, podda je operacji uszlachetniającej, utrzyma swą godność krytyczną.”³⁸

³⁷ Sławomir Magala, *Kulturyści i działacze. „Odnowa”*. Jednodniówka. Poznań, RO ZSP w Poznaniu, OKS „Od Nowa”, Witryna „Odnowa”, maj 1972, s. 10. Dla wytłumaczenia represyjności ustroju autor używa tu czytelnej aluzji: „Do czynników decydujących o ‘złagodzonej’ charakterze eksplozji studenckiej w Polsce należą: (...) istnienie rezerwowej armii nauki, stanowiącej silny argument w ręku administracji w obliczu walki studenckiej.” Tamże, s. 9. Chodziło tu o groźbę relegowania ze studiów studentów-mężczyzn, o których natychmiast dopominało się Ludowe Wojsko Polskie, organizując im, jako poborowym bez wyższego wykształcenia, dwuletnią zasadniczą służbę wojskową. Wiele takich przypadków odnotowano po Marcu 1968.

³⁸ Adam Zagajewski, *Nowy świat kultury. Student’* 1972 nr 8 (61), 12-25.04, s. 11.

W „konkretnych polskich warunkach” było to bardzo trafne i realistyczne rozwiązanie relacji sztuki z jej obywatelskimi powinnościami, które dało potem istotne artystycznie efekty. Pozwalało np. polskim artystom na trzeźwe odżegnanie się od nacechowanych licznymi paradoksami (co wychwytiła trafnie Dziewulska) postaw zachodnich kontestatorów – przypomnijmy sobie, jak ostro Lech Raczak krytykował napotkane na zagranicznych festiwalach produkcje tamtejszych zwolenników „teatru rewolucyjnego”. Pomagało także reprezentantom „rodzimej kontestacji” zyskać dystans wobec siebie samych i swego młodzieńczego rewolucyjnego zapału, wzmacniając u nich poczucie – że znów użyję arcytrafnego sformułowania Raczaka – „podwójnego związku z kulturą”. Nakazywało wszystkim niemal autorom programotwórczych wypowiedzi „pokolenia ’68” krytycznie przyglądać się samym sobie i swej chęci naprawiania świata. Dociekać z samozaparciem, co w ich własnej postawie może być „zabsolutyzowaną wartością cząstkową”.

Oczywiście owa metaświadomość, gdyby ją wysunąć na pierwszy plan, mogłaby sparaliżować wszelką aktywność młodych artystów – również taką, która posiadała głęboki sens. Przy zabsolutyzowaniu tej metaświadomości wszelka próba podjęcia jakiegoś działania przypominałaby próbę wyciągnięcia się za włosy z bagna, jaką z godną siebie fantazją podjął i ponoć z sukcesem przeprowadził baron Münhausen. Jednak właśnie owa krytyczna nieufność wobec własnych poczynań przyczyniła się do wielkiej artystycznej rangi dokonań Barańczaka, Krynickiego, Zagajewskiego czy Teatru Ósmego Dnia. Najwyraźniej dozwolili ją sobie z należyтым umiarem.

Pora na podsumowanie wątku pokoleniowego, który związany jest z artystycznymi odkryciami zespołu Teatru Ósmego Dnia na początku lat 70. Otóż, prześledzenie kilku ważnych programowych wypowiedzi reprezentantów „pokolenia ’68” z omawianego tu okresu każe nam stwierdzić, iż więź, która łączyła członków tego Teatru z programem Młodej Kultury jest nie tylko niezaprzeczalna i oczywista (stwierdziliśmy to jeszcze przed przystąpieniem do analizy owych tekstów), lecz integralna i wieloaspektowa.

Interakcyjna specyfika sztuki teatru sprawiała ponadto, iż postawa członków Teatru Ósmego Dnia wobec świata i ludzi, własnego powołania, własnych dążeń i postulatów była istotnym elementem komunikowania się z widzami.

Dzięki radykalnej, dobrze osadzonej w ich losach i życiowych wyborach postawie, a także dzięki artystycznej klasie ich dzieł, przekazywane przez nich widzom „wizje aktorstwa i wizje spektaklu” mogły pretendować do miana symbolicznych „wizji autentycznego życia i godziwego ładu społecznego”.³⁹ Stanowiły przykład i zachętę dla widzów, by szukali takiego ładu w sobie i społeczeństwie – samodzielnie, w oparciu o noszony w sobie ślad artystycznego przeżycia.

³⁹ Sławomir Magala, *Polski teatr studencki jako element kontrkultury*. Warszawa, MAW, 1988, s. 70.

Rozdział IX

Teatr poszukujący

Istotna inspiracja

Od momentu, gdy Zbigniew Osiński wprowadził do Teatru Ósmego Dnia elementy aktorskiego treningu, sposób istnienia aktora, relacje aktor-widz oraz elementy inscenizacji oparte na dorobku Teatru Laboratorium, zespół młodych poznańskich polonistów rozpoczął swą aktywność w obszarze teatru poszukującego. Przez „teatr poszukujący” rozumie się tu światowy nurt radykalnych poszukiwań na obszarze podstawowych dla teatru relacji: aktor-widz, aktor-postać sceniczna, widowisko teatralne-literatura i rzeczywistość sceniczna-przestrzeń, w której odbywa się spektakl.¹ W poprzednich rozdziałach wyróżniliśmy dwie inspiracje z tego obszaru, które mocno wpłynęły na sposób pracy i na spektakle Teatru Ósmego Dnia: Teatr Laboratorium Jerzego Grotowskiego i zachodni teatr kontestacji. Wpływ Teatru Laboratorium na poznańską grupę został tu już wielokrotnie przywołany i w kilku miejscach dość szczegółowo omówiony (wrócimy do tej kwestii w dalszej części niniejszego rozdziału), pora zatem na obszernie omówienie licznych inspiracji, jakich dostarczył Teatrowi Ósmego Dnia ruch młodych kontestatorów teatralnych z USA i Zachodniej Europy. Ruch ów, szczególnie żywy w latach 60., stanowił wówczas siłę napędową teatru poszukującego na świecie. Jak wiemy, Marek Kirschke i Lech Raczak po raz pierwszy zetknęli się z zespołami reprezentującymi ten

¹ Definicja ta zostanie rozwinięta i pogłębiona w dalszej części rozdziału, w powiązaniu z pojęciem „teatr kontestacji”.

ruch w czasie II Międzynarodowego Festiwalu Festiwalu Teatrów Studenckich we Wrocławiu, w październiku 1969 roku. Okazji do spotkań i twórczych konfrontacji nie zabrakło też w późniejszych latach, dostarczyły ich głównie zagraniczne festiwale teatru studenckiego, w których Teatr Ósmego Dnia brał udział, oraz kolejny festiwal wrocławski w 1971 roku.

Pamiętamy, iż Raczak, będąc zafascynowany teatralnym „mówieniem wprost” zachodnich zespołów, czyli bezpośrednio sposobu istnienia aktora, wypowiedzanego przezeń tekstu i w ogóle dążeniem do eliminacji wszelkich form pośredniczących w kontakcie widz-aktor, formułował jednak wobec postawy i kreacji kontestujących grup z Zachodu liczne zastrzeżenia. Najpoważniejsze wśród nich to: publicystyczność i „plakatowość” teatralnych wypowiedzi, a także zbyt łatwa, powierzchownie rewolucyjna rozprawa ze współczesną kulturą Zachodu, której teatralni buntownicy byli przecież prawymi dziedzicami i którą tak czy owak współtworzyli.

Teatr kontestacji – od sztuki do życia

Pora zatem przyjrzeć się bliżej kolejnemu, bardzo ważnemu źródłu artystycznej inspiracji, z którego obficie czerpali członkowie Teatru Ósmego Dnia na przełomie lat 60. i 70. Potraktujemy je z większą pieczołowitością niż inne źródła, poświęcając mu dużo miejsca – z dwóch powodów. Po pierwsze, teatr kontestacji nie doczekał się odpowiednio obszernego opracowania, dostępnego w języku polskim, które uwzględniałoby szeroką perspektywę kulturową, niezbędną dla pełnego zrozumienia jego specyfiki. Co prawda ukazało się dotąd kilka książek dotyczących teatru kontestacji czy kontrkultury jako ruchu społecznego, lecz ich autorzy, z różnych powodów, nie umieścili go w aż tak szerokim kontekście. I tak: Kazimierz Braun w *Nowym teatrze na świecie 1960-1970* (1975) zdołał – ze względu na zbyt bliską perspektywę czasową i trudny dostęp do kompetentnych źródeł – zaledwie zarejestrować i wstępnie przeanalizować najważniejsze wydarzenia „rewolucji teatralnej lat 60.”, która właściwie jeszcze trwała w trakcie pisania przezeń tej książki. Zbyt bliska perspektywa czasowa zaważyła też w znacznym stopniu na efektach badawczych wysiłków Francka Jotteranda (*Nowy teatr amerykański*, wydanie polskie: 1976, pierwsze wydanie francuskie: 1970) i Marie-Claire Pasquier (*Współczesny teatr amerykański*, wydanie polskie: 1987, pierwsze wydanie francuskie: 1978). W swej kolejnej książce, zatytułowanej *Druga Reforma Teatru?* (1979) Kazimierz Braun umieścił wyraźnie już wyodrębniające się i wygasające zjawisko teatru kontestacji i kontrkultury w szerokiej perspektywie przemian teatru dwudziestowiecznego, zabrakło jednak w tym dziele (ze względów metodologicznych, lecz także cenzuralnych) aspektu kulturoznawczego. Druga Reforma Teatru była tam usytuowana w świecie teatru, bez odpowiednio szczegółowego przywołania bardzo istotnego kontekstu, jakim są dla niej niewątpliwie przemiany całej dwudziestowiecznej kultury. Z kolei Sławomir Magala, autor książki *Polski teatr studencki jako element kontrkultury* (1988), choć poświęcił owym przemianom, a w szczególności tytułowej kontrkulturze dużo

miejsca, skoncentrował się, siłą rzeczy, na głównym obiekcie swoich badań, traktując kontestujący teatr na Zachodzie jako źródło i tło działań teatralnych kontestatorów w Polsce. Szereg ciekawych informacji na interesujący nas temat można znaleźć także w dziele Aldony Jawłowskiej pt. *Drogi kontrkultury*, tyle że teatr potraktowany jest tam jako ważny, lecz jeden z wielu elementów współtworzących to tak ważne dla dwudziestowiecznej kultury zjawisko.²

Po 1989 roku zainteresowanie kontestacją, kontrkulturą oraz ich manifestacjami artystycznymi zdecydowanie osłabło. W zbiorowej pracy pt. *Spontaniczna kultura młodzieżowa* kontestacja i kontrkultura występują już tylko jako dość odległy historyczny kontekst polskich prób zbudowania „społeczeństwa alternatywnego” w latach 80. Jedy- nym przywołanym tam zjawiskiem, które można skojarzyć bezpośrednio z teatrem, jest Pomarańczowa Alternatywa.

Również w opracowaniach poświęconych teatrowi studenckiemu (1954-1989) i teatrowi alternatywnemu lat 90. kontestacja, kontrkultura oraz ich manifestacje te- atralne potraktowane są jako bardzo już odległe źródła inspiracji, a ich opis i analiza nie zajmuje w tych dziełach wiele miejsca.³ Wyjątkiem jest tu książka Aldony Jawłowskiej *Więcej niż teatr* (1988), jednak autorka wiąże zachodnią kontestację i kontrkulturę przede wszystkim ze społecznościami alternatywnymi, które istniały w Polsce lat 70. (omawia m.in. aktywność Teatru Laboratorium z okresu „kultury czynnej”, Pracowni Olsztyńskiej i Gardzienic). Środowisko teatru studenckiego, do którego należał Teatr Ósmego Dnia, jest przez Jawłowską ujmowane osobno, często, w wielu aspektach swego istnienia, jest im wręcz przeciwstawiane.

Jawłowska pisze, co prawda, że „między tymi dwoma nurtami poszukiwania dróg odnowy kultury istniała stała wzajemna inspiracja”, wymieniając wspólne elementy ich programu: „...zakwestionowanie podstaw instytucji kultury współczesnej oraz poszuki- wanie elementarnych form kontaktu, podstawowych, niekwestionowanych wartości”, jednak zaraz potem dodaje: „Bardziej interesujące z punktu widzenia dalszych rozwa- żań są różnice.”⁴ I na nich się skupia. Kontestacyjne i kontrkulturowe inspiracje scho- dzą w kolejnych rozdziałach tej książki na dalszy plan i pozostają w pamięci czytelnika jako tradycja istotna przede wszystkim dla polskich społeczności alternatywnych, a nie dla bohaterów dzieła Jawłowskiej – członków ruchu teatru studenckiego lat 70.

² Patrz: Kazimierz Braun, *Nowy teatr na świecie 1960-1970*. Warszawa, WAI F, 1975. Franck Jotterand, *Nowy teatr amerykański*. Przekład: Zofia i Kazimierz Braunowie. Warszawa, WAI F, 1976. Marie-Claire Pasquier, *Współczesny teatr amerykański*. Przekład: Elżbieta Radziwiłłowa. Warszawa, PIW, 1987. Kazi- mierz Braun, *Druga Reforma Teatru?* Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Zakład Narodowy im. Ossoliń- skich, Wydawnictwo, 1979. Sławomir Magala, *Polski teatr studencki jako element kontrkultury*. Warszawa, MAW, 1988. Aldona Jawłowska, *Drogi kontrkultury*. Warszawa, PIW, 1975.

³ Patrz: *Spontaniczna kultura młodzieżowa*. Red. Jerzy Wertenstein-Żuławski, Mirosław Pęczak. Wro- cław, Wydawnictwo „Wiedza o Kulturze”, 1990. Magdalena Gołaczyńska, *Mozaika współczesności. Teatr alternatywny w Polsce po roku 1989*. Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2002. Lech Śliwoniak, ...oto pisze się historię. Teatry studenckie 1954-1989. Część pierwsza – część dziesiąta. „Scena” od numeru XI-XII 1998 do numeru 2000 nr 6 (14).

⁴ Aldona Jawłowska, *Więcej niż teatr*. Warszawa, PIW, 1988, s. 46.

Zacznijmy od założeń, które sformułował w 1977 roku Krzysztof Wolicki w najkompetentniejszym, jak dotąd, napisanym po polsku szkicu poświęconym specyfice teatru kontestacji na tle przemian dwudziestowiecznej kultury. Otóż „teatr młody, uliczny, teatr współuczestnictwa, współudziału, teatr marginesu” był, jego zdaniem, „fenomenem teatralnym, który dostrzeżono najpierw w USA w latach 1963-1965, lecz który dopiero po roku 1968 osiągnął, jak się zdawało, dojrzałość definicyjną. (...) Rewolty studenckie uświadomiły krytyce, że posiada on poważne podłoże socjologiczne. Z kolei zasięg tych wstrząsów, ich oddźwięk społeczny i łatwość, z jaką przenikały przez granice, mimo głębokich odmienności warunków i różnorodności konkretnych haseł, wskazywały, że źródeł fenomenów trzeba szukać także poniżej poziomów, na których artykułuje się zazwyczaj walka polityczna i świadomość społeczno-ekonomicznych interesów. Zatem na poziomie podstawowych uwarunkowań kultury. (...) Zakładamy więc, po pierwsze, że teatr ten posiada określoną estetykę, że po drugie, estetyka ta wyraża coś pozateatralnego i ważniejszego niż teatr, że, po trzecie, teatralny charakter wypowiedzi nie jest rezultatem mody, że zatem forma teatru w pewien intymny sposób odpowiada temu, co nieteatralne, a co w ruchu młodego teatru doszło do głosu.”⁵

Spróbujmy dziś, z perspektywy trzydziestu kilku lat, odczytać obraz estetyki „teatru kontestacji”, a także owo „coś pozateatralnego i ważniejszego niż teatr”. Odsłoni się wówczas zbiór przeświadczeń i przekonań odzwierciedlających głębokie, „tektoniczne” przemiany dwudziestowiecznej kultury, których wyrazem były m.in. gorączkowe poszukiwania młodych zespołów teatralnych – wpraw na Zachodzie, a później także w Polsce i (w mniejszym stopniu) na Węgrzech.⁶

Ruch młodego, poszukującego teatru lat 60. stawiał sobie ambitne, dalekosiężne zadania, które wykraczały daleko poza najodważniejszą rewolucję w teatrze, zamykając się w ramach estetyki. Przemiany, postulowane przez wszystkich jego uczestników (nie tylko tych najbardziej radykalnych), miały objąć całą współczesną kulturę. Ów młody teatr był, jak się wówczas wydawało, mocno osadzony w przybierającym masowe rozmiary młodzieżowym ruchu kontestacji, przemianowanej około 1968 roku na kontrkulturę.⁷ Prawodawcy „teatru kontestacji” otwarcie manifestowali przeświadczenie, że

⁵ Krzysztof Wolicki, *Widzowie biorą udział*. W: Krzysztof Wolicki, *Gdzie jest teatr?* Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1978, s. 275-276, 278.

⁶ Budapeszteński krytyk László Bérczes wymienia dwie węgierskie grupy z kręgu teatru uniwersyteckiego lat 60. i 70., które były niewątpliwie częścią tych ogólnoswiatowych przemian: Universitas – teatr Uniwersytetu Budapeszteńskiego (lider: József Ruszt) i Teatr Uniwersytecki z Szegedu (lider: István Paál). Teatr z Szegedu mocno zaznaczył swą obecność na licznych międzynarodowych festiwalach, w tym IV MFSTO we Wrocławiu w 1973 r., prezentując brawurowe widowisko *Petőfi Rock*. Z Teatru Universitas wywodzili się założyciele najśłynniejszych węgierskich grup niezależnych z lat 70.: Tamás Fodor (Studio K z Budapesztu) oraz Peter Halász i István Balint (budapeszteński Teatr Domowy). Ci ostatni, zmęczeni represjami, wybrali w końcu twórczość emigracyjną, zakładając w Nowym Jorku słynny Squat Theatre. Patrz: László Bérczes, *Critical Theatre in Hungary 1945-1989*, s. 10-21. W: *Dissident Muse. Critical Theatre in Eastern and Central Europe 1945-1989*. Amsterdam, Theater Instituut Nederland, de Balie, center for culture and politics, September 1995.

⁷ Podstawowym impulsem, który spowodował upowszechnienie się tego terminu, była słynna książka Theodore'a Roszaka *The Making of a Counter Culture (Czynienie kontrkultury)*, wydana w 1968 r.



teatr stanowi zaledwie środek, narzędzie, pomocne w wielkim dziele dokonywania gruntownych przeobrażeń we współczesnym świecie: „Nie jestem człowiekiem zainteresowanym teatrem, (...) nie wybrałem pracy w teatrze, lecz w świecie. (...) Robić coś pożytecznego, nic więcej mnie nie interesuje. (...) Rewolucja – to scenariusz jedyne go spektaklu, którego zrobieniem jestem zainteresowany. (...) Jak teatr może pomóc nakarmić wszystkich ludzi i nie zabić nikogo?” – deklarował i pytał jeden z przywódców legendarnego The Living Theatre, Julian Beck,⁸ zaś jego żona i współliderka grupy, Judith Malina stwierdzała kategorycznie: „Muszę zapomnieć o tym, że jestem artystką.”⁹

Rewolucyjny sposób istnienia teatralnej grupy walczącej o zmianę świata, a także strategię jej działania tak oto ujmował lider San Francisco Mime Troupe, Rony G. Davis w manifestie zatytułowanym *Teatr Guerilla*:¹⁰ „Przyczyny, cele i praktyka uprawiania teatru w Ameryce muszą zostać ustalone na nowo, po to, abyśmy mogli:

nauczać
ukazywać drogę przemian
dawać przykłady przemian

(...)

Trzeba koniecznie prowadzić do zmian, bowiem obecny ‘system’ jest ogłupiający, represyjny i antyestetyczny.

Zespół Teatru Guerilla musi dać przykład zmian – stworzyć zwartą grupę. Grupa (...) winna wyznawać określoną moralność. (...)

⁸ Julian Beck, *The Life of the Theatre. The Relation of the Artist to the Struggle of People*. New York, Limelight Edition, 1991, s. 5, 9, 205, 47.

⁹ Judith Malina, *The Diaries of Judith Malina. 1947-1957*. New York, Grove Press, 1982, s. 133. Cytaty z Becka i Maliny użyte w tej książce zostały przetłumaczone przez Joannę Ostrowską i pochodzą z jej pracy doktorskiej pt. *Od sztuki do polityki. Proces komunikacji teatralnej w przedstawieniach The Living Theatre*, napisanej w Instytucie Kulturoznawstwa UAM w Poznaniu pod kierunkiem prof. dr hab. Anny Zeidler-Janiszewskiej. Praca została obroniona w roku 2001.

¹⁰ Jak podaje Franck Jotterand, autorem terminu „teatr guerilla” był Peter Berg, kierownik literacki San Francisco Mime Troupe. Patrz: Franck Jotterand, *Nowy teatr amerykański...*, s. 209.

Tym, którzy chcą uchronić swą sztukę od społecznych konsekwencji jej uprawiania, mogą powiedzieć tylko jedno: 'Nie p... stary! Teatr z natury swej jest społeczny.' Można uśpić ducha obywateli (...) albo wyczerzyć siły, aby zmienić to społeczeństwo... a to, to właśnie jest p o l i t y k a . ”¹¹

Twórca francuskiej odmiany happeningu, Jean-Jacques Lebel¹² stwierdził, że „Revolucja Majowa¹³ wysadziła w powietrze granice 'sztuki' i 'kultury', podobnie jak inne bariery społeczne lub polityczne. Spełniło się wreszcie stare marzenie awangardzistów o przekształceniu 'życia' w 'sztukę', w zbiorowe doświadczenie twórcze. (...)

Teatr uliczny jako taki zaczął się wyłaniać tu i ówdzie w masowych demonstracjach, np. w tej z 13 maja, która zgromadziła więcej niż milion ludzi. Pojawiły się wielkie podobizny policjantów z CRS (francuskie oddziały policyjne używane do rozpędzania demonstracji), De Gaulle'a i innych kłownów politycznych. Nim je spalono, grano wokół nich krótkie, śmieszne rytuały teatralne. (...)

Naszą grupę utworzyło ok. czterdzieścioro studentów z Uniwersytetu w Vincennes. Jedna osoba miała trochę doświadczenia nabytego w 'teatrze', dwie albo trzy pracowały w filmach. Wszyscy inni byli całkowicie niedoświadczeni i przystąpili do grupy, ponieważ bardzo pragnęli wypracować jakieś odmienne środki aktywności politycznej. Kierowaliśmy się w stronę agit-propu, ale chcieliśmy być twórczy, nie chcieliśmy ograniczać się do starych politycznych schematów – przede wszystkim traktowaliśmy 'teatr' tylko jako środek dla rozwalenia muru berlińskiego w głowach ludzi i wspomnienia ich w wyjściu ze stanu biernej akceptacji. Mieliśmy w d... sztukę – byliśmy zainteresowani podkładaniem ładunków wybuchowych pod kapitalizm, by wysadzić w powietrze jego arsenał obrazów, nastrojów, nawyków postrzegania świata i uspokajających złudzeń bezpieczeństwa.”¹⁴

Wysiłki Lebela i jego grupy koncentrowały się wokół przekroczenia sposobów teatralnej komunikacji wypracowanych jeszcze w teatrze politycznym z lat 1917-1933 w Rosji i w Niemczech. Taką właśnie – radykalniejszą i nowocześniejszą wersję teatru rewolucyjnego, umieszczoną w scenerii walk ulicznych burzliwego roku 1968, przedstawił nie twórca teatralny, lecz jeden z liderów ruchu *hippie* – *yippie*, Abbie Hoffmann na wiecu w Lincoln Park w Chicago, 27 sierpnia 1968 roku:¹⁵ „Teatr (...) guerilla może

¹¹ Tamże, s. 210-211.

¹² Patrz: Stefan Morawski, *Happening. Część I i II*. „Dialog” 1971 nr 9 (185), s. 109-130, 1971 nr 10 (186), s. 177-136.

¹³ Chodzi o gwałtowny protest studentów z wielu ośrodków akademickich Francji, a także licealistów i młodych robotników skierowany przeciw kapitalizmowi i całemu establishmentowi politycznemu, trwający od 3 maja 1968 r. (wiec studencki na Sorbonie) do drugiej dekady czerwca tegoż roku. Patrz: Aldona Jawłowska, *Drogi kontrkultury...*, s. 73-80. Marek Bieńczyk, *Rok 1968 we Francji*. „Res Publica” 1989 nr 3, s. 120-122.

¹⁴ Jean-Jacques Lebel, *Notes on Political Street Theatre*, Paris: 1968, 1969. „The Drama Review”, Volume 13, Number 4 (T 44), Summer 1969, s. 112, 115.

¹⁵ Wiec ów był fragmentem masowego protestu młodzieży amerykańskiej przeciw odbywającej się wówczas w tym mieście przedwyborczej konwencji Partii Demokratycznej. „W odpowiedzi na uroczystość wyborczą YIP [Youth International Party] zorganizowała w tym czasie kontrimprezę – Festiwal Życia – pisze Aldona Jawłowska. – W wyniku zderzenia dwu wrogich światów doszło do tragicznych wydarzeń. (...)..Festiwal Życia zakończył się krwawymi walkami, w których zginęło kilka osób, a setki odniosło rany.” Aldona Jawłowska, *Drogi kontrkultury...*, s. 157-158.

Abbie Hoffmann na wiecu w Lincoln Park w Chicago, 27 sierpnia 1968 roku.



służyć jako broń obronna albo zaczepna. (...) Myślę, że moglibyście zdjąć całe swoje p... ubranie i glina was nie uderzy, nie. Wskoczycie do Jeziora Michigan, a on nie wskoczy za wami. Ale ludzie są za bardzo zestrachani, żeby to zrobić. (...) Mieliliśmy demonstrację w Nowym Jorku. Mieliliśmy siedem galonów krwi w małych woreczkach plastikowych. (...) Gliniarz podnosi swoją pałkę, a ty bierzesz swój woreczek z krwią i walisz się nim w głowę. Cała krew się rozlewa, nie. P... glina stoi. A to znaczy o wiele więcej niż plansza z napisem ‘Skończyć wojnę’ (...). (...) Ale ludzie (...) nie rozumieją, jakich środków komunikacji trzeba używać w tym kraju. Jeżeli wygłoszą dziesięciostronicową mowę przeciw imperializmowi, każdy ich wysłucha, zrozumie i powie ‘tak’. Ale jeżeli rozrucasz p... pieniądze na giełdzie, ludzie od razu kumają, co jest grane.”¹⁶

¹⁶ Abbie Hoffmann, *Media Freaking*. Lincoln Park, Chicago, August 27, 1968, *Talking to the Yippies*. Taped by Charles Harbutt. „The Drama Review”, Volume 13, Number 4 (T 44), Summer 1969, s. 48. W ostatnim cytowanym tutaj zdaniu Hoffmann nawiązuje do słynnej akcji na nowojorskiej giełdzie, kiedy to obecni na galeriach hipisi darli banknoty dolarowe i rozrzucaли ich kawałki po całej sali. Podobna akcja miała miejsce również podczas Festiwalu Życia w Chicago, gdzie rozrzucono kawałki banknotów z okien na ulicę.



Obleżenie
Pentagonu,
20 października
1967 roku.

Zaprezentowany powyżej przegląd wypowiedzi wybitnych przedstawicieli teatru kontestacji zwieńczony został cytatem przemówienia społecznego aktywisty. Nie jest to przypadek, bowiem w dojrzałej fazie młodzieżowych protestów teatr wkroczył zdecydowanie w działania praktyczno-życiowe, związane z manifestowaniem przez młodych buntowników swych postaw oraz determinujących te postawy wartości. Działania owe miały na celu rewolucyjne przekształcenie całej ówczesnej kultury, z systemem politycznym na czele. Liczne działania performatywne, będące integralnymi elementami „antysystemowych” i antywojennych demonstracji, często przesądzały nie tylko o ich oryginalności, ale wręcz o ich powodzeniu: „Telewizja pokazała obleżenie Pentagonu¹⁷ jako widowisko antywojenne (...). Dla uczestników był to dramat w wysokim stylu z wielu splecionych scenariuszy. (...) Wprędce rozebrano zapory i ‘demonstranci’ podszli aż pod fronton gmachu, (...) stając twarzą w twarz z kilkoma tysiącami spadochroniarzy, żandarmów i policji federalnej. Scenariusz przewidywał maksymalne zakłócenie pracy Pentagonu bez użycia broni. (...) Liny obleżnicze, manewry flankujące, otaczanie żołnierzy przez licznie przeważające grupy, to tylko niektóre punkty z repertuaru tego pstrego, nielękliwego legionu wesołków. Czterometrową żółtą łódź podwodną hipisów podsunięto aż do wejścia. Oddziały żołnierzy otaczano, przemawiano do nich, robiono wokół taki ścisk, że nie mogli użyć broni, i pozwalano im odstępować

¹⁷ Chodzi o wydarzenia z 20 października 1967 r., kiedy to tysiące młodych demonstrantów protestowały pod Pentagonem przeciw wojnie w Wietnamie.

tylko w rozsypce, czasem zwędziwszy hełm, a czasem zatknąwszy kwiatek w lufę. (...) Yipisi ze sztandarami na cześć solidarności wypełnili portale, śpiewając *Precz, demonie* przy dźwiękach dziwacznej muzyki. Osłoneczniona, rozwinięta na ostrym wietrze załopotąła przed Pentagonem flaga Frontu Wyzwolenia Narodowego Wietnamu (...). Grupa z flagami przedarła się przez boczne drzwi, natychmiast została pobita i wypędzona. Wszystko przenikał duch Teatru Epickiego. (...) I zdarzyło się ponoć, wielu to opowiada, choć sam nie widziałem: łańcuch żołnierzy strzegł długiego podjazdu przed wejściem do Pentagonu; wielokrotnie odepchnęli już oblegających. I oto stanęła przed nimi para hipisów i zaczęła się pieścić wzajem. Protestujący stali opodal spokojnie, chłopak z dziewczyną obcierali się o siebie, obcałowywali, żołnierze wytrzeszczyli oczy, a tanci już powkładali sobie ręce pod koszule, za paski spodni, zdzierając ubrania, zbliżając się do orgazmu. Żołnierze pogłupieli, zaszokowani czy rozgrzani i wtedy demonstranci nagle, jednym skokiem przedarli się przez kordon, roztrącając wojskowych i tysiące wdarły się do Pentagonu.”¹⁸

Tak oto działania performatywne, oparte na czytelnych symbolach z obszaru polityki oraz kultury masowej lub po prostu czysto prowokacyjne, stawały się integralną częścią życia społecznego, w jego najdramatyczniejszych, ale i najbardziej widowiskowych przejawach. Teatr przenikał się z życiem, a życie wdzierało się w zastrzeżoną dotychczas dla wybranych dziedzinę kreacji teatralnej. Ruch ten był obustronny: młodzi demonstranci używali chwytów teatralnych, które pomagały im przedrzeć się do Pentagonu, a młodzi ludzie teatru wychodzili coraz śmielej z roli artystów, dążąc do życiowej skuteczności swoich działań. „Liczne grupy [młodego teatru] – pisze Kazimierz Braun – dochodziły do wykształcenia nowych postaw, które (...) pozwalały (...) ekstrapolować wąsko teatralne problemy na znacznie szersze pola, włączając je do szerokich nurtów życia społecznego i politycznego, przemian pokoleniowych, kulturowych itd. (...)...przemiana w ruchu nowego teatru i osiągnięcie przezeń nowej fazy i nowych jakości nastąpiło wtedy, gdy z obrębu teatru zaczęto przechodzić w obręb szerszego działania społecznego: z płaszczyzny sztuki w płaszczyznę życia.”¹⁹

Krytyka społeczeństwa przemysłowo-masowego

Cóż takiego stało się „na poziomie podstawowych uwarunkowań kultury”, że sprowokowało artystów teatru kontestacji do „szerszego działania społecznego”, mającego na celu „nauczanie i doprowadzenie do zmian” lub wręcz „podkładanie ładunków wybuchowych pod kapitalizm”? Przeciw jakim formom zniewolenia buntowali się młodzi

¹⁸ Lee Baxandall, *Spectacles and Scenarios: A Dramaturgy of Radical Activity*. „The Drama Review”, Volume 13, Number 4 (T 44), Summer 1969, s. 68-69. Cytat ten podaję w przekładzie Krzysztofa Wolickiego. Patrz: Krzysztof Wolicki, *Widzowie biorą udział...*, s. 292, 293, 294.

¹⁹ Kazimierz Braun, *Wpólnota-kreacja-otwarcie* (odpowiedzi na pytania). W: *Wspólnota, kreacja, teatr*. Wrocław, Biuro Wydawnictw Akademickiego Ośrodka Teatralnego „Kalambr”, 1977, s. 19.

demonstranci, hipisi, yipisi, provosi czy diggersi, krzyżąc nierzadko wręcz o „totalitaryzmie”?²⁰ Przeciw czemu występowali aktorzy teatru kontestacji?

Charles Reich w swym znanym dziele *Zieleni się Ameryka* jako główną przyczynę buntu wskazuje „zubożenie życia, irracjonalność, przemoc i klaustrofobię Amerykańskiego Państwa Korporacyjnego”. Czynnikiem, który pogłębił gorycz młodych buntowników jest, jego zdaniem, podstawowa sprzeczność rozdzierająca świadomość młodzieży: „Obietnica na życie, złożona wszystkim młodym Amerykanom przez całą naszą obfitość dóbr, technologię, wyzwolenie oraz ideały, i zagrożenie dla tej obietnicy, jakie stanowi wszystko – od szpetoty neonów i nudną pracę po wojnę w Wietnamie i cień nuklearnej zagłady. Obietnica ani zagrożenie nie są same w sobie przyczyną; stanowi ją ich połączenie.”²¹

Jednak cały światowy ruch kontestacji, a potem kontrkultury wywodził się z ogólniejszego, bardziej uniwersalnego protestu. Obiektem negacji był tu utrwalony po II wojnie światowej, po zachodniej stronie berlińskiego muru model przemysłowego społeczeństwa masowego. Swą najdojrzałą, a zarazem najbardziej odstręczającą młodych formę model ów przybrał w USA, lecz był obiektem negacji w wielu krajach na obu półkulach – od państw nordyckich po Japonię.

Krótką, zwięzłą charakterystykę tego typu społeczeństwa, widzianego oczyma jego krytyków²² daje Daniel Bell w swym *Końcu ideologii* (*The End of Ideology*, pierwsze wydanie: 1960): „Rewolucje w transporcie i środkach przekazu informacji (*communications*) spowodowały bliższy kontakt między ludźmi i związały ich ze sobą na nowe sposoby; podział pracy uczynił ich bardziej niezależnymi; (...)...tyle że jednostki stały

²⁰ Herbert Marcuse, jeden z prawodawców kontrkulturowego myślenia o świecie, stwierdza jednoznacznie: „Poprzez sposób, w jaki nowoczesne społeczeństwo przemysłowe organizuje swoją bazę technologiczną, zmierza ono do tego, by stać się totalitarnym. Ponieważ ‘totalitaryzm’ jest to nie tylko terrorystyczne, polityczne uporządkowanie społeczeństwa, lecz także jego nieterrorystyczne, ekonomiczno-techniczne uporządkowanie, które działa poprzez manipulowanie potrzebami przez właścicieli kapitału.” Wtórzuje mu Theodore Roszak w *Czynieniu kontrkultury*, pisząc: „Gdy jakkolwiek system polityczny pożera otaczającą go kulturę, mamy totalitaryzm, próbę ogarnięcia całego życia autorytarną kontrolą. (...)...w przypadku technokracji totalitaryzm jest udoskonalony [w porównaniu z brutalnymi reżimami], gdyż jego techniki powodują stopniowe zniewolenie naszej podświadomości. Cecha dystynktywna reżimu ekspertów polega na tym, że - pomimo iż posiada on dość siły, by wymusić posłuch – woli on wydobyć z nas konformizm, (...) manipulując naszym poczuciem bezpieczeństwa i posiadania życiowych wygod danych nam przez przemysłową obfitość dóbr (...)” Herbert Marcuse, *Człowiek jednowymiarowy*. Badania nad ideologią rozwiniętego społeczeństwa przemysłowego. Przełożyli: Stanisław Konopacki, Zofia Koenig, Andrzej Chwieśko, Maciej Ćwirko-Godycki, Marek Kozłowski, Wiesław Gromczyński. Tekst opracował i wstępem poprzedził Wiesław Gromczyński. Warszawa, PWN, 1991, s. 19. Seria *Biblioteka współczesnych filozofów*. Pierwsze wydanie amerykańskie: 1964. Theodore Roszak, *The Making of a Counter Culture. Reflections on a Technocratic Society and Its Youthful Opposition*. Garden City, New York, Doubleday & Company, Inc., 1969, s. 9. Pierwsze wydanie: 1968.

²¹ Charles A. Reich, *The Greening of America*. New York, Random House, 1970, s. 218. (Polski przekład tej książki ukazał się w 1976 r.)

²² Wymienieni zostają przy tej okazji następujący oponenci społeczeństwa masowego: José Ortega y Gasset, Paul Tillich, Karl Jaspers, Gabriel Marcel, Emil Lederer i Hannah Arendt. Warto by dodać do tej listy m.in. Stanisława Ignacego Witkiewicza.

się bardziej od siebie oddalone i obce sobie. Stare podstawowe więzi grupowe w ramach rodziny lub społeczności lokalnej zostały zdruzgotane; (...) ich miejsce zajęło kilka unifikujących wartości. Najważniejsze jest to, że krytyczne standardy wykształconej elity nie kształtują już opinii ani gustów. W rezultacie obyczaje i moralność popadły w stan ustawicznej płynności, relacje między jednostkami nie są organiczne, lecz przypadkowe, nieistotne lub pokawałkowane i fragmentaryczne. (...) W miejsce statusu utrwalonego raz na zawsze lub rozpoznawalnego, symbolizowanego przez ubiór albo tytuł, każda osoba przyjmuje wiele różnorodnych ról i wciąż musi się sprawdzać i potwierdzać w następujących po sobie nowych sytuacjach. Skutkiem owego stanu rzeczy jest utrata przez jednostkę spójnego pojmowania samej siebie. Wzrasta jej niepokój. Jako rezultat pojawia się poszukiwanie nowych wier. Scena zostaje w ten sposób przygotowana dla charyzmatycznego przywódcy, świeckiego Mesjasza, który (...) dostarcza zastępczego poczucia jednoczących ludzi wierzeń, zniszczonych przez masowe społeczeństwo.”²³

Bell nie umieścił tutaj głównego zarzutu, jaki wysuwali wobec przemysłowego społeczeństwa masowego najzagorzalsi jego krytycy z okresu po II wojnie światowej. Zarzut ów opierał się na przeświadczeniu, iż mechanizm działania wszelkich instytucji tego społeczeństwa, regulujący całe jego życie – od ideologii po banalną codzienność – oparty jest na wizji świata podporządkowanej nauce oraz technice. A sposób ujmowania świata narzucony przez ich metodologię oraz pragmatykę dehumanizuje świat i człowieka, spychając na margines wyższe wartości. Jak pisze najwnikliwszy z powojennych krytycznych diagnostów społeczeństwa przemysłowego i masowego, Herbert Marcuse w swoim *Człowieku jednowymiarowym* (1964), nauka i technika wymagają „szczególnego przewidywania i projektowania, (...) które doświadcza, pojmuje i kształtuje świat w kategoriach wymiernych, przewidywalnych stosunków pomiędzy dokładnie identyfikowanymi jednostkami. W tym projekcie powszechna ujmowalność ilościowa jest warunkiem wstępnym o p a n o w a n i a przyrody. Jednostkowe, nieujmowalne ilościowo jakości są przeszkodą w organizowaniu ludzi i rzeczy zgodnie z wymierną energią, którą można z nich wydobyć.”²⁴

Cztery lata później Theodore Roszak konkretyzuje teoretyczne rozważania Marcusego, opisując „trzy powiązane ze sobą założenia”, będące podstawą relacji technokratów ze społeczeństwem masowym. Stwierdza przy tym, że „wielki sekret technokracji” tkwi w jej zdolności do przekonania nas, iż owe założenia są prawdziwe.

Założenie pierwsze: „Żywotne potrzeby człowieka są (...) w swej istocie czysto techniczne, tzn. wymagania sformułowane przez nasze człowieczeństwo poddają się całkowicie swego rodzaju analizie formalnej. Analiza ta może być przeprowadzona przez specjalistów posiadających pewne niedostępne dla ogółu umiejętności, które mogą być przez nich przełożone bezpośrednio na zestawy programów społecznych i ekonomicznych, procedury zarządzania zespołami ludzkimi albo handlowymi lub mechanicznymi gadżetami. Jeśli dany problem nie podlega takiemu technicznemu rozwiązaniu, nie może

²³ Daniel Bell, *The End of Ideology. On the Exhaustion of Political Ideas in the Fifties*. New, Revised Edition. New York, N.Y., Collier Books, 1962, s. 21-22.

²⁴ Herbert Marcuse, *Człowiek jednowymiarowy...*, s. 200.

być r e a l n y m problemem. Jest tylko iluzją, wymysłem zrodzonym w wyniku wstecznej tendencji kulturowej.”

Założenie drugie: „Ta formalna (i wysoce ezoteryczna) analiza naszych potrzeb wskazuje, że zostały one właśnie spełnione w 99. procentach. W ten sposób, pomimo kilku nieistotnych przeszkód i zawirowań spowodowanych przez obecne wśród nas irracjonalne żywioły, warunki wstępne ludzkiego spełnienia się zostały zrealizowane. To właśnie założenie prowadzi do wniosku, że gdziekolwiek w technokracji pojawiają się społeczne tarcia, są one wynikiem czegoś, co nazwano ‘załamaniem się (*breakdown*) komunikacji’. Bowiern tam, gdzie ludzkie szczęście może być tak precyzyjnie odmierzone, (...) żaden spór nie może po prostu wyniknąć z jakiejś kwestii zasadniczej, lecz tylko z nieporozumienia. Wobec tego musimy usiąść, razem przemyśleć problem i wszystko będzie dobrze.”

Założenie trzecie: „Tak się składa, że wszyscy eksperci, którzy zgłębili pragnienia naszego serca, którzy jako jedyni mogą wciąż na nowo zaspokajać nasze potrzeby, którzy n a p r a w d ę wiedzą, co mówią, znajdują się na liście płac rządu i/lub struktur korporacyjnych. Eksperci, którzy się liczą, są ekspertami zarejestrowanymi (*certified*). A eksperci zarejestrowani należą do kwatery głównej.”²⁵

Również Herbert Marcuse twierdzi, że przy odrobinie wysiłku da się wyśledzić konkretne źródło powszechnej reifikacji. Są nim „partykularne interesy”, ukryte za „wydajnością i produktywnością aparatu”²⁶ panującego nad przyrodą i człowiekiem. Bowiern „nawet najbardziej zorganizowany kapitalizm zachowuje, jako regulator ekonomii, społeczną potrzebę prywatnego przywłaszczenia i dystrybucji zysku”, wiążąc „realizację interesu ogólnego z realizacją partykularnych interesów kapitału” i nie rozwiązując sprzeczności między „wzrastającą możliwością łagodzenia walki o byt a potrzebą zintensyfikowania tej walki”.²⁷

Z drugiej strony nie da się jednak ukryć, że generowane przez ustrój kapitalistyczny „naukowe zarządzanie i naukowy podział pracy niezmiernie zwiększyły wydajność poczynań ekonomicznych, politycznych i kulturalnych. Rezultat: wyższy standard życia.”²⁸

Przesłanka ta może być, wedle Marcusego, głównym powodem niepowodzenia wszelkich ewentualnych działań rewolucyjnych. Inną jego przyczyną, sięgającą głębiej w psychospołeczne podłoże postaw obywateli Państwa Dobrobytu, może stać się daleko idące zinternalizowanie przez ich ogół narzuconych im wartości. Jest bowiern tak, że „masowa produkcja i masowa dystrybucja zgłaszają p r e t e n s j e do całej jednostki”, niszcząc „wewnętrzny’ wymiar umysłu, w którym może mieć źródło opozycja wobec *status quo*”.

Rezultatem jest (...) *m i m e s i s* : bezpośrednia identyfikacja jednostki (...) ze społeczeństwem jako całością” – stan rzeczy, w którym „przeszczepienie potrzeb społecznych

²⁵ Theodore Roszak, *The Making of a Counter Culture...*, s. 10-11.

²⁶ Herbert Marcuse, *Człowiek jednowymiarowy...*, s. 211.

²⁷ Tamże, s. 79.

²⁸ Tamże, s. 185.

na indywidualne jest tak skuteczne, że różnica między nimi wydaje się czysto teoretyczna. (...) Ludzie rozpoznają się w swych towarach, (...) odnajdują się w rzeczach, które kształtują ich życie (...) nie poprzez nadawanie rzeczom praw, lecz tylko przez akceptowanie praw rzeczy”.

Taka integracja, powszechna „w najbardziej rozwiniętych obszarach naszej cywilizacji” nie jest wynikiem jawnego przymusu, „jednak w obecnym okresie kontrola technologiczna jawi się jako samo ucieleśnienie Rozumu dla dobra wszystkich społecznych grup i interesów – w takim zakresie, że wszelki sprzeciw wydaje się irracjonalny, a jakiegokolwiek przeciwdziałanie – niemożliwe.” Tak ukształtowana rzeczywistość tworzy, zdaniem Marcusego, „bardziej posunięte stadium alienacji, w którym staje się ona całkowicie obiektywna; podmiot, który jest wyalienowany, pochłaniany jest przez swą wyalienowaną egzystencję. Istnieje tylko jeden wymiar, który jest wszędzie i we wszystkich postaciach.”²⁹

I choć „taka konstelacja (...) zmniejsza (...) użytek z wartości, jaką jest wolność, nie ma powodu, aby nalegać na samookreślenie, jeśli życie administrowane jest wygodnym, a nawet ‘dobrym’ życiem. (...) Odrzucenie Państwa Dobrobytu w imię abstrakcyjnych idei wolności jest mało przekonujące.”³⁰

Skoro zatem cały ludzki świat może zostać sprowadzony do roli przedmiotu zracyjonalizowanych naukowo-technologicznych zabiegów, gdzie znaleźć w nim miejsce dla religii, metafizyki oraz wyznaczonych przez nie wyższych wartości, które mogłyby ustanawiać sens ludzkiego życia i kierować postępowaniem ludzi? Przekonującą odpowiedź na to pytanie daje Herbert Marcuse, odbierając resztki nadziei zwolnikom podporządkowania „widzialnego świata” wyższym wartościom. Jego zdaniem, „ilościowe ujęcie przyrody, które prowadziło do jej wyjaśniania językiem struktur matematycznych, (...) oddzieliło prawdę od dobra, naukę od etyki. (...) Prawdziwa wiedza i rozum domagają się jeśli nie wyzwolenia się od zmysłów, to przynajmniej ich opanowania. (...)

Na zewnątrz tej racjonalności żyje się w świecie wartości, a wartości, oderwane od obiektywnej rzeczywistości, stają się subiektywne. Wydaje się, że jedynym sposobem ocalenia dla nich jakiejś abstrakcyjnej i nieszkodliwej ważności jest sankcja metafizyczna (prawo boskie i naturalne). Ale taka sankcja nie jest weryfikowalna i dlatego nie jest realnie obiektywna. Wartości mogą mieć wyższą godność (moralnie i duchowo), lecz nie są one r z e c z y w i s t e , i dlatego mniej się liczą w rzeczywistych interesach życia – tym mniej, im wyżej wynosi się je p o n a d rzeczywistość.

To samo od-rzeczywistnienie dotyczy wszystkich idei, które z samej swej natury nie mogą być weryfikowane metodą naukową. Bez względu na to, jak bardzo są uznawane, (...) cierpią na brak bytu obiektywnego. (...) Idee humanitarne, religijne i moralne są wyłącznie ‘ideałem’; nie zakłócają zbytnio ustanowionego sposobu życia i nie są unieważniane przez fakt, że przeczy im zachowanie dyktowane codziennymi wymogami interesu i polityki.”³¹

²⁹ Tamże, s. 28, 27, 29.

³⁰ Tamże, s. 75, 74, 75.

³¹ Tamże, s. 186, 187.

Proces naukowo-technicznego uprzedmiotowienia świata i ludzi, doprowadzony do swoich ostatecznych konsekwencji w epoce społeczeństwa przemysłowego i masowego, rozpoczął się na dobre w okresie reformacji, wraz z procesem określanym przez Maxa Webera jako „drugie odczarowanie świata”.³²

Przypomnijmy: „pierwsze odczarowanie świata” spowodowało zasadnicze przemiany w świadomości społecznej ludzi greckiego „złotego wieku”. W świecie jeszcze „zaczarowanym” i określanym całkowicie przez magię związki praktyczne między rzeczami i osobami utożsamiane były ze związkami symbolicznymi i sakralnymi. Opowieść mityczna relacjonowała to, co się n a p r a w d ę zdarzyło, a zarazem r e a l n i e – tu i teraz powtarzała owe zdarzenia, będąc ich przywołaniem i jednocześnie obrzędem na ich cześć. Każda czynność praktyczna miała swój wymiar symboliczny i sakralny.

Magia była – jak to ujmuje Tymon Terlecki – „jakimś wspaniałym, obłąkanym gwałciicielstwem świata”, oddając przedhistorycznym ludziom „w podległość całą przyrodę, całą siłę energetyczną, która jest w przyrodzie i poza nią”.³³ To właśnie w magii sympatycznej antropologzy z Cambridge dostrzegli prairódła teatru. Ich koncepcja, choć jest od czasu do czasu przedmiotem ostrych polemik, nadal dominuje we współczesnej teatrologii.³⁴

Demontaż synkretycznego obrazu świata rozpoczął się wraz z – jak to określa Terlecki – „pierwszą deziluzją człowieka: odkryciem przeraźliwej i narastającej wciąż oczywistości, że świat nie jest z nami. Że jest osobny, odmienny, wyższy. W tej fazie rozwojowej człowiek, ciągle jeszcze niezdolny do abstrakcji, dokonywa nowego podstawienia pod rzeczy i zjawiska osobowości (...) człowiekowi podobnych, ale od człowieka silniejszych, mądrzejszych”,³⁵ czyli bogów. W ten sposób z obrzędów ku czci bóstw uosabiających mit wegetatywny, jeszcze mocno naznaczonych przez magię, zrodziła się – zdaniem antropologów z Cambridge – konwencja teatralna.³⁶

W następstwie „pierwszego odczarowania świata” działania praktycznocywowe wyodrębniły się z synkretycznej jedności bytu, scalonej wiarą ówczesnych ludzi nie tylko w metafizyczną, ale i praktyczną skuteczność najpierw magii, później religii. Zatem

³² Weber nawiązuje do pierwszego i drugiego „odczarowania świata” w *Szkicach z socjologii religii*. Patrz: Max Weber, *Szkice z socjologii religii*. Warszawa, Książka i Wiedza, 1995, s. 195.

³³ Tymon Terlecki, *Funkcja społeczna teatru*. W: Tymon Terlecki, *Rzeczy teatralne*. Warszawa, PIW, 1984, s. 25, 26.

³⁴ Patrz: Richard Schechner, *Przyczynek do teorii i krytyki dramatu*. „Dialog” 1967 nr 1 (129), s. 77-101. Także: Leszek Kolankiewicz, *Dziady*. Teatr święta zmarłych. Gdańsk, Słowo/obraz/terytoria, 1999, s. 37-42.

³⁵ Tymon Terlecki, *Spółeczna funkcja teatru...*, s. 28.

³⁶ Oczywiście, chodzi tu o konwencję teatralną w jej niepotocznym, szerszym rozumieniu, czyli – odwołując się do sformułowań Sławomira Świąntka – o „platformę porozumienia między ludźmi teatru a publicznością teatralną co do artystycznego współtworzenia dzieła scenicznego. Jest ona w teatrze nowożytnym substytutem rytuału w formach prateatralnych.” Konkretyzując swe pojmowanie konwencji teatralnej, Świąntek pisze o „umowie między twórcami a odbiorcami co do miejsca i czasu prezentacji scenicznego” i o „zgodzie między samymi odbiorcami na wspólność odbioru”. Twórcy i odbiorcy muszą się także zgodzić na to, iż „rzeczywistość [teatralna] stanowić będzie dla odbiorcy reprezentację rzeczywistości innej niż ona sama (...)”. Sławomir Świąntek, *O konwencji teatralnej*. W: *Wprowadzenie do nauki o teatrze*. Tom III. Odbiorcy dzieła teatralnego. Widz-krytyk-badacz. Wybór i opracowanie Janusz Degler. Wrocław, Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego, s. 106, 104. Pierwodruk: *Problemy socjologii literatury*. Pod redakcją Janusza Sławińskiego. Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo, 1971.

„pierwsze odczarowanie” polegało na rozdzieleniu sfery wartości transcendentnych, „nadziemskich” i sfery codziennych praktycznych związków między rzeczami, osobami i zjawiskami. A potem „deziluzja” nieubłaganie się dokonywała, zeświecczając kolejne obszary życia, uwalniając je od ograniczeń płynących z religijnych nakazów. Coraz mniejszy zakres ludzkiego bytowania opierał się na bezpośrednim związku ze światem nadprzyrodzonym, z magicznymi czy w ogóle metafizycznymi uzasadnieniami ludzkich czynów.

Z kolei „drugie odczarowanie świata”, zapoczątkowane w okresie reformacji, to podział dwóch poprzednich światów na trzy oddzielone od siebie sfery: techniczno-użytkową, komunikacji symbolicznej i światopoglądu.

Do powodzenia owej „drugiej deziluzji”, a zarazem do gwałtownego przyspieszenia procesu reifikacji jednostek i społeczeństw przyczynił się rozwój „ducha nowoczesnego kapitalizmu”, opisany przekonująco przez Maxa Webera w jego epokowym dziele *Etyka protestancka a duch kapitalizmu*, wydanym w 1905 roku. Weber pokazał, jak krok po kroku kapitalizm przekształcił się z religijnej ascezy, odwołującej się do dzieła zbawienia, w zeświecczony etos mieszczański nacechowany utylityzmem, a na koniec w zniewalający ludzi system, który z „cienkiego, (...) luźnego (...) płaszcza” zmienił się w okrycie „twarde jak stal”.³⁷

W wyniku przekształceń protestanckiej ascezy „praktyka moralna przeciętnego człowieka została (...) pozbawiona całej bezplanowości i przekształciła się w konsekwentną metodę sposobu życia”, z czego można wysunąć tezę, iż „reformacja wyprowadziła racjonalną ascezę chrześcijańską oraz metodykę życia z klasztorów i przeniosła je na doczesne życie zawodowe”. Dzięki temu „ludzie poważnie skupieni na życiu wewnętrznym, gromadzący się dotąd w klasztorach, mogli teraz realizować ascetyczne ideały w ramach doczesnego życia zawodowego, (...) k o n t r o l u j ą c na bieżąco stan łaski. (...) W ten sposób uświęcanie życia mogło niemal nabierać charakteru dobrze prowadzonego i n t e r e s u .”³⁸

Skoro zatem „racjonalizacja sposobu życia na tym świecie z perspektywy zaświatów była następstwem stworzonej przez ascetyczny protestantyzm koncepcji zawodu”, to „bogacenie się”, będące konsekwencją „sprawowania obowiązku zawodowego” było „nie tylko dozwolone, lecz wręcz nakazane” – chodziło tu oczywiście o bogactwo nie będące „pokusą do leniwego spoczywania na laurach i grzesznych uciech życia”, lecz stanowiące podstawę dla niez mordowanego pomnażania dóbr ku chwale bożej.” Tak oto „asceza protestancka (...) w efekcie psychologicznym (...) rozsadzała więzy krępujące dążenie do zysku, nie tylko je legalizując, lecz wręcz uznając za miłe Bogu”.³⁹

Pojawienie się mieszczańskiego etosu zawodowego, który był realizowany przez *homo oeconomicus* epoki nowożytnej, zostało poprzedzone niezwykle ważnym z naszego punktu widzenia procesem - sekularyzacją protestanckiej ascezy. Weber przytacza tu

³⁷ Max Weber, *Etyka protestancka a duch kapitalizmu*. Tłumaczył Jan Miziński. Lublin, Wydawnictwo TEST, 1994, s. 181.

³⁸ Tamże, s. 104, 105, 108, 110, 111.

³⁹ Tamże, s. 143, 157, 168, 169.

teżę Wessleya, że „te potężne ruchy religijne (...) osiągały (...) pełne oddziaływanie ekonomiczne dopiero wtedy, gdy przeminął już pęd c z y s t o religijnego entuzjazmu, (...) gdy korzenie religijne powoli umierały, ustępując miejsca czystemu utylityzmowi, (...) a kurczowe poszukiwanie Królestwa Bożego przeszło stopniowo w trzeźwe codzienne cnoty zawodowe.” W rezultacie „tym, co żywa religijnie epoka XVII wieku przekazała następnej, utylitystycznej, było przede wszystkim niezwykle spokojne, powiedzmy wręcz – p o f a r y z e j s k u spokojne – sumienie przy robieniu majątku – jeśli tylko odbywało się to legalną drogą”.⁴⁰

Wnioski z owej nieuchronnej ewolucji, wyciągnięte przez Webera na użytek dwudziestowiecznego świata są ponure. Powołując się na refleksje Goethego, niemiecki socjolog stwierdza, że za sprawą „ograniczenia się do pracy zawodowej, rezygnacja z faustowskiej wielostronności człowieka jest w dzisiejszym świecie w ogóle warunkiem wartościowego działania”, co oznacza „ostateczne pożegnanie z czasami pełnego i pięknego człowieczeństwa, które nie powtórzą się już (...). Purytanin c h c i a ł być człowiekiem wykonującym swój zawód, m y m u s i m y nim być.” Purytańska asceza, „opanowując doczesną moralność, dopomogła też w zbudowaniu owego potężnego kosmosu nowoczesnego porządku ekonomicznego, z jego mechaniczno-maszynową produkcją, który dziś ogarnia swym przymusem nie tylko ludzi bezpośrednio ekonomicznie zaangażowanych.” Weber z całą jasnością dostrzega, iż duch ascezy „opuścił cały system, (...) a idea ‘obowiązku zawodowego’ krąży wśród nas jak duch niegdyś religijnych treści. (...) Zwycięski kapitalizm (...) nie potrzebuje takiej podpory od czasu, gdy oparł się na mechanicznych podstawach. (...) Tam, gdzie spełniania ‘powołania-zawodu’ nie można łączyć bezpośrednio z najwyższymi duchowymi wartościami kultury, albo też odwrotnie – tam, gdzie nie musi być ono odczuwane jako zwykły przymus ekonomiczny – tam człowiek rezygnuje dziś po prostu z rozpatrywania i interpretowania, dlaczego tak robi.” Efektem dojmującego wpływu protestanckiej ascezy na doczesne życie mieszczaństwa, a potem uwiadu jej ducha jest to, że „zewnątrzne dobra świata zdobywały sobie coraz większą władzę nad człowiekiem i w końcu opanowały go całkowicie, jak nigdy dotąd w historii”.⁴¹

Z o wiele większą obcesowością opisuje proces odejścia zachodnich społeczeństw od etyki protestanckiej Daniel Bell w *Kulturowych sprzecznościach kapitalizmu*. Nic dziwnego – wydanie tej książki od ukazania się monografii Webera dzieli 71 lat. Bell stwierdza, że gdy „system kapitalistyczny utracił swą transcendentalną etykę, (...) pozostał tylko hedonizm”. Co prawda nie stracił swej mocy „argument, że kapitalizm stanowi podstawę wolności oraz wzrostu stopy życiowej, zwycięstwa nad nędzą. Ale (...) fakt, że praca, struktura społeczeństwa i jego kultura nie dają ludziom poczucia jakiegoś ‘ostatecznego sensu’, jest destrukcyjny dla systemu. (...)

Kulturowym – jeśli nie moralnym – uzasadnieniem kapitalizmu stał się więc hedonizm, koncepcja życia jako pasma przyjemności.”⁴²

⁴⁰ Tamże, s. 175.

⁴¹ Tamże, s. 180, 181.

⁴² Daniel Bell, *Kulturowe sprzeczności kapitalizmu*. Przełożył Stefan Amsterdamski. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1998, s. 56.

Do rozważań Webera z 1905 roku i Bella z 1976 roku dodajmy jeszcze błyskotliwe refleksje Michela Foucaulta z wydanej w roku 1961 *Historii szaleństwa w dobie klasycyzmu*. Oto od momentu, gdy Kartezjusz uznaje, iż „szaleństwo jest wykluczone przez podmiot, który wątpi” i że „nie może być obłąkana m y ś l jako suwerenne działanie podmiotu, który postanowił postrzegać prawdziwie”, „nierozum nie jest już wielkim postrachem świata. (...) Coś, co ongiś było nieuchronną zagładą spraw i środków wyrazu człowieka, jego rozumu i jego krainy, przybiera teraz postać osoby. (...) Ludzie bez rozumu to typy, które społeczeństwo rozpoznaje, a rozpoznawszy izoluje: oto rozpustnik, oto marnotrawca, oto homoseksualista, mag, samobójca, bezbożnik. (...) ...obłąkaniem zawładnął nagle świat społeczny.”⁴³

Jakże stąd daleko do „tragicznego i kosmicznego” pojmowania szaleństwa w epoce późnego średniowiecza, gdy „szaleństwo działało w samym sercu rozumu i prawdy”, ukazując „nieunikniony mus, który sprowadzi człowieka do nicości”.⁴⁴ W dobie klasycyzmu szaleństwo, a nawet bluźnierstwo tracą swój związek z metafizycznie zakorzenioną całością ludzkiego bytu. Całość owa zostaje odseparowana od metafizyki, naznaczonej zbyt trudnymi dla człowieka pytaniami, a zarazem pokawałkowana i podporządkowana coraz ściślejszym procedurom poznawczym, w ślad za którymi idą procedury administracyjne. Szaleńcy, cudzołożnicy, libertyni, alchemicy, bezbożnicy, chorzy wenerycznie – „cała ta pstrokata rzesza znalazła się w połowie XVII wieku za jednym zamachem odrzucona poza linię podziału i zamknięta w przytułkach (...). Przyłączając do dziedziny nierozumu, obok obłądu, przestępstwa seksualne, łamanie zakazów religijnych, rozprężenie myśli i serc – klasycyzm nadawał kształt moralnemu doświadczeniu braku rozumu, które posłużyło w gruncie rzeczy za podstawę naszego ‘naukowego’ poznania choroby psychicznej. Przez odsunięcie na dystans i desakralizację, poznanie to zyskało pozór bezstronności od zarania sfalszowanej, gdyż prowadziło do niej wstępne orzeczenie skazujące.”⁴⁵ Życie stawało się coraz prostsze i klarowniejsze, a zarazem wertrykalnie jednowymiarowe.

Bardzo stąd blisko do opisanego przez Webera mocnego postanowienia purytan, by wszelką myśl metafizyczną, transcendującą ludzki los połączyć z projektem zrationalizowanego, ascetycznego życia każdej jednostki, eliminując ją zarazem poza obszar codzienności. „Bowiem tylko w przekształceniu sensu całego życia, w każdej godzinie i w każdym uczynku mogło dojść do głosu działanie łaski. Życie (...) ukierunkowane było wyłącznie na cel transcendentny, na zbawienie, ale właśnie dlatego w jego części doczesnej było całkowicie z r a c j o n a l i z o w a n e i opanowane jednym wyłącznie kryterium: pomnażania chwały bożej na ziemi.”⁴⁶ Z czasem potomkowie ascetycznych protestantów zapomnieli o transcendentnym celu zrationalizowanego życia i działaniu łaski, a ich bogacenie się nie potrzebowało już religijnych uzasadnień. Zaś „produkt

⁴³ Michel Foucault, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*. Przełożyła Helena Kęszycka. Warszawa, PIW, 1987, s. 54, 55, 104.

⁴⁴ Tamże, s. 39, 26, 27,

⁴⁵ Tamże, s. 102, 107.

⁴⁶ Max Weber, *Etyka protestancka a duch kapitalizmu...*, s. 104.

uboczny” sekularyzacji ich życia – naukowo-techniczna organizacja produkcji, a potem stopniowo całego społeczeństwa – wysunął się na pierwszy plan i zaczął odgrywać coraz aktywniejszą, podmiotową rolę w kształtowaniu nowoczesnego świata.

Z punktu widzenia naszych rozważań bardzo ciekawy jest fakt, że wielu myślicieli nastawionych krytycznie wobec społeczeństwa masowo-przemysłowego przyznaje pięknu i sztuce, w tym zwłaszcza działaniom dwudziestowiecznej awangardy, bardzo istotną rolę w dziele przywrócenia łączności z magicznymi źródłami zachodniej kultury.

Co prawda, wedle Marcusego, w społeczeństwie tym rola sztuki karleje, bowiem „usuwa [ono] prerogatywy i przywileje feudalno-arystokratycznej kultury wraz z jej treścią”. Dawniej artystyczna alienacja, oddalona od życia ludu, dostępna tylko wybranym, była źródłem „transgresji i oskarżenia”, dziś – „ulega, wraz z innymi sposobami negacji, procesowi technologicznej racjonalności. (...) Obecny etap na nowo określa możliwości człowieka i przyrody, zgodnie z nowymi środkami dostępnymi dla ich realizacji i, w świetle tych możliwości, obrazy przedtechnologiczne tracą swą siłę”.⁴⁷

Jednak z drugiej strony wysiłki awangardzistów mają głęboki sens, bo skoro w rzeczywistości jednowymiarowej zostaje unieważniona i zanika sprzeczność między światem realnym a jego metafizycznymi uzasadnieniami, która jest „racjonalną konfrontacją ‘tego, czego nie ma’ z ‘tym, co jest’”, to najistotniejszym zadaniem jest odnalezienie środka komunikacji pomiędzy tymi sferami. „Walka o ten środek, czy raczej walka przeciwko wchłonięciu go przez wszechwładną jednowymiarowość, ujawnia się w wysiłkach awangardy, by stworzyć wyobcowanie, które na powrót uczyniłoby artystyczną prawdę – komunikowalną.”⁴⁸

Znaczna część wysiłków przedstawicieli dwudziestowiecznej awangardy zmierzała do eliminacji lub choć ograniczenia roli fikcji artystycznej, zapośredniczającej kontakt twórcy z odbiorcą jego dzieła. Wysiłki te na ogół kończyły się niepowodzeniem. Współczesna sztuka była bowiem nieuchronnie i nieodwołalnie naznaczona obydwoma „odczarowaniami świata”. Widowisko teatralne, obraz tekst literacki, a nawet happening, event czy performance nie przynależały już do spójnej, sakralno-użytkowej rzeczywistości magicznej. Zostały „odczarowane”, a w konsekwencji były li tylko prezentacjami fikcji – rzeczywistości pośredniej, „przejsciowej”. (W odniesieniu do niektórych realizacji performance art ujmijmy tę kwestię ostrożniej: dążyły do fikcji w odruchowym, utrwalonym przez poprzednie konwencje artystyczne odbiorze widzów-uczestników).

Rzeczywistość przedstawiona w dziele sztuki przypominała jeszcze w jakimś stopniu świat magiczny, bowiem w jej ramach na związki praktyczne nałożone było symbolizowanie odsyłające ku *sacrum*. Jednak fikcyjny świat sztuki musiał być już opowiedziany, przywołany, „doprowadzony” do refleksji jej odbiorców przez odpowiednie środki artystyczne. Ludzie obeznani z artystycznymi konwencjami wchodzili weń w świadomie przybranych rolach widzów, słuchaczy lub czytelników, a potem zeń wychodzili do „prawdziwej” rzeczywistości. Ta zaś była już dawno „odczarowana” i naznaczona do głębi myśleniem i wartościowaniem naukowo-technicznym.

⁴⁷ Herbert Marcuse, *Człowiek jednowymiarowy...*, s. 92, 93.

⁴⁸ Tamże, s. 94.

A potem jednak wielu z nich wciąż powracało do świata sztuki, bo tęskniło do tego, aby w swym przeżywaniu jej dzieł scalić swój codzienny praktyczny wymiar życia z rzeczywistością wartości nadrzędnych i nakierowanych na nie związków symbolizowania. Wracali zatem do świata sztuki po to, aby znowu spróbować dotknąć magii albo – używając sformułowań Marcusego, próbowali stworzyć między swą codziennością a światem wyższych wartości takie „wyobcowanie, które na powrót uczyniłoby artystyczną prawdę komunikowalną”.

Udawało im się to coraz rzadziej. Jak twierdzi Krzysztof Wolicki, zapoczątkowana w renesansie „naukowo-techniczna perspektywa koncentrowała się na (...) możliwości urządzania się w świecie”, a to oznaczało „przeniesienie na człowieka, na kulturę wszystkich funkcji wartościotwórczych: im bardziej nauka przyswaja nam przeświadczenie, że człowiek nie jest (...) koroną stworzenia, że jest w istocie jedną jeszcze formą przejściową wśród innych – tym bardziej przekonywa nas zarazem, że obojętny porządek przyrody nie kryje w sobie żadnej transcendencji, żadnej celowości nawet i że to my, przejściowi i przypadkowi, władni jesteśmy stanowić sens i cel, tworzyć wartości (gdyż to właśnie ‘wartości’ zastąpiły transcendencję) i w ich imię urządzać nieludzki świat, którego opór jest jedynie oporem bezwładnej struktury. Ale potem przychodzi czas, w którym ludzkie urządzenie się w świecie nie może już udźwignąć rygoru wartości (...) i wobec tego ‘urządzony’ poziom świata, życie społeczne zostaje niejako przejęty przez (...) odrąbaną w bezcelowość i obojętność naturę, zaś kultura zawisa w próżni jak teatralna dekoracja.” Dokonująca się w jej ramach „produkcja wartości staje się czystym woluntaryzmem bez oporu, chaotycznym śnieniem”.

Wolicki, podobnie jak Marcuse, zauważa, iż w tak ukształtowanym świecie wszelkie wartości stają się chimera, w szczególności zaś te, „które nobilitują w s p ó ł z y c i e ludzi: przyjaźń, miłość, solidarność, obywatelstwo. Chimera jest nawet wartość tak ulotna, a tak podstawowa, jak k o n t a k t, z r o z u m i e n i e w z a j e m n e. Albowiem rzeczywisty kontakt, zrozumienie i współzycie są dziełem przymusu i przemocy wywieranej przez obojętne prawa podziału pracy i ról, opisywane równie obojętnie przez ekonomię i socjologię.”⁴⁹

W latach 60. konsekwencje „drugiego odczarowania świata” bardzo dotkliwie dawały się odczuć artystom oraz intelektualistom zachodnim, wywołując wśród nich frustrację i rozczarowanie. Sztuka na dobre już odeszła od magii, a możliwości przywoływania wartości nadrzędnych w dziełach współczesnych artystów gwałtownie się skurczyły. Na drugim biegunie reifikacji kultury sytuował się burzliwy rozwój kultury masowej. W świecie „technologicznie skutecznym” miejsce sztuki zajęły przemysłowo powielane, po baśniowemu uproszczone fabuły i komunikaty, których miarą sukcesu była miara zysku.⁵⁰

⁴⁹ Krzysztof Wolicki, *Widzowie biorą udział...*, s. 285, 286.

⁵⁰ W niniejszych rozważaniach na temat „odczarowań świata” i ich konsekwencji dla współczesnej kultury wykorzystane są, oprócz przytoczonych dotąd źródeł, także przemyślenia Jerzego Kmita zawarte w dwóch szkicach opublikowanych w latach 80. Patrz: Jerzy Kmita, *Magiczne źródło kultury*. „Odra” 1984 nr 2 (269), s. 24-30. Jerzy Kmita, *Cena emancypacji*. „Odra” 1986 nr 6 (298).

Lata 60. to także okres wyczerpywania się energii awangardy, okres jej „klasycyzowania”. Jedni badacze wiązali ten proces z karzeniem i stopniowym zanikiem paradygmatu modernistycznego w sztuce,⁵¹ inni – z dewaluacją kluczowego dla awangardzistów pojęcia postępu. Był on przecież nieodłącznym składnikiem wykreowanego przez nich obrazu świata. Postęp unieważniał byty dawne, zastane przez awangardzistów, dając pełne prawo do istnienia tylko bytom nowym, przez nich stworzonym. To, co dawne, było samo przez się gorsze, to co nowe – lepsze, bo nowocześniejsze, lepiej dostosowane do gwałtownie zmieniającej się ludzkiej wrażliwości. Wzorców działania dostarczały sztuce awangardowej nauka i technika – dziedziny społecznej praktyki najbardziej zaawansowane na drodze powszechnego postępu.

Tymczasem w latach 60. wyraźnie zaznaczył się proces zanikania podziału na sztukę awangardową i „tradycyjną”. Wszystkie kierunki i tendencje się wymieszały; ich ruch nie był już ruchem naprzód, lecz „ruchem Browna”, który nie posiadał logiki i nie był podporządkowany żadnemu systemowi myślowemu. Zniknęła „linia frontu”, artyści, a także odbiorcy ich sztuki stracili orientację, gdzie jest „przód”, a gdzie „tył”.⁵²

Wartości i normy motywujące ludzkie działania, same działania, a także ich wytwory, a więc wszystko, co składa się na nasze kulturowe uniwersum, zostało w ten sposób skazane na potencjalność w ramach Derridiańskiej różni (*la différence*), pojmowanej jako czysta „możliwość procesu i systemu pojęciowego w ogóle”.⁵³ Wartości i ich symbole nie przywoływały już rzeczy w sposób jednoznaczny; przywoływały tylko niezliczone możliwości znaczenia w ramach wiecznej gry różnic.

W okresie dominacji awangardy naprawdę radykalnymi próbami walki o ponowne „zaczarowanie świata” były m.in. poetyckie wizje Artauda – na tyle „antypostępowe”, antymodernistyczne i antyawangardowe, że nie doczekały się za życia ich twórcy ani poważnej analizy, ani poważnej próby realizacji w teatrze.⁵⁴ Nic w tym dziwnego – Artaud umieścił teatr w bardzo szerokiej perspektywie zmierzchu i wyczerpania magicznych źródeł zachodniej kultury. Chcąc zatem naprawdę wcielić w życie wizje Artauda, nie tylko teatr trzeba reformować i nie tylko sztukę. Należy dokonać

⁵¹ Patrz m.in.: Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-garde*. Translated from the Italian by Gerald Fitzgerald. Cambridge, Massachusetts, London, England, The Belknap Press of Harvard University Press, 1968. (Pierwsze wydanie włoskie: 1962). Tu zvl. rozdział 10. pt. *History and Theory*. Poglądy Poggioli’ego podjął oraz interesująco rozwinął m.in. Daniel Bell w swych *Kulturowych sprzecznościach kapitalizmu*. Patrz: Daniel Bell, *Kulturowe sprzeczności kapitalizmu...* Tu zwłaszcza rozdział pt. *Modernizm*.

⁵² Rozważania o znaczeniu pojęcia postępu dla awangardy oparte są tutaj na refleksji Zygmunta Baumana. Patrz: Zygmunt Bauman, *Ponowoczesność, czyli o niemożliwości awangardy*. W: *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*. Red. Grzegorz Dziamski. Poznań, Wydawnictwo Fundacji „Humaniora”, 1996. Seria *Zeszyty Kulturoznawcze*.

⁵³ Jacques Derrida, *Różnia*. W: *Drogi współczesnej filozofii*. Przełożyła Joanna Skoczyła. Przekład przejrzał Stanisław Cichowicz. Warszawa 1978, s. 384.

⁵⁴ Dodajmy jeszcze, nawiązując do cytowanych tu sformułowań Foucaulta, że Artaudowskie „życiopisanie” wypełnione było po brzegi „przedrenesansowym” szaleństwem, którego nieodłącznym składnikiem był głód „przeżyć metafizycznych”. W okresie triumfu myślenia naukowo-technologicznego szaleństwo takie musiało zdecydowanie odstręczać potencjalnych egzegetów. Zyskało za to na atrakcyjności po szoku paryskiego Maja’68.

heroicznej przemiany całej kultury, poczynawszy od własnej, osobistej codzienności buntownika.

Artaud, sam pogrążając się stopniowo w szaleństwie, rzucił w twarz zachodniemu światu słynne stwierdzenie, iż „naszemu życiu brakuje siarki, czyli nieustannej magii”, postulując kategorycznie przemyślenie na nowo „wszystkich pojęć o życiu (...) w epoce, kiedy nic nie przylega już do życia”. Skojarzył przy tym współczesny brak magii w życiu Zachodu z jego „mocno zakorzenionym brakiem kultury” – takiej, która „staje się w ludziach jakby nowym zmysłem czy narządem”. Jego protest „przeciwko obłąkanemu zwężeniu idei kultury, (...) przeciw wydzieleniu kultury, jak gdyby kultura istniała z jednej strony, życie z drugiej; i jak gdyby prawdziwa kultura nie była wyrafinowanym środkiem rozumienia i spełniania życia” uzupełniony jest pełnym zwątpienia zastrzeżeniem: „Ale chociaż domagamy się magii, w gruncie rzeczy boimy się życia, które rozwijałoby się pod znakiem prawdziwej magii”.⁵⁵

W miarę jak w latach 60., w samo się dewaluującej kakofonii „pomysłów” i „konceptów” malało znaczenie postawy awangardowej w sztuce, a poglądy Artauda zyskiwały stopniowo rzesze nowych zagorzałych zwolenników, pytanie „jak iść z duchem czasu?” stawało się coraz banalniejsze i mniej istotne. Naprawdę ważne stawało się natomiast pytanie „jak żyć?”. Jak żyć godnie w świecie, który czyni mnie rzeczą? Czy jesteśmy jeszcze „sobą” w znaczeniu Kantowsko-Fichteańskim, czyli jednolitym systemem autonomicznych aktów świadomości,⁵⁶ czy co najwyżej zbiorem relatywnie stałych tendencji ujawniających się w ramach odgrywanych na co dzień ról?

„Teatr kontrkultury” czy „teatr kontestacji”?

Zanim przedstawimy przeświadczenia i poglądy z kręgu młodzieżowej rewolty lat 60. na Zachodzie, które stanowiły istotną inspirację dla twórców tamtejszego „młodego teatru” i (nieco później) dla polskiego teatru studenckiego lat 70., zatrzymajmy się na chwilę przy kwestiach terminologicznych. Używaliśmy dotychczas – bez definicyjnego rozróżnienia – dwóch pojęć: „kontestacja” i „kontrkultura” dla oznaczenia buntu młodego pokolenia na Zachodzie. Pora sprecyzować ich pola znaczeniowe.

Otóż, rozważania badaczy zajmujących się tą tematyką, z Theodorem Roszakiem i Aldoną Jawłowską na czele, upoważniają nas do wysnucia wniosku, który pozwala na próbę rozróżnienia wymienionych wyżej pojęć. Mianowicie, kontestacja obejmowała intuicje, przeświadczenia, przemyślenia i wreszcie działania młodych będące bezpośrednim

⁵⁵ Antonin Artaud, *Teatr i kultura*. W: Antonin Artaud, *Teatr i jego sobowtór*. Przekład i wstęp: Jan Błoiński. Warszawa, WAiF, 1978, s. 34, 35.

⁵⁶ Patrz: Marcel Mauss, *Pojęcie osoby*. W: Marcel Mauss, *Socjologia i antropologia*. Warszawa, PWN, 1973, s. 524.

wyrazem ich sprzeciwu wobec zastanego przez nich kulturowego universum społeczeństwa masowego w wersji zachodniej. Natomiast z pojęciem kontrkultury związane były próby przezwyciężenia alienacji i opresji poprzez wynalezione przez młodych ludzi oryginalne sposoby autoekspresji oraz społecznej organizacji, związane głównie z tworzeniem alternatywnych społeczności. Mogły to być przy tym zarówno społeczności organizowane z myślą o długofalowym istnieniu i stopniowej zmianie całego paradygmatu kulturowego, np. komuny hipisowskie, jak i społeczności krótkotrwałe, nakierowane na intensywne wyrażenie, samopotwierdzenie i wymianę wartości, jak np. kilkudniowe zgromadzenie pół miliona młodych Amerykanów i Amerykanek z okazji festiwalu w Woodstock latem 1969 roku. Charakteryzując określenie 'alternatywne społeczeństwo', które „weszło w skład międzynarodowego słownictwa kontrkultury”, Jawłowska pisze również o takich jego przykładach, jak „placówki służby zdrowia, spółdzielnie, wolne szkoły i uniwersytety itp.”⁵⁷

Kontrkulturowe inicjatywy związane z budową „społeczeństwa alternatywnego” rozwijały się jednak bardzo powoli i w swej dojrzałej wersji ukazały się światu dopiero kilka lat po przełomowym dla młodzieżowej rewolty roku 1968. Jak pisze Anna Wyka, „spektakularnie demonstrujące się (...) kręgi (...) znikły na czas paru lat, by ponownie ujawnić się społecznie właśnie wówczas, gdy pochopnie przekreślono możliwość ich oddziaływania na większe struktury społeczne. Był to bowiem okres wewnętrznego przygotowywania się do fazy (...) działań prospołecznych, (...) w warunkach częściowej instytucjonalizacji badanych środowisk i ruchów społecznych.”⁵⁸

Skoro zatem dojrzała faza kontrkultury, związana z zakończonymi częściowym choćby powodzeniem próbami tworzenia „społeczności alternatywnych”, nastawionych na długofalową aktywność i stopniową zmianę dominującego paradygmatu kulturowego i stylu życia, przekracza ramy czasowe niniejszej monografii, właściwsze wydaje się użycie w odniesieniu do idei oraz działań charakteryzujących młodzieżowy bunt lat 60. terminu „kontestacja”.

Z kolei użyty tu już kilkakrotnie termin „teatr kontestacji” obejmuje grupy teatralne wyrażające na różne sposoby swój sprzeciw wobec „paradygmatu nienasycenia” – cywilizacyjnego wzorca społeczeństwa przemysłowo-masowego.⁵⁹ Część z owych zespołów przez jakiś czas stanowiła załączki „społeczności alternatywnych”, a ich członkowie praktykowali na co dzień kontrkulturowe idee braterstwa i samorealizacji w grupie. Jednak czas owego praktykowania nie był odpowiednio długi i nie uzyskali oni długofalowych efektów, będących sensem istnienia alternatywnych społeczności – zespoły te na ogół nie były w stanie przetrwać w formie teatralnych komun nawet kilku lat. Stąd też trudno mówić o „teatrze kontrkultury”, skoro nawet sztandarowy zespół młodzieżowej kontestacji lat 60. – The Living Theatre zdołał z trudem zaistnieć w takim kształcie tylko

⁵⁷ Aldona Jawłowska, *Drogi kontrkultury...*, s. 131. O takich formach „alternatywnego społeczeństwa” pisze także obszernie Anna Wyka. Patrz: Anna Wyka, *Alternatywny światopogląd i praktyka społeczna (z doświadczeń zachodnich)*. W: *Spontaniczna kultura młodzieżowa...*, s. 54-78.

⁵⁸ Anna Wyka, *Alternatywny światopogląd i praktyka społeczna...*, s. 52.

⁵⁹ Patrz: Tamże, s. 49.

nico ponad 6 lat i, zdaniem swoich liderów, nie osiągnął trwałego efektu przemiany w kontrkulturową komunę, w pełni realizującą swe dalekosiężne cele.⁶⁰

W związku z tym termin „teatr kontestacji” o wiele lepiej oddaje specyfikę sposobu istnienia zespołów teatralnych związanych z ruchem młodzieżowego buntu lat 60. od terminu „teatr kontrkultury”, bowiem „teatr kontrkultury”, jako zjawisko realne, długofalowe, przynoszące trwałe efekty społeczne i artystyczne, w omawianym tutaj okresie po prostu nie zaistniał.

Intuicje, przeświadczenia, poglądy i strategie działania społecznego ruchu kontestacji z lat 60.

„Nazywamy to ‘edukacją’, (...) ‘poszukiwaniem prawdy’, lecz jest to kwestia mechanicznego przekształcania młodych ludzi w narzędzia ukształtowane zgodnie z potrzebami naszych rozmaitych barokowych biurokracji: korporacyjnej, rządowej, wojskowej, związkowej, edukacyjnej.

Nazywamy to ‘wolną przedsiębiorczością’, lecz jest to system manipulacji rynkowej, zarządzanej przez oligarchie, które są bardzo ściśle powiązane ze sobą przy pomocy zinstytucjonalizowanej korupcji; system potwornie restrykcyjny, mający na celu udzielnienie ludzi poprzez uczynienie z nich stada przymusowych konsumentów. (...)

Nazywamy to ‘pluralizmem’, lecz jest to kwestia uroczystego zapewniania ludzi przez władze o tym, że mają oni prawo do swych własnych opinii; tyle że zapewnianie to jest wymówką służącą ignorowaniu głosów, które są prawdziwym wyzwaniem. W takim pluralizmie krytyczne punkty widzenia stają się czysto prywatnymi modlitwami, szeptańmi przy ołtarzu niekonsekwentnej koncepcji wolności słowa.

Nazywamy to ‘demokracją’, lecz jest to tylko kwestia badań opinii publicznej, w ramach których ‘reprezentatywna próba’ proszona jest o twierdzące lub przeczące kiwnięcie głową w odpowiedzi na zestaw uprzednio przygotowanych alternatyw, będących zwykle w zgodzie z ‘faktami dokonanymi’. Fakty owe są dziełem tych, którzy podejmują

⁶⁰ „W połowie września 1969 (...) Beckowie ogłosili, że odchodzą z zespołu, ponieważ żadna wspólnota anarchistyczna nie może zależeć od jej liderów”. Joanna Ostrowska, *Od sztuki do polityki... Maszynopis*, s. 191. Beck zanotował w tym czasie: „The Living Theatre jako instytucja (...) i jako projekcja anarchistycznej wspólnoty (która jest jedynie w procesie stawania się) muszą przejść przemianę. (...) Nie jesteśmy niezadowoleni z pracy ani z samych siebie, ale wiemy, że żadnej z idei *The City Absolute* (...) nie uda nam się zrealizować, jeśli nie zmienimy siebie. The Living Theatre stał się instytucją (...). Przez przyznanie nam sukcesu społeczeństwo uczyniło nas zależnymi od swojego systemu.” Julian Beck, *The Life of the Theatre...*, s. 220-221. Dodajmy, że *The City Absolute* był bardzo ciekawym projektem artystycznym i społecznym, wymyślonym podczas pobytu The Living Theatre w Maroku (lato 1969), zakładającym kulturową animację miasta lub miasteczka przy użyciu środków teatralnych. Sens takiej akcji w poetycki sposób ujmował Julian Beck: „Zmienić wibracje miasta. Rozświetlić świadomość na ulicach.” Tamże, s. 220. Niektóre wątki tego projektu The Living Theatre podjął w Brazylii, realizując tam projekt pt. *Dziedzictwo Kaina* (1970).

ważne decyzje i zawsze potrafią tak skonstruować badania opinii publicznej, aby służyły one ich celom. W ten sposób nawet jeśli 80 procent ludzi uważa, że nasze ‘pójście do’ Wietnamu było ‘pomyłką’, to 51 procent sądzi, że ‘stracimy prestiż’, jeżeli się teraz wycofamy. W ten sposób ludzie zostali ‘skonsultowani’ i wojna toczy się dalej za ich ‘zgoda’. (...)

Nazywamy to ‘rządem działającym za zgodą rządzonych’. Ale dokładnie teraz, gdzieś w labiryncie paramilitarnych agencji jakiś ‘specjalista od danego obszaru’ – człowiek, którego nie wybrałeś ani ty, ani ja, wysyła ‘specjalnych doradców’ w odległe ‘trudne miejsce’, które będzie nowym Wietnamem. A gdzieś w głębinach oceanów dowódca łodzi podwodnej, którego ani ty, ani ja nie wybraliśmy, steruje okrętem wyposażonym w siłę ognia mogącą spowodować kataklizm i być może próbuje podjąć decyzję, czy – z powodów, których nie znasz ani ty, ani ja – nie nadszedł czas, by nacisnąć guzik.”⁶¹

W taki oto sposób Theodore Roszak wyraził swą skrajną dezaprobatę dla powojennej zachodniej demokracji oraz modelu funkcjonowania społeczeństwa przemysłowego z lat 60. XX wieku. Jego książka, z której zaczerpnięty jest ten fragment, zawierała wykład przeświadczeń tudzież poglądów młodego pokolenia Amerykanów – ludzi urodzonych po II wojnie światowej.⁶²

Istotą postawy, której ekspresją są zacytowane wyżej buntownicze sformułowania, było dążenie, aby ludzkiej jednostce przywrócić jej podmiotowość, autonomię i wewnątrzsterowność, zawłaszczone i uprzedmiotowione przez dominujący model rozwoju społecznego. Zdaniem Charlesa Reicha, zadanie to polegać winno przede wszystkim na rezygnacji jednostki z przemocy wobec samej siebie – przemocy narzuconej przez dominujące nad nią i zniewalające ją społeczeństwo.

Walka z owym zniewoleniem zakładała przede wszystkim kategoryczny bunt przeciw pojmowaniu jednostki jako podporządkowanej społecznym mechanizmom i całkowicie przez nie określonej części społecznej maszyny. Pojmowanie to było narzucone jednostce przez dominującą kulturę mieszczańską. Reich stwierdzał kategorycznie, iż „nowa generacja rozpoczyna swe myślenie o świecie od ‘ja’ ” – w odróżnieniu od starszego pokolenia, które „akceptuje społeczeństwo, publiczny interes oraz instytucje jako rzeczywistość pierwotną (...)” Sprzeciwiając się takiemu punktowi widzenia, generacja kontestatorów „ogłasza, że jednostkowe ‘ja’ jest jedyną prawdziwą rzeczywistością”.⁶³ Sprzeciw ten implikował zdecydowany bunt wobec sztywnej stratyfikacji oraz hierarchii społecznej, jakie panowały w społeczeństwie industrialnym, masowym, poddanym „paradygmatowi nienasyceń”. Wedle Reicha, „nowe pokolenie patrzy podejrzliwie

⁶¹ Theodore Roszak, *The Making of a Counter Culture...*, s. 16.

⁶² Dodajmy od razu, że w *The Making of a Counter Culture*, w odróżnieniu od *Zieleni się Ameryka* Charlesa Reicha, znajdziemy wiele trzeźwych komentarzy, wyrażających intelektualny dystans autora wobec przedmiotu jego badań.

⁶³ Zauważmy tutaj istotną zbieżność z główną zasadą ontologiczną egzystencjalizmu. Reich zdawał sobie zresztą sprawę z istotnych powiązań opisywanej przezeń kontestacyjnej „Świadomości III” z założeniami egzystencjalistów, powołując się np. kilka zdań później na Heideggerowskie pojmowanie ludzkiej jednostki.

na ‘zobowiązania’ i uregulowane kontraktami stosunki między ludźmi”, wierząc, iż „uczciwość może wytworzyć o wiele autentyczniejsze relacje niż owe sterylne stosunki, jakie zauważa wśród starszej generacji.”⁶⁴

Zanegowanie sztywnej hierarchii społecznej w imię jednostkowej pełni pociągało za sobą m.in. imperatyw docenienia każdej jednostki takiej, jaką ona jest, niezależnie od jej predyspozycji oraz indywidualnych uzdolnień, które określają stopień jej „społecznej przydatności”. Odrzucano zatem odruchową w starszym pokoleniu ocenę jednostki ze względu na kryteria narzucone przez „zbiorowy punkt widzenia”, który kojarzono z partykularnymi interesami klasy władzy i pieniądza. „Każda osoba posiada swoją własną indywidualność, której nie można porównywać z indywidualnością kogokolwiek innego. Ktoś może być błyskotliwym myślicielem, lecz nie jest on ‘lepszy’ w myśleniu od jakiegokolwiek innej osoby, po prostu posiada on swoją własną doskonałość. Osoba, która myśli słabo, jest wciąż doskonała na swój własny sposób. (...)... nikt nie jest odrzucony. Każdy jest upoważniony do bycia dumnym z siebie i nikt nie powinien działać w sposób, który jest służalczy, albo czuć się kimś gorszym (...)”⁶⁵

Również Herbert Marcuse, podkreślał z całą mocą, iż w dążeniu do zmian makrospołecznych należy się skupić na przekształceniu jednostki, jako że budowa nowego społeczeństwa wymaga przede wszystkim człowieka nowego typu. „Nowy człowiek” miał, jego zdaniem, charakteryzować się „odmienną wrażliwością i świadomością”, mówić „odmiennym językiem”, wykonywać „odmienne gesty”, podążać „za odmiennymi impulsami” (...). Marcuse pisał o ludziach, którzy „wytworzyłiby instynktowną barierę wobec okrucieństwa, brutalności, brzydoty.” Istotne zmiany w skali całego społeczeństwa powinny być zostać dokonane „przez mężczyzn i kobiety, którzy mieliby czyste sumienie, będąc ludzcy, delikatni, wrażliwi, zmysłowi i którzy już nigdy więcej nie wstydziłiby się samych siebie.”⁶⁶

Także Anna Wyka podkreśliła znaczenie owego „głębokiego, (...) przekonania, (...) że przemiana jednostki ludzkiej, jej dążenie do ideału osoby jest i winno być pierwotne w stosunku do możliwości przeprowadzenia efektywnych ulepszeń struktury społeczno-politycznej czy przemian ekonomicznych wszelkiego poziomu i zasięgu (...)”. Jednocześnie zaznaczyła, iż „krytycy nazywają” owo przekonanie „najwnym złudzeniem bądź myśleniem utopijnym”.⁶⁷

Rewolucyjna przemiana ludzkiej jednostki miała się dokonać w celowo założonym oderwaniu od wizji świata opartej na nauce i technologii. Jednym z głównych motywów tego trybu postępowania była kategoryczna negacja Kartezjańskiej prymarności „podmiotu, który wątpi” oraz Kartezjańskiej myśli – „suwerennego działania podmiotu, który postanowił postrzegać prawdziwie”. Główny nacisk położono natomiast – jak pisał Theodore Roszak – na uruchomienie „‘nieintelektualnego’ poziomu świadomości”, będące wynikiem „obalenia naukowego poglądu na świat, z jego dobrze okopanym

⁶⁴ Charles A. Reich, *The Greening of America...*, s. 228.

⁶⁵ Tamże, s. 226-227.

⁶⁶ Herbert Marcuse, *An Essay on Liberation*. Boston, Beacon Press, 1969, s. 21.

⁶⁷ Anna Wyka, *Alternatywny światopogląd i praktyka społeczna...*, s. 51.

przywiązaniem do egocentrycznego i mózgowego stanu świadomości. W jego miejsce musi przyjść nowa kultura, w której 'nieintelektualne' potencje ludzkiej osobowości – czerpiące swój ogień z blasku wizji i doświadczeń płynących z międzyludzkiego obcowania – stają się sędziami w kwestii tego, co dobre, prawdziwe i piękne.”⁶⁸

Wysunięcie na pierwszy plan wewnątrzsterownego „ja” pociągało za sobą nakaz życia niepodzielnego na role, które są wymuszone na jednostce przez społeczną stratyfikację oraz hierarchizację, i najczęściej do siebie nie przystają. W związku z tym nakazem Reich z całą powagą wysunął m.in. postulat noszenia tego samego ubrania w pracy i w „życiu prywatnym”. Miało to być manifestacyjnym wyrazem jedności i niepodzielności człowieka w jego codziennym życiu.

Przed wszystkim jednak nie wolno było mówić jednego, a czynić drugiego, swoje poglądy i deklarowaną postawę należało potwierdzić własnymi życiowymi wyborami tudzież własną aktywnością. W przypadku młodych kontestatorów miała ona na celu zmianę świata na lepsze, urządzenie go w sposób mądrzejszy, przede wszystkim mniej nacechowany przemocą niż to uczyniły poprzednie generacje, „które zbudowały, tolerowały i pograżyły w niepamięci Oświećmie i Wietnamy”⁶⁹.

Nie wystarczała tu jednak nawet zgodność słów i czynów, bowiem te ostatnie powinny były stać się jeszcze wyrazem osobistej odpowiedzialności za świat i rzeczywistej woli uczynienia go lepszym. Należało zatem czynić usilne starania, by uzyskać rzeczywisty wpływ na losy swego otoczenia poprzez aktywność bezpośrednią (zdaniem kontestatorów, najsensowniejszą i najskuteczniejszą), podejmowaną zgodnie ze szczerym i autentycznym impulsem moralnym, nawet na małą i – wydawałoby się – nieistotną społecznie skalę.

Wysoka ocena poświęcenia się dla zbiorowości, wielokrotnie manifestowana przez młodych kontestatorów w latach 60., nie mogła jednak pociągać za sobą przemocy wobec samego siebie. Nieuchronnym następstwem tego poglądu była kategoryczna krytyka aktywistów „starej lewicy” – socjalistów, komunistów czy bojowników o prawa człowieka, którzy, niczym ascetyczni purytanie, „oddawali całe swe życie sprawie”, tym samym je reifikując. Dla reprezentantów powojennej generacji taka postawa podważała słuszność spraw, o jakie walczyli ich przodkowie.

Jawłowska zwróciła w związku z tym uwagę na „programową antyorganizacyjność” uczestników paryskiej rewolty z maja 1968. Uznawali oni, podobnie jak kontestatorzy amerykańscy, iż „organizacja rewolucyjna ‘typu tradycyjnego’ zabija spontaniczność, prowadzi do usztywnienia form działania, utrwalenia (...) fałszywych (...) obrazów świata.” Rezygnowali wobec tego z „zasady przedstawicielstwa, pośrednictwa”, uznając, iż „ułatwia ona wyodrębnianie się elit aktywistów monopolizujących władzę i manipulujących całością w imię własnych interesów”.⁷⁰

W ten sposób od głównego postulatu kontestacji przeszliśmy do ogólnej charakterystyki ruchu i jego strategii walki.

⁶⁸ Theodore Roszak, *The Making of a Counter Culture...*, s. 49, 50.

⁶⁹ Herbert Marcuse, *An Essay on Liberation...*, s. 24.

⁷⁰ Aldona Jawłowska, *Drogi kontrkultury...*, s. 17-18.

Ciekawy pogląd w tej kwestii prezentuje Theodore Roszak: w ruchu młodzieżowej rewolty było wiele elementów przypadkowych. Patrząc nań z dystansu, trudno było dostrzec w nim spójność, a tym bardziej koordynację i dyscyplinę poczynań. Nie był to zatem typowy ruch polityczny. Natomiast oryginalnym i nowatorskim czynił go fakt, iż „uderzał on ponad ideologią, na poziomie świadomości, dążąc do przekształcenia naszego najgłębszego poczucia samych siebie, innego, otoczenia”.⁷¹

Strategia ta była, jak już stwierdziliśmy, przede wszystkim wyrazem nieufności kontestatorów wobec wszelkich zorganizowanych wysiłków rewolucyjnych. Wynikała także z odrzucenia przez nich mechaniczno-technologicznego myślenia o społeczeństwie oraz wizji społeczeństwa – gigantycznego „mechanizmu”, którego sprawne działanie wymagało nieustannej koordynacji, zapewnianej przez „centrum” złożone z polityków, a także anonimowych funkcjonariuszy i ekspertów, „których ani ty, ani ja nie wybraliśmy”. Preferowane przez młodych buntowników międzyludzkie relacje, nacechowane autentyzmem i brakiem zniewolenia, umiejscawiane były w ramach „demokracji uczestniczącej”. A ta z kolei wymagała bezpośrednich relacji twarzą w twarz, lokując siłą rzeczy wymarzone przez kontestatorów idealne społeczności, niezainfekowane miazmatami „mechanizmu”, w środowisku wioski albo plemienia, z dala od wielkich zbiorowisk ludzkich, z wielomilionowymi aglomeracjami – „dżunglami miejskimi” na czele.⁷²

Zrelacjonowane powyżej stwierdzenia Roszaka i Wyki uzupełnimy obserwacjami Aldony Jawłowskiej, która podkreśla, że „nowa pozytywna integracja, będąca kluczowym etapem dążenia ‘do całkowitej zmiany’, realizowała się w ‘rewolucyjnej wspólnotcie’”.⁷³

Przytoczmy tu jeszcze jedną konstatację Jawłowskiej, którą zrelacjonujemy w nawiązaniu do cytowanych wcześniej refleksji oraz terminów: oto „rewolucyjna wspólnota”, grupująca ludzi, z których każdy „posiada swą własną doskonałość” i kontaktuje się z innymi członkami tej społeczności w ramach „demokracji uczestniczącej”, funkcjonującej w środowisku „plemiennym”; ta właśnie wspólnota buduje „kontestacyjny światopogląd (...) anonimowo i zbiorowo. Z (...) pozornie chaotycznych i niekoherentnych treści, najpierw realizowanych w życiu, potem uświadomionych i zwerbalizowanych, próbuje się odtworzyć uporządkowaną całość.”⁷⁴ Dodajmy, że nie treść owego światopoglądu jest tu okolicznością najoryginalniejszą (Jawłowska podkreśla jej wtórność wobec krytyki społeczeństwa masowego podejmowanej wcześniej przez wybitnych reprezentantów nauk społecznych, z Frommem na czele, a także przez licznych artystów), a fakt, iż powstawał on w wyniku zbiorowego, anonimowego wysiłku całej społeczności, zjednoczonej wspólnymi ideami, dążącej do harmonijnej współpracy, która nacechowana jest szacunkiem wobec twórczych możliwości każdego z jej członków.

Stwierdzone już tu zostało, że zdaniem wielu intelektualistów, którzy usiłowali sformułować jakiś spójny program działania w oparciu o bardzo różnorodną aktywność

⁷¹ Theodore Roszak, *The Making of a Counter Culture...*, s. 49.

⁷² Patrz: Tamże, s. 49. Patrz również: Anna Wyka, *Alternatywny światopogląd i praktyka społeczna...*, s. 50.

⁷³ Aldona Jawłowska, *Drogi kontrkultury...*, s. 103.

⁷⁴ Tamże, s. 12.

kontestatorów, istotną rolę w przemianie świata, zgodnej z ideałami młodzieżowego protestu, miała odegrać „nowa wrażliwość”. Interesująco rysuje się tu postulat, wedle którego „nowi ludzie” o „nowej wrażliwości” powinni kierować się w swym życiu normami moralnymi sformułowanymi w oparciu o wartości obowiązujące nie tylko na terenie etyki, lecz również, a nawet przede wszystkim, estetyki. Wedle Herberta Marcusego, „nowa wrażliwość” miała wyzwolić ludzi z narzuconej im służby nauce i technice, powodując ich „wzlot ponad instynkty życiowe, ponad agresywność i winę” oraz kształtując „przyszłą ewolucję ‘standardu życia’. (...) Technika dążyłaby wówczas do stania się sztuką, a sztuka dążyłaby do kształtowania rzeczywistości: unieważnione zostałyby przeciwieństwa dzielące wyobraźnię i rozum, wysokie i niskie właściwości człowieka, myśl poetycką i naukową. Istnieje gwałtowna potrzeba nowej Zasady Realności, zgodnie z którą nowa wrażliwość i pozbawiona swej wyższości inteligencja naukowa połączyłyby się w stworzeniu etosu estetycznego.

Termin ‘estetyczny’ w swej podwójnej konotacji, jako przynależący do zmysłów i przynależący do sztuki, mógłby służyć do wyznaczania jakości procesu produkcyjno-twórczego w środowisku wolności. (...)

Nowa wrażliwość (...) wyłania się w walce przeciwko przemocy i wyzyskowi” poprzez m.in. „afirmację prawa do budowy społeczeństwa, w którym likwidacja biedy i znoju znajduje swą ostateczną konsekwencję w świecie, gdzie wrażliwość, umiejętność zabawy, spokój i piękno stają się formami egzystencji, a co za tym idzie, samą formą społeczeństwa.”⁷⁵

Przywołaną tu koncepcję „etosu estetycznego” można uzupełnić etycznym systemem autorstwa francuskiego estetyka, Etienne Souriau, który „jako jedyną zasadę moralności podaje obowiązek tworzenia sztuki”. System ów, ogłoszony w roku 1975,⁷⁶ będący pod wyraźnym wpływem nie tylko przemian we współczesnej kreacji artystycznej, lecz także rewolty studenckiej z 1968 roku, relacjonuje i szczegółowo komentuje Jolanta Brach-Czaina w swej książce *Etos nowej sztuki*. Jako główną zasadę przyjętej przez Souriau moralności „można przyjąć (...) formułę: postępuj tak, jakby wszelkie twoje działanie było sztuką”, której realizacja wymaga „przyjęcia niezwykle aktywnej postawy wobec własnego życia, jak aktywna wobec tworzonych dzieła jest postawa artysty”. Ta „postawa estetyczna nie polega na kontemplacji otoczenia, lecz na takim przekształcaniu go, aby stawało się ono dziełem sztuki, a więc tworem mającym określoną ekspresję i zdolnym służyć nawiązaniu kontaktu i porozumienia między ludźmi”.

Źródłem systemu Souriau Brach-Czaina upatruje, po pierwsze, w „przemianach sztuki i związanych z nimi przemianach tego pojęcia”, które spowodowały, iż może być ono „stosowane poza jej dawnym terenem”, po drugie (i ważniejsze) – „estetyczne ukierunkowanie stosunku do otoczenia” jest, jej zdaniem, „pewnym rysem kultury formującej się na naszych oczach i stanowiącej przeciwwagę dla utilitarnego i eksploatorskiego stosunku do otoczenia, które charakteryzowały kulturę dotychczasową”.

⁷⁵ Herbert Marcuse, *An Essay on Liberation...*, s. 24, 25.

⁷⁶ W książce pt. *Korona z ziół. Szkic moralności opartej na podstawach czysto estetycznych (La couronne d'herbes. Esquisse d'une morale sur des bases purement esthétiques)*.

W rozważaniach Brach-Czajny dotyczących systemu Souriau pojawia się również motyw teatralny (teatr jest zresztą intensywnie obecny także w innych partiach jej pasjonującej książki). Oto autorka dochodzi w pewnym momencie do wniosku, że „sztuką może być wieloletnie działanie ludzi tworzących wspólnie (...) żywe dzieło”, które „powstaje w materiale, (...) jakim jest proces ludzkiego życia”. Proces ów bywa czasem „konstrukcją o wyraźnie zaznaczonym kształcie. (...) Przykładem mogą być zachowania codzienne członków zespołu Living Theatre, które mają swój stały charakter formalny, styl, który łatwo rozpoznać. (...) Pewne postawy, które ci ludzie wspólnie wypracowali, charakterystyczne dla nich poglądy i reakcje emocjonalne leżą u podłoża stylu sztuki uprawianej przez tę grupę, a opartej na codziennym procesie życia. Takimi drobnymi obiektami sztuki są poszczególne zdarzenia, akcje, prowokacje aranżowane przez nich przy różnych okazjach. Ale także wieloletni proces ich życia układa się w dzieło sztuki mające swój kształt formalny.”⁷⁷

Zanim przejdziemy do zagadnień związanych już bezpośrednio z teatrem kontestacji, nie od rzeczy będzie przypomnieć kilka podstawowych zastrzeżeń, jakie piszący o kontestacji oraz kontrkulturze badacze i artyści wysunęli wobec niektórych postaw, poglądów i strategii, ujawnionych w ruchu młodzieżowego buntu lat 60. Najistotniejsze argumenty zebrała Aldona Jawłowska w *Zakończeniu* swojej książki, krytykując przede wszystkim zbyt daleko posunięty radykalizm poglądów i strategii postępowania, sformułowanych i realizowanych przez najbardziej skrajnych aktywistów kontestacji. Nie ma np., jej zdaniem, sensu zabieg „odcięcia się od ‘zepsutego świata’”, polegający na „zerwaniu wszelkich łączących z nim środków komunikacji”, praktykowaniu „mistycznych olśnień” lub „pozazmysłowego ‘bezpośredniego kontaktu’”, które na ogół są „zapożyczone bądź z odległych czasów, bądź z innych, całkowicie odmiennych, choć równoległych w czasie kultur.” W zabiegu owym „kryje się sztuczność, nieautentyczność”, jako że nikt nie jest w stanie przenieść „zapożyczonej struktury światopoglądowej”, która „znaczyła coś w owych innych kontekstach, (...) w realia społeczeństwa neokapitalistycznego”, gdzie jest ona „pusta, staje się dziwactwem lub zabawą”.⁷⁸

Niebezpieczna wydaje się także Jawłowskiej obecna nie tak znowu rzadko wśród młodych kontestatorów „wiara w możliwość budowania trwałych więzi ideowych, podstaw integracji ruchu w oparciu o przeżycia, nastroje, ‘atmosferę ruchu’, a nie systematyczne precyzowanie i uzgadnianie poglądów (...). (...)

Trudno również zaakceptować pewne tendencje (...) do ignorowania całego dorobku wiedzy. (...) Hasła takie głoszone przez ludzi młodych, którzy (...) nie przyswoili sobie nawet podstawowego zakresu wiedzy zawartej w programach ich studiów, brzmią dość śmiesznie. (...) Nie ma (...) innej drogi do zakwestionowania nauki niż przez naukę samą. W przeciwnym wypadku również to zakwestionowanie stanie się pozornym gestem.”⁷⁹

⁷⁷ Jolanta Brach-Czajna, *Etos nowej sztuki*. Warszawa, PWN, 1984, s. 174, 176, 175-176, 175, 177.

⁷⁸ Aldona Jawłowska, *Drogi kontrkultury...*, s. 309.

⁷⁹ Tamże, s. 309-310.

Zastrzeżenia Jawłowskiej budzi też obecne wśród sporego odłamu młodych kontestatorów „rozumienie ‘spontanizacji’ i ‘autentyczności’ wywodzące się z filozoficznych koncepcji przeciwstawiających doskonałość natury ograniczeniom, ‘skażeniom’, sztuczności świata kultury i cywilizacji. U podstaw tego rozumienia (...) leży przekonanie, iż rozwój osobowości dokonuje się nie w relacji osobowość-kultura, lecz jak gdyby poza nią, samoistnie, cała zaś narzucona kulturowa zewnętrzność jest jedynie czynnikiem hamującym proces samoistnego rozwoju. (...) Zgodnie z tymi założeniami, spontanizacja jest nie do pogodzenia z żadnymi nakazami i normami.”⁸⁰

Argumenty Jawłowskiej współgrają z polemiką, jaką na stronach swej książki *Teatr młody – teatr otwarty* toczy z radykalnymi kontestatorami Bogusław Litwiniec (przypomnijmy: artysta-animator kultury, twórca Studenckiego Teatru „Kalambur” oraz wrocławskich festiwali teatru studenckiego i „otwartego”), przeciwstawiając się „pohukiwaniom (...) chóru utalentowanych rebeliantów: (...) ‘Uczestniczyć to znaczy wszystko rozwalić!’ My nie wierzymy, że ruiny porosną automatycznie nowym życiem. Nie czujemy się na tyle niewinni... (...) Najbardziej płomienny bunt nie spali przeżytych przez ludzkość doświadczeń. Uległ im (...) nasz język. Kto z kontestatorów w imię szlachetnej konsekwencji ukreśli sobie własny język?...”⁸¹

Gorzkich, trzeźwych komentarzy nie szczędzi także przedstawicielom kontestacji Theodore Roszak, stwierdzając np., że „młodzi na swój amatorski, wręcz groteskowy sposób odcięli się od dorobku dorosłych i postanowili zacząć wszystko od nowa. Hipotezy niezadowolonych, skwaszonych starców zamienili w eksperymenty, często jednak nie chcąc dopuścić do świadomości, że każdy prawdziwy eksperyment może zakończyć się niepowodzeniem, do którego trzeba się przyznać. (...) Nie jest idealne, a prawdopodobnie nawet nie jest dobre to, że młodzi muszą brać na siebie tak wielką odpowiedzialność za wymyślanie oraz inicjowanie zmian w społeczeństwie jako całości. Zakończenie tego dzieła sukcesem to dla nich zbyt wielkie zadanie. Doprawdy, tragiczne jest, że w obliczu kryzysu, który wymaga taktu i dojrzałej mądrości, wszystko, co w naszej kulturze zdaje się dawać nadzieję, musi być budowane od podstaw – bo tak musi być w przypadku, gdy budowniczości są całkowitymi debiutantami.”⁸²

Jeszcze jeden, szczególnie gorzki, wręcz złośliwy komentarz: Roszak wychodzi od tezy, że młode pokolenie amerykańskich kontestatorów korzysta z dobrodziejstw permissywnego stylu wychowania, lansowanego w okresie powojennym (przywołany jest tu nieśmiertelny doktor Spock). Co więcej, bogate społeczeństwo rozwiniętej konsumpcji nie potrzebuje już „poddanych surowemu szkoleniu, ‘odpowiedzialnych’ młodych pracowników. (...) Tak więc klasa średnia może sobie pozwolić na przedłużenie dziecięcej łatwości i bierności życia, co też czyni. (...) W ten sposób

⁸⁰ Tamże, s. 310-311.

⁸¹ Bogusław Litwiniec, *Teatr faktu – teatr konfrontacji i odpowiedzialności*. W: Bogusław Litwiniec, *Teatr młody – teatr otwarty*. Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1978, s. 36-37.

⁸² Theodore Roszak, *The Making of a Counter Culture...*, s. 26.

młodzi są ‘zepsuci’, tzn. tak ukształtowani, że wierzą, iż bycie człowiekiem ma coś wspólnego z przyjemnością i wolnością. Lecz w odróżnieniu od swoich rodziców, (...) młodzi nie musieli sprzedać się w zamian za swoje wygody (...). Uważają, że mogą zawsze liczyć na bezpieczeństwo ekonomiczne i na tym przeświadczeniu budują nową, bezkompromisową osobowość (...). W odróżnieniu od swych rodziców, którzy muszą bić czołem przed organizacjami zapewniającymi im codzienny chleb, młodzi mogą pyskować w domu, bez obaw, że zostaną wyrzuceni za drzwi, na chłód.”⁸³

Trzeba tu przyznać Roszakowi rację i stwierdzić, że bezkompromisowy idealizm kontestatorów przybierał często groteskowe w swej niedojrzałości formy, będące *de facto* grymasami niezadowolenia dzieci, zbuntowanych przeciw dorosłym i zdających sobie zarazem w głębi ducha sprawę z dziecinnej bezsilności swego buntu. Tkwi tu chyba jedno ze źródeł podkreślanej przez wielu interpretatorów teatralizacji młodzieżowej rewolty. Aldona Jawłowska twierdzi np., że „w gruncie rzeczy studenci nie wierzyli w wybuch światowej rewolucji. Pragnęli ją jednak odegrać. (...) Być może kryła się za tym nie w pełni uświadomiona wiara w moc rytuałów magicznych: (...) odegranie rewolucji przyspieszy jej prawdziwe nadejście.”⁸⁴

Motyw symbolicznej rytualizacji zachowań kontestatorów i jej rewolucyjnej skuteczności omówiła też Małgorzata Szpakowska w swej recenzji z *Dróg kontrkultury*. Jej zdaniem, wielka waga, jaką młodzi buntownicy z lat 60. przywiązywali do pojęć „mitu”, „rytuału” czy „święta”, a także do gestów i zachowań symbolicznych, wskazuje na ich „pragnienie powrotu do naturalności czasów (...) przedprzemysłowych; być może jednak chodzi o naturalność po prostu. (...) Uwolnić się od fałszu cywilizacji – to odkryć nowe archetypy w postaci nieskażonej (...). Tędy prowadzi droga do rzeczywistej wolności; nie przez manipulowanie zakłamaną od podstaw organizacją społeczną ani przez ucieczkę poza wszelką kulturę (...). A skoro tak, to rewolucja ‘odegrana’, byleby jej struktura była prawdziwa, jest właściwie skuteczniejsza od rzeczywistie dokonanego przewrotu; podobnie jak samo autentyczne przeżycie utopii więcej znaczy niż zrealizowanie tej utopii w skali globu.”⁸⁵

Szpakowska trafnie wychwytuje skrajną odrazę kontestatorów dla „zakłamanej od podstaw organizacji społecznej”, która spowodowała wybranie przez nich pokojowej odmiany rewolucji – uteatralizowanej, nakierowanej na przemianę jednostki, nie społecznej makrostruktury, skrajnie się dystansującej wobec tradycyjnych praktyk i rytuałów przeszłych rewolucji, zwłaszcza tych zwycięskich.⁸⁶

⁸³ Tamże, s. 30-31.

⁸⁴ Aldona Jawłowska, *Drogi kontrkultury...*, s. 221. Dodajmy jeszcze, iż cały szereg ciekawych, głębokich refleksji na temat teatralizacji i teatralności młodzieżowej rewolty z 1968 r. i rewolucji w ogóle znajdziemy w szkicu Jeana Duvignauda. Patr.: Jean Duvignaud, *Maj 1968: teatr święta*. „Punkt” nr 13 (1981), s. 124-136.

⁸⁵ Małgorzata Szpakowska, *Czy istotnie kontrkultura?* „Dialog” 1976 nr 6 (242), s. 144-145.

⁸⁶ Zauważmy też, pojawiający się zresztą nie po raz pierwszy w interpretacjach młodzieżowej kontestacji, motyw dążenia do ponownego „zaczarowania świata”. Dążenie owo było intensywnie obecne zarówno w codziennym życiu wielu alternatywnych społeczności, jak i w kreacji artystycznej, będącej zbiorową autoekspresją niektórych „kontrgrup”.

Co oczywiście nie odbiera trafności zarzutowi Roszaka, który słusznie zwrócił uwagę na „dziekiem podszyte”, wynikające z niedojrzałości i nieodpowiedzialności cechy młodych kontestatorów i ich buntu.⁸⁷

Dodajmy na koniec, że najradykałniejszą krytykę kontestacji i kontrkultury przeprowadził Daniel Bell w *Kulturowych sprzecznościach kapitalizmu*,⁸⁸ jednak dla uchwycenia jej istoty należałoby tu wprowadzić Czytelnika w cały skomplikowany tok rozumowania autora, a to nie jest konieczne w niniejszej pracy.

Teatralne „kontrgrupy”

Przywołane w poprzednim podrozdziale idee przemiany społecznej usiłowano realizować w najrozmaitszy sposób. Przemiana ta miała zostać zapoczątkowana przez autonomicznych, wewnątrzsterownych ludzi obdarzonych „nową wrażliwością”, skupionych w „plemiennych” społecznościach, rozwijających ze „współplemieńcami” autentyczne relacje, oparte na docenianiu każdej jednostki takiej, jaką ona jest, przywracające rangę magii w codziennym życiu m.in. poprzez wymyślane na nowo rytuały. Powodzenie tego przedsięwzięcia wymagało „odpadnięcia” (*dropping out*), czyli stanowczego i zdecydowanego oddzielenia się od zasadniczej części społeczeństwa, a potem odszukanania wspólnoty, która by realizowała akceptowane przez kontestatorów wartości.

Owe „kontrgrupy” zaskakująco często przekształcały w całkiem spontaniczny sposób teatralizację swego buntu w uprawianie teatru – przypomnijmy choćby przytoczoną na początku niniejszego rozdziału relację Jeana-Jacquesa Lebela. Z drugiej zaś strony ambitne zespoły teatralne, usiłujące ocalić sens uprawiania „wysokiej” sztuki w społeczeństwie masowym, nierzadko – również spontanicznie, pod ciśnieniem bieżących zdarzeń – przekształcały się w kontestacyjne „kontrgrupy”. Najlepszym przykładem artystycznego powodzenia tak uformowanej „wspólnoty teatralnej” jest przywoływany tu już wielokrotnie The Living Theatre.

Jawłowska pisze wprost, że dążenia kontestatorów do wykreowania nowych, kontrkulturowych norm i wartości „najpełniej (...) wyraziły się (...) w muzyce, teatrze (czy też raczej antyteatrze) i w stylu życia. (...) Łączyły się tu w jedną całość: swobodna

⁸⁷ Dodajmy, że również Julian Beck i Judith Malina w trakcie kilkumiesięcznego tournée po USA na przełomie 1968 i 1969 r. stracili złudzenia co do skuteczności i dojrzałości młodzieżowego buntu. Jak pisze Joanna Ostrowska, „Beckowie odnosili się sceptycznie do rewolucyjnej Ameryki (...) i (...) ‘Woodstock Generation’, która – ich zdaniem – jedynie wyzwałała dzieci burżuazji z burżuazyjnego stylu życia. Była także akceptowana przez *establishment*, ponieważ była ‘siłą nabywczą’. ‘Jest to rewolucja, która (...) wspiera system, tak jak system wspiera ją. (...) Woodstock Nation wykonuje piękny taniec Bachusa, podczas gdy Apollinowie rządzą.’” Joanna Ostrowska, *Od sztuki do polityki... Maszynopis*, s. 156. Cytat pochodzi z: Julian Beck, *The Life of the Theatre...*, s. 170. Dodajmy, że wątek ekonomicznego znaczenia generacji kontestatorów, będących istotną dla amerykańskiego rynku grupą nabywców, pojawił się również u Roszaka. Patrz: Theodore Roszak, *The Making of a Counter Culture...*, s. 27.

⁸⁸ Patrz zwłaszcza rozdział pt. *Modernizm i Wrażliwość lat sześćdziesiątych*.

ekspresja, poszukiwanie nowych form artystycznych, realizacja życia wspólnotowego i kolektywnej twórczości, walki politycznej i propagandy na rzecz ruchu, wybuchy żywiołowego protestu przeciw egzystencji zaprogramowanej i zamkniętej w sztywnym schemacie produkcji-konsumpcji.”⁸⁹

Oczywiście kolejną rzeczą, ludzie tworzący owe artystyczne wspólnoty negowali od podstaw sens istnienia sztuki głównego nurtu, będącej, ich zdaniem, integralną częścią owego „sztywnego schematu”, który nieuchronnie reifikował wszelką aktywność artystyczną. W cytowanym przez Jawłowską „manifestie nowej sztuki” studenci paryskiej Akademii Sztuk Pięknych pisali, że „społeczeństwo burżuazyjne, (...) przyznając artyście uprzywilejowany status, (...) ‘unieszkodliwia’ go jednocześnie.” Ów stan uprzywilejowania „zamyka artystę w niewidzialnym więzieniu. (...) Jeśli jest twórcą, to znaczy, że powołał do życia coś unikalnego, o wartości ponadczasowej, ponadhistorycznej. Nie jest więc pracownikiem (...) uwikłanym (...) w (...) rzeczywistość. Taka idea twórczości odrealnia jego pracę.”⁹⁰

Paryscy studenci wyciągają stąd wniosek, że należy unieważnić ideę sztuki jako „wydzielonej” sfery ludzkiej aktywności, w której artysta „swobodnie”, bez przejmowania się otaczającą go codziennością może obcować z „wyższymi wartościami”, udostępniając je „maluczkiemu” w zamkniętej formie skończonego dzieła.

Bogusław Litwiniec podkreśla natomiast „bezsilność współczesnej kultury przemysłowej, która każdy odruch świeżości i buntu przetwarza natychmiast na towar. Jej profesjonalne wytwory demoralizuje coraz bardziej cyniczny rynek manipulujący dziełami sztuki. (...) Nieproporcjonalnie do olbrzymich środków, którymi sztuka ta dysponuje, pozostaje luksusem, odświętnie konsumowanym na stole nadal zaścielonym przez obyczaje określone potrzebami dziewiętnastowiecznej burżuazji.”

W krytyce Litwińca, sformułowanej w połowie lat 70., pojawiają się także argumenty zbliżone do tych, których użyli kilka lat wcześniej paryscy studenci: „Sztuka zabarykadowana jest (...) zniewolona. Głosi, że tworzy swe bezinteresowne kapliczki w poczuciu niezależności ducha, tymczasem daje w ten sposób dowody kompleksów własnych kapłanów, którzy ambicjami kreatorów próbują wynagrodzić sobie niemoc oddziaływania na jaźń publiczną.” Litwiniec nie ma też złudzeń co do motywów kierujących odbiorcami „sztuki zabarykadowanej”. Jego zdaniem, odwiedzają oni jej „kapliczki”, ponieważ „ponad próbę autentycznego życia wśród polemicznych faktów przedkładają faryzejską wygodę moralną. Sztuka zabarykadowana (...) dziś (...) stanowi alibi dla inteligenta, który chowa się w kołnierz wyspekulowanych cnót na myśl o niecnocie i nędzy świata realnego”⁹¹

Również zachodni kontestatorzy teatralni zdecydowanie negowali sens istnienia „mieszkańskich” scen głównego nurtu, czy to komercyjnych, czy repertuarowych,

⁸⁹ Aldona Jawłowska, *Drogi kontrkultury...*, s. 206.

⁹⁰ Tamże, s. 217.

⁹¹ Bogusław Litwiniec, *Teatr młody – teatr otwarty...*, s. 22, 177, 176. Zwróćmy uwagę, że wzmianki o „olbrzymich środkach” oddanych do dyspozycji oficjalnej sztuki, a także o inteligencji unikającym realnych konfliktów tego świata nawiązują aluzyjnie, lecz czytelnie do zniewolenia jednostki i społeczeństwa po wschodniej stronie berlińskiego muru.



The Performance Group,
Dionysius in 69 (1968),
realizacja zespołowa,
reżyseria: Richard Schechner.

utrzymywanych przez władze publiczne. Powtarzali przy tym często argumenty wytażane przez reprezentantów dwóch pokoleń twórców Wielkiej Reformy Teatru, odwołując się najczęściej do „granicznego” Antonina Artauda.⁹²

Julian Beck krytykował np. „manieryzm, piękne głosy, ładną wymowę, (...) aktorów, którzy naśladowują świat Białego Domu i (...) odgrywają głupstwem i cierpieniem burżuazji” oraz deklarował nieufność całego zespołu wobec „konwencji, które portretują ludzi żyjących w demokracji jako (...) racjonalnych, dobrych, zrównoważonych, mówiących językiem muzealnym.”⁹³

Bezpośrednim nawiązaniem do Artauda – jednego z duchowych i teatralnych patronów The Living Theatre, była sformułowana przez współlidera tego zespołu ostra negacja tradycyjnego języka teatralnego: „Złam język sił, które cię kontrolują, a złamiesz ich nużącą logikę, ich ciasną strukturę. (...) Załamanie języka równa się załamaniu wartości, modeli znaczenia, chorej racjonalności. Załamanie języka oznacza wynalezienie świeżych form komunikacji.”⁹⁴

Z kolei założyciel i lider nowojorskiej Performance Group, a także wybitny teoretyk widowiska, specjalista w dziedzinie *performance studies*, Richard Schechner zaprezen-

⁹² Kazimierz Braun w swej *Drugiej Reformie Teatru?* zalicza Artauda, wraz z Brechtem, Kantorem i Cage’em, do artystów i teoretyków, którzy przygotowali Drugą Reformę Teatru, nie mieszcząc się już ze swą twórczością i działaniami programotwórczymi w ramach Wielkiej Reformy. Patrz: Kazimierz Braun, *Druga Reforma Teatru?...*, s. 18-20.

⁹³ Julian Beck, *The Life of the Theatre...*, s. 8.

⁹⁴ Tamże, s. 27.

tował (obok wielu innych kontestatorskich deklaracji) ciekawą krytykę „mieszkańskiego” budynku teatralnego ze sceną pudełkową, nawiązując do niektórych argumentów Piscatora z *Teatru politycznego*. „Teatr z ramą sceniczną – pisał – jest ściśle ograniczonym, pojedynczym budynkiem, do którego wejście z ulicy jest skrupulatnie kontrolowane. (...) Zarówno w odniesieniu do samego budynku, jak do wszystkiego, co się w nim dzieje, obowiązuje zasada podziału i ściśle wyodrębnionych jednostek. Uregulowany jest czas, w którym widzowie mogą wzajemnie się oglądać (przed przedstawieniem i w czasie pauz). (...)”

Pracownicy teatru wchodzą do budynku innymi drzwiami [niż widzowie], ponieważ ukrywanie przed klientem wszelkich przygotowań stanowi część stylu teatru z ramą sceniczną. Mamy tu do czynienia z odmianą praktyki stosowaną w przemyśle, gdzie oddziela się produkcję towarów od ich zbytu.”

Schechner nie żałuje krytyki żadnej z części teatralnego budynku ze sceną typu włoskiego, nie oszczędza też bezpośredniego miejskiego otoczenia owego gmachu – charakterystycznej dla wielkich amerykańskich aglomeracji „dzielnicy teatralnej”. Kończy zaś swój wywód nieuchronnie nasuwającym się wnioskiem: „W ten sposób teatr z ramą sceniczną stanowi model kapitalizmu w jego klasycznej formie”.⁹⁵

Odwołajmy się także do krytyki tradycyjnego teatru zrodzonej na rodzimym gruncie. Oto Bogusław Litwiniec, nawiązując do swych bezlitosnych sformułowań, które dotyczyły „sztuki zabarykadowanej” stwierdza, iż „oficjalny teatr zawodowy zaakceptował status producenta sztuki pozorów. W swoich świątyniach fikcji czeka on na łaskawego odbiorcę, który nie ma co począć z wolnym wieczorem. (...) Sens społeczny takiej sceny sprowadza się w istocie rzeczy do sporządzania quasi-duchowej stawy dla wtajemniczonych w kulturowy rytuał. (...) Tę jałową społecznie sytuację (...) pogłębiają ponadto zewnętrzne formy kontaktu z widzem, kult stylu oraz forma bycia aktora.”⁹⁶

Kontestujące „kontrgrupy” formowały się łatwo. Na początek wystarczyło samo „odpadnięcie” i „skrzyknięcie się” paru osób, wyodrębnienie się ich z masy. Fakt ów mógł wynikać z kaprysu, z przelotnej fantazji. Jednak realny odpór, na jaki „kontrgrupa” napotykała ze strony społecznych struktur, albo ją natychmiast rozbijał, albo utwardzał jej istnienie.

Członkowie rozmaitych teatralnych „kontrgrup”, którzy najpoważniej potraktowali swe posłannictwo, wiedzieli lub przeczuwali to, co wcześniej bardzo dobitnie wyartykułował Artaud – że u schyłku artystycznej awangardy nie wystarczy już poszukiwanie nowych, idących z postępem środków teatralnego wyrazu. Trzeba poprzez teatr, przy pomocy teatru, życia teatrem, życia dla teatru stworzyć nie nowy styl gry, lecz nowy sposób życia. Teatr miał tu służyć pomocą, być narzędziem pomagającym w uformowaniu nowego paradygmatu kultury.

⁹⁵ Richard Schechner, Z zagadnień poetyki przedstawienia teatralnego. Przekład: Grzegorz Sinko. „Dialog” 1976 nr 5 (241), s. 115, 116, 117. Wersja oryginalna, angielskojęzyczna: Richard Schechner, *Essays on Performance Theory*. New York, Drama Book Specialists, 1977. Wersja zaktualizowana i poszerzona: Richard Schechner, *Performance Theory*. London, New York, Routledge, 1988. Cytowane fragmenty: s. 161, 164.

⁹⁶ Bogusław Litwiniec, *Teatr młody – teatr otwarty...*, s. 99.

Usiłowano zatem w ramach tych grup wykształcić i upowszechnić nowe wzorce postrzegania i kategoryzowania świata, organizowania komunikacji społecznej oraz regulowania życia społecznego, relacji jednostki i małej grupy społecznej, ekspresji własnego „ja” – wzorce radykalnie odmienne od powszechnie wówczas obowiązujących. Owe radykalne zmiany polegały, najogólniej mówiąc, na zerwaniu z hierarchicznością, funkcjonalizacją oraz sztywnością relacji i układów społecznych. Polegały także na dążeniu do komunikacji „poziomej” w ramach „wspólnot horyzontalnych”.⁹⁷ Bowiernie i uprzedmiotowione wydawało się wówczas wszystko, co miało swoje dobrze ustalone miejsce w hierarchiach wartości i stratyfikacji społecznej obowiązujących poza „kontrgrupą”. Teatralne „kontrgrupy” w znacznym stopniu przyczyniły się do wytyczenia nowych szlaków rozwoju teatru – często wbrew intencjom swych członków. Rewolucja w sztuce została tu dokonana mimochodem, nie będąc – jak w przypadku artystów awangardowych – głównym przedmiotem ich dążeń. Były nim, powtórzmy, nie zmiany w sztuce, lecz zmiany w rzeczywistości społecznej.

Spektakle – „kontestacyjne sytuacje społeczne”, rewolucyjne zmiany w komunikacji teatralnej

Na początek zaznaczmy, że poszczególne cechy „teatru kontestacji” oraz ujawnione w jego spektaklach tendencje w swej ogromnej większości dały się już zauważyć wcześniej. Występowały w obrębie teatralnej kreacji na przestrzeni wielu epok. Jednak dopiero młodzieżowa kontestacja nadała im olbrzymią dynamikę, wysuwając je na pierwszy plan. Zawsze, w każdej teatralnej epoce aktor działał na scenie we własnym imieniu, choćby nawet nie zgadzał się z treścią swych scenicznych zachowań oraz tekstów i z ich przesłaniem. Również każdy proces powstawania spektaklu był po trosze „kreacją zbiorową”. Jednak dopiero postulaty kontestatorów z lat 60. (wewnętrzność jednostki, uzyskanie przez nią pełnej podmiotowości w walce z reifikującym ją masowym społeczeństwem, założona *a priori* równość „twórczej szansy” dla wszystkich jednostek jako remedium na społeczną stratyfikację i uprzedmiotowienie, dążenie do połączenia norm etycznych z estetycznymi zarówno w codziennym życiu, jak i w kreacji artystycznej, a tym samym do zlania się tych dwóch sfer w jedną, wspólnotowość i „plemiennność” społecznego istnienia) nadały pierwszorzędną rangę postulatowi podmiotowości aktora i zbiorowego, wspólnotowego tworzenia spektaklu.

Ze względu na radykalność wysuwanych w „teatrach kontestacji” postulatów, z których każdy wychodził od negacji zastanych wartości, norm i konwencji, w ich spektaklach wciąż zagrożona była konwencja teatralna, będąca podstawą wyuczonego w trakcie inkulturacji porozumienia widza z aktorem co do istoty teatralnego zdarzenia. Jak się

⁹⁷ Zawarte jest tutaj pośrednie nawiązanie do rozważań Sławomira Magali z książki *Polski teatr studencki jako element kontrkultury*.

zaraz przekonamy, w każdym aspekcie przedstawienia teatralnego owo porozumienie było poważnie zagrożone, w związku z czym twórcy „teatru kontestacji” podejmowali wciąż ryzyko totalnego nieporozumienia na linii aktor – widz i zerwania spektaklu. Z drugiej strony, bez tak radykalnego odnowienia owej podstawowej w teatrze relacji nie może się obejść żadna rewolucja czy reforma teatralna.

Przekonajmy się więc, jak teatr został zrewolucjonizowany przez młodych teatralnych kontestatorów.

Skoro zniewolone było dla nich „wszystko, co skonstruowane, co powiązane ze swym otoczeniem, umiejscowione i funkcjonalne”,⁹⁸ należało dążyć do wykreowania między widzami i aktorami sytuacji nie będącej „spektaklem teatralnym”. Sytuacja i pojęcie „spektaklu” były dla kontestatorów nacechowane złymi konotacjami,⁹⁹ kojarzono je ze zniewoleniem jednostki-aktora, jednostki-widza oraz obu zbiorowości, do których oni przynależą w ramach dominującej kultury. Dążono zatem do wykreowania nie spektaklu teatralnego, lecz „kontestacyjnej sytuacji społecznej”, która wychodziła od zachowań aktorów i widzów, określonych w rozpoznawalny sposób przez konwencję teatralną. Sytuacja ta miała zdecydowanie oddalić się od wyizolowanych ze społecznego otoczenia „kulturowych rytuałów” odbywających się w „świątyni fikcji”, by stać się gęstym od znaczeń, nasyconym intensywną wymianą istotnych dla kontestatorów wartości, integralnym fragmentem społecznego życia.

Nawet jeśli wyjście poza spektakl nie udawało się teatralnym kontestatorom, pozostawał w mocy pewien zespół podstawowych założeń regulujących ich komunikowanie się z widzami: przedstawienie miało być jednorazowym, unikalnym, ulotnym spotkaniem grupy ludzi, a zarazem istotnym fragmentem życia społecznego – tu i teraz. Sztynny podział ról oraz ich funkcjonalizacja, obowiązująca w czasie spotkań „niekontestacyjnych” winna była ograniczyć się tutaj (a i to nie zawsze i często nie na cały czas spotkania) do rozpoczynającego spotkanie przyjęcia przez członków grupy, która inicjuje komunikowanie się, społecznych ról aktorów, a ról widzów przez członków grupy, która tę komunikację podejmuje i ma prawo ją rozwijać. Komunikowanie owo może później przebiegać z przestrzeganiem zasad konwencji teatralnej, ale nie musi.

W ramach tak zainicjowanej i rozwijanej komunikacji dąży się do żywego, istotnego kontaktu aktorów z widzami. Nie powinna w nim pośredniczyć żadna rola, funkcja, instytucja, autorytet czy instancja nadrzędna, która mogłaby się wymknąć spod bezpośredniej kontroli tej jednorazowej, ulotnej, sformowanej *ad hoc* grupy. Oczywiście w takim dążeniu zawarta jest *implicite* potencjalna negacja konwencji teatralnej, bo role aktorów i widzów jednak dość poważnie ograniczają pełną spontaniczność zachowań, która jest najwymowniejszym i najprostszym sposobem negacji wszelkich autorytetów, instytucji, funkcji oraz, oczywiście, ról. Wobec tego widzowie i aktorzy przyjmują założenie, iż każda z tych grup, ba – każdy z jej członków, może w każdej chwili zanegować

⁹⁸ Krzysztof Wolicki, *Widzowie biorą udział...*, s. 289.

⁹⁹ Wystarczy tu przypomnieć choćby błyskotliwe filipiki francuskiego letrysty, a potem sytuacionisty, Guy Dęborda z jego słynnej książki *Spółczesność spektaklu*. Patrz: Guy Dębord, *Spółczesność spektaklu*. Gdańsk, Słowo/obraz/terytoria, 1998. Pierwsze wydanie francuskie: 1967.

konwencję teatralną, wychodząc z roli widzów (widza) lub aktorów (aktora). Podejmują oni jednak wtedy bezpośrednią odpowiedzialność za dalszy przebieg wydarzenia, a pośrednią – za zachowania pozostałych jego uczestników.

Najgłośniejszym przykładem takiego odważnego przedsięwzięcia jest *Free theatre*, czyli *Wolny teatr*, zaproponowany widzom przez The Living Theatre 26 października 1964 roku w Paryżu, zaraz po premierowej prezentacji spektaklu *Mysteries and Smaller Pieces (Misteria i mniejsze sztuki)*. Zespół zrezygnował z odegrania ostatniej sceny, zatytułowanej *Dżuma*; przestrzeń sceniczna została oddana widzom. „Po scenie pt. *Dźwięk i ruch* aktorzy otrzymali wolność całkowitej improwizacji – relacjonuje Judith Malina. – Było nas około czterdziestu osób i ten pierwszy w naszej historii ‘wolny teatr’ trwał jakieś trzy godziny. Wzięło w nim udział bardzo wielu widzów i akcja rozszerzyła się na widownię, hol, ulicę. Byli to widzowie raczej ‘wyrafinowani’, wielu młodych aktorów, muzyków i studentów – typ ludzi, którzy mogą uczestniczyć w tego rodzaju aktywności. Niektórzy z nich wynajdowali sobie działania, które były naprawdę piękne i absorbujące, choć część z tych akcji była zwariowana – bardziej w znaczeniu ‘głupia’ niż ‘szalona’. Lecz kiedy robisz ‘wolny teatr’, nie możesz powiedzieć, że to jest złe, a to dobre. (...)... pojawia się największa trudność – brak kryteriów oceny. (...) ... wydaje mi się, że w trakcie ‘wolnego teatru’ przeżyliśmy kilka dość zdumiewających momentów. Np. publiczność ułożyła wysoką górę z krzesel i ktoś spośród widzów, aktor, jak sądzę, wszedł na scenę i krzyczał, bardzo głośno i długo ‘Fuck your mother’, jak faszysta wrzeszczący w morderczym amoku.”

Ostatecznie, po „niekończących się dyskusjach, (...) które trwały cały rok,”¹⁰⁰ członkowie The Living Theatre postanowili nie wracać do seansów „wolnego teatru”.

Mimo że tego typu sytuacje na ogół nie satysfakcjonowały ich inicjatorów, możliwość porzucenia konwencji teatralnej i zorganizowania czegoś na kształt ‘wolnego teatru’ istniała przy okazji grania większości spektakli stworzonych przez teatry młodzieżowego buntu. Jako przykłady można przywołać tu choćby *Dionysius in 69 (Dionizos w 69)* i *The Commune (Komuna)* nowojorskiej Performance Group. ‘Wolny teatr’ w wersji zmodyfikowanej pojawił się także w kończącym europejski okres twórczości The Living Theatre „przedstawieniu-rytuale” pt. *Paradise Now*.

Założmy jednak, że aktorzy i widzowie postanowili wytrwać w ramach konwencji teatralnej. Nawet wtedy musieli mocno zmodyfikować, przysposobić do własnych potrzeb następującej elementy: tryb pracy nad spektaklem, a także sposób istnienia aktora, widza, mówionego tekstu i przestrzeni scenicznej.

Jeśli chodzi o aktora, to przede wszystkim nie grał on roli, lecz był postacią. Oczywiście, każdy aktor czy aktorka z każdej epoki byli na scenie postaciami scenicznymi i teatr kontestacji, jeśli pozostawał w ramach konwencji teatralnej, zmienić tego nie mógł. Chodziło tu jednak nie o „wyjście z teatru”, lecz o istotne przestawienie akcentów, a mianowicie o to, że w bezpośrednim komunikowaniu się aktora z widzami nie pośredni-

¹⁰⁰ Pierre Biner, *The Living Theatre. A History Without Myths*. Translated from the French by Robert Meister. New York, Discus Books/published by Avon Books, 1973, s. 92-93, 92.

czyła wymyślona przez dramaturga postać literacka, czyli – ujmując rzecz z punktu widzenia aktora – egzystująca w świecie literatury rola.¹⁰¹ Wyeliminowany został tym samym dramaturg – jako autorytet pośredniczący w komunikowaniu się aktora z widzem, a przynajmniej jako twórca roli, która istniała zanim aktor rozpoczął pracę nad spektaklem.

Jeśli nie było roli stworzonej przez dramaturga i danej aktorowi przed pierwszą próbą, aby wykreował z niej pełnokrwistą sceniczną postać, to wypada zadać proste, naiwne pytania: kogo aktor grał? W czym wcieleniu występował wobec widzów? Przecież chcąc porozumieć się z widzem w ramach konwencji teatralnej, musiał stworzyć postać sceniczną!

Najprostsza i najprymitywniejsza odpowiedź na te pytania brzmiała: grał siebie. Rozwijając i komplikując tę ideę, stwierdzić można: istniał na scenie „w postaci samego siebie” czy też „scenicznym wcieleniu samego siebie”, tworząc swą postać najczęściej w trakcie improwizacji, prób poszczególnych scen spektaklu oraz dyskusji prowadzonych w ramach zespołu.

Treść jego scenicznego wcielenia nie opierała się tu na dostosowaniu jego scenicznego wcielenia do istniejącego uprzednio fikcyjnego bytu, modelu osoby ludzkiej, będącego wytworem wyobraźni dramaturga. Aktor stanowił taki model sam dla siebie, wraz z wyznaczanymi przez siebie wartościami, ze swymi osobistymi przeświadczeniami, poglądami, postawami, które przekładały się na stworzone w wyniku zespołowego konsensu osobiste działania. Najładniej ujął ten sposób istnienia aktora Pierre Biner w odniesieniu do *The Living Theatre*: „Aktor *Living* gra samego siebie. Zamiast powiedzieć, jak aktor teatru tradycyjnego: ‘Wcielam się w Ryszarda III’, zamiast jak aktor brechtowski: ‘Jestem Matką Courage, ale jestem również Heleną Weigel grającą Matką Courage’, aktor *Living* mówi: ‘Jestem Julianem Beckiem i gram Juliana Becka’.”¹⁰²

Taki sposób istnienia zakładał również, że aktor „mówił od siebie”, że wypowiadał się na scenie w swym własnym imieniu, ustalając sens swej scenicznego wcielenia w żywym dialogu ze współtworzącymi spektakl partnerami, w tym zwłaszcza z reżyserem. Efekt tych ustaleń powinien być zawsze taki, że aktor mówił ze sceny jako „ja”, a nie „on” (a precyzyjniej „ja-on”). Adresatem jego scenicznego wcielenia był pojedynczy widz jako „ty”, a zarazem zbiorowość widzów – „wy”. Tak zaaranżowana sceniczna komunikacja zakładała większą niż w tradycyjnym teatrze intymność kontaktu z widzem, a w ślad za tym danie widzowi prawa do osobistej odpowiedzi na obecność aktora.

„Ja” aktora, jego spektaklowa „postać samego siebie” stawała się tym samym bardziej wiarygodna, oddalona od atmosfery „mieszczańskich świątyń fikcji”, po prostu

¹⁰¹ Dla uniknięcia zbędnych w tym miejscu rozbudowanych wywodów teoretycznych, przyjmijmy za Patricem Pavisem (uszczuplając jego definicję o sformułowanie: „...część gry scenicznego wcielenia wykonywanej przez jednego aktora”), że „rola aktorska” to „część tekstu sztuki (...) wykonywana przez jednego aktora. Przydział ról dokonywany jest zazwyczaj przez reżysera, uwzględniającego cechy charakterystyczne aktorów i możliwości ich najlepszego wykorzystania w danej sztuce (obsada).” Patrice Pavis, *Słownik terminów teatralnych*. Słowo wstępne napisała Anne Ubersfeld. Przełożył, opracował i uzupełnieniami opatrzył Sławomir Świątek. Wrocław, Warszawa, Kraków, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wydawnictwo, 1998, s. 436.

¹⁰² Cytat w tłumaczeniu Kazimierza Brauna. Patrz: Kazimierz Braun, *Nowy teatr na świecie 1960-1970...*, s. 80.

bardziej realna. Dzięki temu również widzowie, akceptujący swoje role widzów w tym wydarzeniu, stawali się w istocie swego sposobu istnienia, by tak rzec, bardziej „wychyleni ku rzeczywistości”, ku teraźniejszości, ku *hic et nunc*.

Wzajemne intensywne oddziaływanie wykonawcy i widza „jest możliwe tylko wtedy, gdy i jeden i drugi są obecni – pisze brytyjski krytyk i sympatyk teatru kontestacji, Theodore Shank – aktor nie całkiem schowany za maską przedstawionej postaci, widz nie całkiem zanurzony w świecie teatralnej fikcji. (...) ... aktor (...) dzięki temu może istnieć dla publiczności również jako rzeczywista osoba. (...) ... obecność odtwórcy, niezależna od fikcyjnej postaci, wydaje się być sprawą niezwykle ważną.”¹⁰³

Aby osiągnąć odpowiednią intensywność tak skonstruowanej scenicznej obecności, aktor musiał włożyć mnóstwo pracy w indywidualne poszukiwania, improwizacje oraz próby. Aby „mówić od siebie” musiał też z siebie bardzo wiele wykrzesać. Do tych, którzy nie potrafili się na to zdobyć, skierowane były pełne wyrzutu sformułowania Eugenia Barby z *Listu do aktora D.* (1967). List ów był najpierw wewnętrznym dokumentem pracy Odin Teatret, a później funkcjonował w zespołach „teatru kontestacji” jako swego rodzaju „tekst kanoniczny”, powszechna własność uczestników tego ruchu. Jego polskie tłumaczenie ukazało się w materiałach seminarium *Aktor*, zorganizowanego w Poznaniu, w kwietniu 1981 roku przez Teatr Ósmego Dnia.¹⁰⁴

„Przede wszystkim – pisał Barba do jednego z aktorów Odin Teatret – wydaje się, jakby twoimi działaniami nie kierowało żadne wewnętrzne przekonanie czy neodparta potrzeba, odciskająca swe piętno na ćwiczeniach, improwizacjach czy sytuacjach scenicznych. Możesz być skoncentrowany na tym, co robisz, (...) ale twoje działania (...) pozostają puste. (...) Twoje ciało mówi jasno: ‘Powiedziano mi, żeby to zrobić.’ (...) Nie odczuwasz ważności tego, czym chcesz się dzielić z widzami. Jak więc możesz się spodziewać, że twoje działanie wywrze wrażenie na widzu? (...)

Zastanawiam się, czy zdajesz sobie sprawę z tego, że wszystko, co stwarzasz, każda forma czy model twego działania ujawnione w pracy, są także częścią życia i zasługują na uwagę i szacunek. Twoje działania wobec wspólnoty widzów powinny mieć siłę ukrytą w rozpalonym do czerwoności żelazie, siłę głosu dobywającego się z krzewu gorejącego. Tylko wtedy twoje czyny będą żyły w pamięci i zmysłach widza, stając się zaczynem nieprzewidywalnych konsekwencji. (...)

Twoja praca jest rodzajem społecznej medytacji nad sobą, twoją ludzka kondycją i wydarzeniami, które – poprzez doświadczenia naszego czasu – najgłębiej cię poruszają. (...)

Jeśli bycie aktorem będzie znaczyć dla ciebie to wszystko, wówczas będzie mógł się narodzić nowy teatr, pojawi się nowe podejście do tradycji literackiej i nowa technika gry, ustanowi się nowy rodzaj związku między tobą – aktorem i ludźmi, którzy (...) przychodzą cię oglądać, bo cię potrzebują.”¹⁰⁵

¹⁰³ Theodore Shank, Teatr zmiany społecznej. „Dialog” 1977 nr 3 (251), s.116.

¹⁰⁴ Wzięli w nim udział m.in. Konstanty Puzyra, Krzysztof Wolicki, Aldona Jawłowska i Elżbieta Morawiec.

¹⁰⁵ Eugenio Barba, List do aktora D. W: *Aktor*. Poznań, Estrada Poznańska, Teatr Ósmego Dnia, przy współpracy OKS „Od Nowa”, 3-5.04.1981, s. 1, 2, 3.

Zaprezentowany powyżej sposób istnienia aktora zawiera w sobie dążenie czy może pokusę odrzucenia wszelkich wcieleni jego osoby związanych z sytuacją spektaklu, czyli z konwencją teatralną; nawet wcielenia podstawowego – po prostu bycia aktorem. Jednak do wykonania tego ostatecznego, radykalnego kroku aktor musi posiadać zgodę widzów jako zbiorowości na „wyjście” z konwencji, ze spektaklu. Zgoda taka, często wyrażana czytelnie pod koniec lat 60. przez obie strony jeszcze przed rozpoczęciem przedstawień „teatru kontestacji”, wiodła aktorów i widzów w nieznanne. Jak wskazuje efekt wspólnych działań tych dwóch grup uzyskany w przypadku ‘wolnego teatru’ The Living Theatre z października 1964, owo „nieznane” kryło w sobie wiele pułapek. Niezdefiniowana kulturowo sytuacja, jaka wynikała z zerwania konwencji teatralnej, pociągała za sobą niepewność uczestników co do sensu swojej w niej obecności. Niepewność ta bywała maskowana „dziką”, „niby spontaniczną” nadaktywnością lub aktami agresji wobec innych uczestników wydarzenia.¹⁰⁶

Inny wymiar miały działania oparte na prowokacji, aranżowane często przez kontestujące zespoły. „Granie postaci samego siebie” miało wówczas uświadomić mieszczańskiej publiczności fałsz społecznych konwencji, w jakich tkwiła. „Granie siebie” wywoływało tutaj sytuację graniczną, gdy aktorzy, najczęściej improwizując, odgrywali rozmaicie *ad hoc* symbolizowany sens swego społecznego – grupowego oraz indywidualnego – istnienia, zaś ludzie, którzy byli przez nich prowokowani do przyjęcia roli empatycznych, współdziałających widzów, przeciwstawiali się tej intencji – najczęściej w sposób agresywny. Takie reakcje były zresztą założone przez kontestatorów – inicjatorów sytuacji, którzy w ten sposób chcieli uświadomić gronu swych prowokowanych do działania „partnerów” agresję i nietolerancję, które – ich zdaniem – tkwiły u podstaw zdegenerowanego „mieszczańskiego etosu”.

Najsłynniejsza tego typu sytuacja została sprowokowana przez zespół The Living Theatre w Mediolanie, w czerwcu 1966 roku, kiedy to zaproszono go na uroczyste przyjęcie wydane z okazji dwudziestolecia włoskiego magazynu teatralnego „Sipario”. Judith Malina zaproponowała wówczas zespołowi podjęcie kolejnej próby realizacji „wolnego teatru”. Uczestnikom przyjęcia przy wejściu do ogrodu, w którym miało ono miejsce, rozdawano ulotkę o następującej treści: „To jest wolny teatr. Wolny teatr jest wymyślany przez aktorów, gdy grają. Do wolnego teatru nie ma prób. Próbowaliśmy już wolnego teatru. Czasem się on nie udaje. Nic nigdy nie jest takie samo. The Living Theatre.’ (...).

Kiedy nadeszła pora zaczęliśmy się zbierać na scenie – wspomina Julian Beck. – Nikt z gości nie zwracał na nas uwagi. Tak czy inaczej scena była pełna gości. Staliśmy tam. Absorbowaliśmy wibracje i sytuację. (...) Każde z nas szukało najbardziej znaczącej rzeczy do zrobienia. Bez odzywania się do siebie, uformowaliśmy z naszych ciał ciasne jądro. Cisza. Byliśmy bardzo blisko siebie, nie ruszaliśmy się, nie rozmawialiśmy. (...) Narastała intensywność. (...) Goście stali się ponurzy, potem gniewni. ‘Róbcie coś’ – krzyczeli. Zaczęli nas popychać, szturchać, obmacywać, zaczęli grać ‘wolny teatr’. Nie mogli znieść

¹⁰⁶ Tego typu reakcje widzów, sprowokowanych do uczestnictwa w *Dziadach i Kordianie* Teatru Laboratorium, opisuje Jerzy Grotowski w wypowiedzi *Teatr a rytuał*. Patrz: Jerzy Grotowski, *Teatr a rytuał*. W: Jerzy Grotowski, *Teksty z lat 1965-1969*. Wybór. Wybór i redakcja: Janusz Degler, Zbigniew Osiński. Wrocław, „Wiedza o Kulturze”, 1990, s. 64-65.

naszej odpowiedzi na swoją histerię. Stali się jeszcze bardziej gniewni, zaczęli się bić. Wiedzieliśmy, że policja jest w drodze, rozpięchaliśmy się, policja przybyła.”¹⁰⁷

„Musieliśmy potem stawić czoła ogromnemu problemowi – relacjonuje Judith Malina. – Ludzie powiedzieli, (...) że nie ‘graliśmy’. (...) ... nawet nasi bardzo spostrzegawczy przyjaciele (...) sądzili, że nie graliśmy.” Tymczasem Malina wyraża takie oto przekonanie całego zespołu: „... graliśmy, pod warunkiem, że pomysł zagrania ‘wolnego teatru’ się powiódł. (...) ... graliśmy i w ten sposób zmusiliśmy ludzi, aby zadali sobie fundamentalne pytanie: ‘Czym jest wydarzenie teatralne?’”¹⁰⁸

Jeśli chodzi o sposób istnienia widza w przedstawieniu teatralnym dążącym w stronę „kontestacyjnej sytuacji społecznej”, to był on przede wszystkim jej współuczestnikiem i współtwórcą. Oczywiście, jak już stwierdziliśmy, owo współuczestnictwo i współtworzenie były wpisane w przedstawienia teatralne od zarania teatru, będąc naturalnym następstwem współobecności widzów i aktorów w jednej przestrzeni, gdzie obie grupy mogły percypować działania reprezentantów grupy przeciwnej i wpływać na nie. Współuczestnictwo i współtworzenie teatr odziedziczył po rytuale, z którego się narodził.

Jednak w trakcie „teatralnej rewolucji” lat 60., gdy spektakl miał się stać unikalnym spotkaniem, a także istotnym, „gęstym” fragmentem życia wszystkich uczestniczących w nim ludzi, oczywistości te zyskały nowy, bardzo wyrazisty, dynamiczny sens. Spektaklowa aktywność widza – współuczestnika i współtwórcy spektaklu nie mogła być już ograniczona do mniej lub bardziej uważnej percepcji działań scenicznych i empatycznego współprzeżywania kolei losu granych na scenie bohaterów. Tego typu aktywność kojarzyła się z ograniczeniami ekspresji widza narzuconymi mu ostatecznie na przełomie XIX i XX wieku przez mieszczański teatr, jego pudełkową przestrzeń, wyciemnioną widownię i nakaz milczącej kontemplacji obrazów pokazywanych mu w teatralnej ramie. W „teatrze kontestacji” widz musiał intensywnie odczuć swoje współuczestnictwo w spektaklu i jego współtworzenie, nie mógł pozostać obojętny wobec faktu, że jego aktywność w roli widza jest integralną częścią wyjątkowego wydarzenia, w którym bierze udział. Tym samym bierna świadomość współtworzenia spektaklu, będąca udziałem „mieszczańskiego” widza dwudziestowiecznych teatrów głównego nurtu, zamieniała się w nakaz twórczej partycypacji, która powinna była spontanicznie ujawnić jednostkową wrażliwość widza i jego jak najbardziej osobiste preferencje, nie tylko estetyczne.

„W teatrze tradycyjnym widz jest po prostu odbiorcą – pisał Theodore Shank. – Przedstawienie przykuwa jego uwagę; umysł widza, oderwany od rzeczywistości, wypełnia się iluzją i towarzyszącą jej koncepcją artystyczną (...). (...)”

W teatrze stawiającym sobie cele społeczne czas rzeczywisty zachowuje swoją ważność. Jeśli iluzja pochłania uwagę widza, trzeba go od czasu do czasu sprowadzić na ziemię, do rzeczywistości w której znajdują się inni widzowie i wykonawcy. Psychiczna obecność widza jest warunkiem wytworzenia się wspólnoty. Jest także warunkiem dostrzeżenia związku między tym, co dzieje się na scenie, a rzeczywistym życiem.”¹⁰⁹

¹⁰⁷ Julian Beck, *The Life of the Theatre...*, s. 82.

¹⁰⁸ Pierre Biner, *The Living Theatre...*, s. 143.

¹⁰⁹ Theodore Shank, *Teatr zmiany społecznej...*, s. 116.

Oczywistym następstwem tej „psychicznej obecności” bywa czynne współdziałanie widza z aktorami, którego skrajne wersje powodują wyjście poza konwencję teatralną. Taką „graniczną” sytuację, w tym wypadku dość ambiwalentną, opisuje wspomniany tu już lider Performance Group (1967-1980), Richard Schechner. Miała ona miejsce podczas „jednej z prezentacji spektaklu *Dionysius in 69*, kiedy to (...) jeden z aktorów, Bill Shephard, został porwany. Stworzyłem w spektaklu sytuację, w której Shephard jako Penteusz,¹¹⁰ usiłował opuścić salę z jednym z widzów. Po tym, jak ów widz go porwał i jak odjechali obaj taksówką, po prostu kontynuowaliśmy przedstawienie. (...)

Widzowie zresztą też chcieli, żebyśmy skończyli. Znalazł się wśród nich ktoś, kto chciał zastąpić Shepharda. Gdyby po moim pytaniu, czy ktoś zagra Penteusza, nikt nie zrobił kroku naprzód, znalazłbym się w innej sytuacji. Nie mógłbym stworzyć generalnej zasady z udziału widzów w spektaklu, stwierdziłbym raczej, że jest on jedną z możliwości.”

Fakt, że nie doszło do zerwania spektaklu, pomimo bardzo zdecydowanej, destrukcyjnej ingerencji widza w jego przebieg, Schechner tłumaczy, argumentując, że „w pewnym momencie spektakl stał się rytuałem. I to raczej logika rytuału musiała być zamknięta, a nie logika wydarzenia estetycznego.”¹¹¹

Również rola wypowiedzanego na scenie tekstu została w „teatrze kontestacji” podporządkowana wartościom i założeniom ożywiającym bunt młodych. Jeśli spektakl teatralny miał dążyć ku „kontestacyjnej sytuacji społecznej”, będąc wypracowany zbiorowo i grany przez aktorów będących na scenie „postaciami samych siebie”, to musieli oni mówić teksty wypowiedziane „od siebie”, w swoim własnym imieniu. Tak więc również z tego względu kontestacyjne zespoły wykluczyły tryb przygotowywania spektakli oparty na inscenizacji dramatu, ponieważ procedura taka zakłada istnienie dramaturga – obecnego tym razem w spektaklu jako instancja pośrednicząca w werbalnej komunikacji aktorów z widzami. A komunikacja ta, przypomnijmy, miała dążyć do jak najdalej posuniętej bezpośredniości, którą chciano osiągnąć poprzez eliminację wszelkich „autorytetów”, jakie w teatrze głównego nurtu pełniły rolę mediacyjną w ramach porozumienia aktorów z widzami. W miarę możliwości eliminowana była każda „zawadzająca” rola, funkcja, instytucja czy autorytet, na których zawsze ciążyło podejrzenie, że są „skonstruowane, powiązane ze swym otoczeniem, umiejscowione i funkcjonalne”.

Dramaturg, autor inscenizowanego tekstu, będącego punktem wyjścia w pracy nad spektaklem, posiadającego określoną „architektonikę” artystyczną i kompozycję, dającego spektaklowi fabułę i zarys akcji dramatycznej, był niewątpliwie autorytetem poważnie zagrażającym owej bezpośredniości komunikowania się widza z aktorem.

¹¹⁰ *Dionysius in 69* był swobodną adaptacją sceniczną *Bachantek* Eurypidesa.

¹¹¹ Richard Schechner, *Teoria i praktyka teatru bez granic*. Do druku podał i przełożył Juliusz Tysza. „Opcje” 1999 nr 6 (29), s. 19-20, 20. Schechner nawiązuje tu do swej koncepcji „działań typu widowiskowego” (*performance activities*) i związków teatru z rytuałem. Patrz: Richard Schechner, *Przyczynek do teorii i krytyki dramatu*. „Dialog” 1967 nr 1 (129), s. 77-101. Fragment dotyczący *performance activities*: s. 80-86. Wersja oryginalna tego szkicu, przejrzana i poszerzona: Richard Schechner, *Approaches*. W: Richard Schechner, *Performance Theory...*, s. 1-34. Odnosny fragment znajduje się na s. 6-16. Patrz także: Richard Schechner: *From ritual to theater and back: the efficacy-entertainment braid*. W: Richard Schechner, *Performance Theory...*, s. 106-152.



Judith Malina i Joseph
Chaikin w *Człowiek jak
człowiek* Bertolta Brechta,
The Living Theatre (1962)

Z drugiej strony, skoro spektakl „teatru kontestacji”, choć „wychylony ku rzeczywistości”, miał się jeszcze mieścić w ramach konwencji teatralnej, aktor nie mógł całkowicie oddać swego komunikowania się z widzem żywiłowi improwizacji – także (a wręcz przede wszystkim) na planie wypowiedzianego przez siebie tekstu. Tekst ów musiał być stworzony lub włączony do spektaklu w trakcie prób. Nawet jeśli był napisany nie bezpośrednio przez aktora, który go wypowiadał, należało mu nadać jak najbardziej osobisty ton, zbliżony z możliwie najbardziej osobistymi (choć przynależącymi do postaci scenicznej) przeżyciami owego aktora, który „grał samego siebie”.

Praktycznym efektem takiego podejścia do kwestii tekstu mówionego przez aktorów podczas spektaklu stała się technika nazwana przez Konstantego Puzyńkę „pisanie na scenie”. Zastosowali ją z powodzeniem członkowie grup off-off Broadwayu, z The Living Theatre¹¹² i The Open Theatre na czele około połowy lat 60., a potem rozprzerzeniła się ona gwałtownie wśród grup „teatru kontestacji” na całym świecie.

Zespoły te wykształciły różne rodzaje technik „pisania na scenie”. Na przykład „kolarska” kompozycja tekstów i scen w *Mysteries and Smaller Pieces* The Living Theatre powstała, jak wiele innych ciekawych odkryć artystycznych, w wyniku szczęśliwego przypadku. Członkowie zespołu postanowili mianowicie odwdziżyć się Amerykańskiemu Ośrodkowi dla Studentów i Artystów w Paryżu za długotrwałą gościnę i stworzyć dla jego personelu „wieczór rozrywki” (*an evening of entertainment*). „Nie chcieli pokazać urywków próbowanych aktualnie spektakli ani zagrać *The Brig*.”¹¹³ Ostatecznie 26 października 1964 roku pokazali luźny montaż, na który składały się m.in.: zbiorowa recytacja (nie chórem!) współczesnego wiersza Johna Harrimana, złożonego ze słów,

¹¹² Z tym, że zespół The Living Theatre, tworząc w 1964 r. swój pierwszy spektakl z tekstem „pisanym na scenie” – *Mysteries and Smaller Pieces*, nie był już teatrem nowojorskim, przebywając na dobrowolnym wygnaniu w Europie.

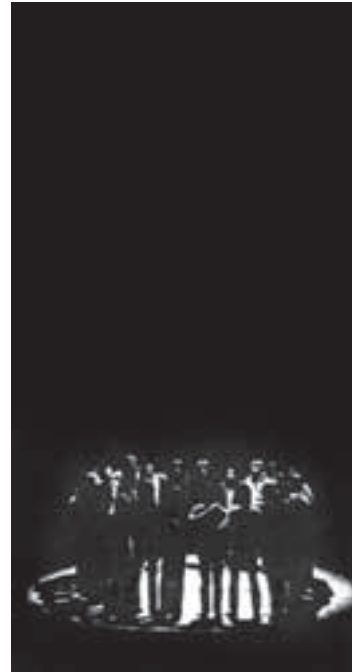
¹¹³ Pierre Biner, *The Living Theatre...*, s. 84.

jakie można znaleźć na banknocie jednodolarowym; hinduska raga odśpiewana w ciemności przez jedną z aktorek; ćwiczenia kompozycyjno-integracyjne pt. *Chord (Akord)* i *Sound and Movement (Dźwięk i ruch)*, wynalezione przez Open Theatre i regularnie powtarzane przez aktorów Living w ramach ich codziennej pracy; ćwiczenie oddechowe rodem z *hatha-jogi*; improwizowane przyjmowanie przez aktorów rozmaitych póz ciała i grymasów twarzy w ciasnych drewnianych skrzynkach, ustawionych wertykalnie na scenie (*Tableaux vivants*).

W trakcie kilkunastu pierwszych prezentacji spektaklu zespół ustalił ostateczną wersję jego scenariusza, składającą się z dziewięciu scen.

Jak widać, tekst nie stanowił tutaj głównego środka przekazu treści. Jeśli był użyty, istniał po prostu jako jeden z elementów spektaklu, harmonijnie współistniejący wraz z innymi, najczęściej odeń intensywniejszymi elementami w przestrzennej i dźwiękowej kompozycji *Mysteries*...

Nowojorski Open Theatre Josepha Chaikina (w latach 1959-1963 aktora The Living Theatre) był nie tylko teatrem-komuną, lecz także zespołem nawiązującym do modelu teatralnego studia, którego członkowie poszukują nowych form przekazu i w związku z tym wynajdują oraz kultywują nowe techniki uprawiania artystycznego rzemiosła.¹¹⁴



¹¹⁴ Dodajmy jednak od razu, że Chaikin wielokrotnie podkreślał, słowem i czynem, „braterstwo broni” z The Living Theatre oraz całym nurtem „teatru kontestacji”. Bardzo ciekawie pisze on o swoim wchodzeniu w świat pojęć i wartości Becków i The Living Theatre. Początkowo ów odnoszący sukcesy nowojorski ambitny teatr repertuarowy był dla niego jedynie „zespołem, który został zauważony i który uważano za interesujący”. Ważne było to, iż grał w nim „główną rolę w nowej sztuce” (*Człowiek jak człowiek* Brechta), co dawało mu nadzieję na „początki bycia gwiazdą”. Stawiał zacięty opór „politycznemu aspektowi ich teatru”, który wydawał mu się „śmieszny i niepotrzebny”. „Wiele razy rozmawialiśmy, wielokrotnie się kłóciliśmy. I to, co Judith i Julian mówili i czynili, kwestie Galy Gaya, które wypowiadałem każdego wieczoru do widzów i rozmowy, w które się wtedy angażowałem – wszystko to zaczęło wywierać na mnie wpływ. Zacząłem się wciągać w polityczne sprawy, w demonstracje, w bycie aresztowanym i zamykanym w więzieniu. Było to wtedy tylko kilka nocy, ale wywarło na mnie trwałe wpływy. Zacząłem odczuwać, że polityczny aspekt Living Theatre, który wcześniej wyglądał tak śmiesznie, był bardzo potrzebny. I fakt, że był tak śmieszny, nie czynił go ani trochę mniej potrzebnym.” Joseph Chaikin, *The Presence of the Actor*. New York, Theatre Communications Group, 1991, s. 51-52. (Data pierwszego wydania: 1972). Zaznaczmy jeszcze, że na s. 23 tej książki Chaikin cytuje uwagę Marcusego o roli sztuki w świecie jednowymiarowym. Ten fakt jest drobnym, ale istotnym przyczynkiem obrazującym intensywność obecności myśli Marcusego wśród kontestatorów – również tych teatralnych – z lat 60.

Waga tekstu mówionego w trakcie przedstawień była tu większa niż w *The Living Theatre*. Istotną rolę w pracy nad poszczególnymi spektaklami odgrywał ściśle współpracujący z zespołem *Open Theatre* dramaturg.

Odwołajmy się do spektaklu *Viet Rock*. Oto jak prace nad nim opisuje autorka jego scenariusza, Megan Terry: „Użyliśmy materiału, którym bombardowały nas codziennie gazety i telewizja. Odgrywaliśmy rozmaite historie, jakie się nam przydarzyły i staraliśmy się dotrzeć do korzeni naszych skłonności do gniewu i agresji. Czułam, że po to, aby zmierzyć się z oszołomieniem, wstydem i zmieszaniem, jaki wytworzyła w nas ta wojna [chodzi o wojnę w Wietnamie], musimy zbadać nasze negatywne uczucia, skłonności i fantazje. Pracowałam nad uwypukleniem tych właściwości, a potem nad nadaniem im formy. (...) Staraliśmy się dojść do istoty przemocy.

Z materiału, który wyniknął¹¹⁵ z tej pracy, napisałam sztukę i zaczęliśmy jej próby. (...) Reżyser musi mieć świadomość, że obrazy są tu ważniejsze od słów.”¹¹⁶

Dalej Megan Terry podkreśla, że cały proces twórczy, który doprowadził do premiery *Viet Rock*, był ściśle związany z konkretnym zespołem jego twórców i z konkretną przestrzenią, w której spektakl ów miał być grany – *La MaMa Experimental Theatre Club* w Nowym Jorku. Zaznacza jednocześnie, że cały zespół realizatorów widowiska, łącznie z nią samą i z Marianne de Pury – autorką muzyki, uczestniczył we wszystkich próbach tego przedstawienia.

W swej przedmowie do zbioru sztuk (czyli teatralnych scenariuszy), napisanych przez Megan Terry w wyniku współpracy z *The Open Theatre*, Richard Schechner przypomina, że „do renesansu, a sporadycznie także potem, pisanie sztuk nie było dziełem pisarzy (którzy byli poetami i posiadali swoją własną profesję), lecz ludzi pracujących w teatrze. (...) Wszyscy rozumieci, że podstawowym sposobem istnienia teatru jest przedstawienie. (...) Nawet Szekspir musiał czekać siedem lat w grobie na ukazanie się *First Folio*. Sztuki były do grania, a książki – do czytania. (...)

Pani Terry prowadzi warsztat dramatopisarstwa w *Open Theatre* i *Viet Rock* został stworzony właśnie podczas tego warsztatu. Praca nad *Keep Tightly Closed...* została zapoczątkowana jako artystyczny projekt aktorów *Open Theatre*; *Comings and Goings* jest, wedle słów samej pani Terry ‘radością płynącą z techniki, czystej wirtuozerii, będącą udziałem aktorów’.

Są to ślady wiodące nas do metody pracy w znaczący sposób odmiennej od tej, do której przyzwyczaili się dramaturdzy. Sztuki pani Terry tworzone są wraz z jej aktorami. Zaczynają się jako ‘pojęcia’, potem przechodzą przez wstępne stadium improwizacji, zostają ‘skryształizowane’ w tekście, a później zrealizowane. (...)

Oczywiście, kiedy już teksty są wydrukowane, jak w tej książce, (...) sztuki stają się ‘literaturą’ – czy tego chcemy, czy nie. Lecz wydrukowane sztuki pani Terry nie mają

¹¹⁵ Megan Terry użyła tu imiesłowowej formy „surfacing”, od czasownika „to surface”, który oznacza dosłownie „wypłynąć na powierzchnię”.

¹¹⁶ Megan Terry, *Viet Rock (A Folk War Movie)*. W: Megan Terry, *Viet Rock. Comings and Goings. Keep Tightly Closed in a Cool Dry Place. The Gloaming, Oh My Darling, four plays by Megan Terry with an introduction by Richard Schechner*. New York, Simon and Schuster, 1967, s. 21. (Data pierwszego wydania książki: 1966).

tego samego autorytetu i powagi, co – powiedzmy – teksty Arthura Millera i ten brak autorytetu i powagi przemawia na ich korzyść. Teksty, jak powiedziałaby Gide, pozostają ‘pretekstami’ dla spektakli (...).”¹¹⁷

Oczywiście „pisanie na scenie” nie było techniką całkiem nową. Realizowano je na rozmaity sposób w rozmaitych epokach. Można od biedy uznać, że pod pewnymi względami o wiele radykalniejsi od dwudziestowiecznych kontestatorów byli aktorzy *commedii dell’arte*, improwizujący teksty, ba – często nawet sytuacje sceniczne w oparciu o sformułowany przed występem zarys scenariusza. Przy czym ów kilkudzaniowy zarys można było zawsze zmienić w trakcie występu, poszukując efektywniejszych sposobów jak najżywszego komunikowania się z widzami.

Przechodząc do bardziej bezpośrednich paralel: niewątpliwie inspirującym wyzwaniem dla kontestatorów z lat 60. musiały być „faktomontaże” – wynalazek twórców „teatru politycznego” z Rosji Radzieckiej i Niemiec. Nawet jeśli Beck i Malina nie wspominają o Erwinie Piscatorze w kontekście swego zainicjowanego w 1964 roku „pisanie na scenie”, to i tak nie wolno zapomnieć, że właśnie on był dla nich autorytetem i mistrzem jako lider *Dramatic Workshop* w nowojorskiej *New School for Social Research*, w których brali udział w latach 1945-1947.

Przypomnijmy także, iż Kathleen Cioffi skojarzyła sposób kreowania fabuły, akcji i materii literackiej spektaklu w amerykańskich teatrach „offu” lat 60. z polskimi teatrami studenckimi drugiej połowy lat 50. Podobnie uczynił Puzyra w swym tekście pt. *Pisać na scenie*, opublikowanym w lipcu 1969 roku.

Puzyra, zwracając się bezpośrednio do czytelników swego felietonu, pisze: „Cały czas mowa, jak chyba zauważyliście, o spektaklach szczególnych: gorących, zaangażowanych, atakujących na różne sposoby problematykę dnia. Tę, która już wyciekła z więszości dramatów pisanych przy biurku (...). No dobrze – powiecie – ale to przecież tylko spektakle kabaretowe. Nawet – w gruncie rzeczy – *US*,¹¹⁸ nawet *Viet Rock*. A kabaret artystyczny zawsze pracował w oparciu o teksty własne, montowane w całość dopiero w trakcie prób.”

Puzyra nie zgadza się jednak ze swymi wirtualnymi oponentami, twierdząc, że w przedstawieniach przezeń przywoływanych istnieje element zdecydowanie nowy: zespolowość tworzenia, która „pozwała z punktu reagować na nowe zjawiska, robić rzeczy nie zawsze może głębokie, ale zawsze współczesne. Wymaga jednak ogromnego zbiorowego wysiłku. (...)

Potrzeba na to grupy ludzi o wspólnym języku artystycznym, wspólnym myśleniu i odczuwaniu. Grupy, która posiada własną ideologię i która innym ludziom chce coś konkretnego powiedzieć. Potrzeba, krótko mówiąc, zespołu. Dlatego działalność tego typu rodzi się i rozwija niemal wyłącznie poza teatrem-przedsiębiorstwem, gdzie zespół w prawdziwym znaczeniu jest dziś prawie nieosiągalny. (...) Tworzyć spektakle

¹¹⁷ Richard Schechner, Introduction. *The Playwright as a Wrighter*. W: Megan Terry, *Viet Rock. Comings and Goings...*, s. 7, 8-9, 10.

¹¹⁸ Spektakl „napisany na scenie” przez Petera Brooka z zespołem *Royal Shakespeare Company* w 1966 r.

wraz z tekstem można by pewnie w dawnej Reducie czy w II Studio Wachtangowa, lecz przecież nie w Teatrze Polskim w Warszawie.”¹¹⁹

W ten sposób doszliśmy do kwestii trybu pracy nad spektaklem, niezwykle istotnej dla ludzi tworzących „teatr kontestacji”. Jeżeli bowiem żaden z członków kontestującego zespołu nie chciał być „umiejscowiony i funkcjonalny”, uprzedmiotowiony, sprowadzony do „funkcji aktora”, rozumianego jako „dostarczyciel godziwej (lub mniej godziwej) rozrywki”; jeśli nie chciał być kimś, kto „udaje” kogoś innego, przekazując widzom słowa i myśli, które nie wynikają z jego osobistych przekonań; jeśli chciał, aby jego sceniczne istnienie było efektem jego świadomej zgody na przesłanie spektaklu; jeżeli idealną społecznością wydawała mu się „plemienna” wspólnota, która budowała swój kontestacyjny światopogląd anonimowo i zbiorowo, łącząc harmonijnie przestrzeganie norm etycznych i estetycznych, to należało doprowadzić do tego, by każda z osób zaangażowanych w tworzenie danego widowiska zgadzała się z jego przesłaniem, a także z tym, że miała pełne prawo do współtworzenia spektaklu i że ponosiła odpowiedzialność za ostateczny efekt zespołowych wysiłków.

Są to założenia konstytuujące bardzo rozpowszechnioną w latach 60. i 70. metodę pracy nad spektaklem, znaną na Zachodzie pod nazwą *collective creation* (*création collective*). Nazwa ta została spolszczona na dwa sposoby, co dało efekt w postaci dwóch równoważnych terminów: „kreacja zbiorowa” lub „realizacja zespołowa”.

Imperatyw współodpowiedzialności za spektakl oraz możliwość jego współtworzenia w ramach kreacji zbiorowej są ze sobą integralnie związane. Oczywiście, należy tu od razu stwierdzić, że zarówno współtworzenie spektaklu, jak i współodpowiedzialność za jego ostateczny kształt była udziałem wszystkich ludzi tworzących wszystkie widowiska teatralne od zarania dziejów. Jednakże dopiero w „teatrze kontestacji” kwestie te zostały postawione tak radykalnie – jako warunek przystąpienia do pracy w ramach teatralnej „kontrgrupy”.

Intensywność udziału poszczególnych członków zespołu teatralnego we wspólnym (albo wyraźniej i radykalniej: wspólnotowym) procesie tworzenia spektaklu nie była regulowana żadnymi specjalnymi wymogami czy (nie daj Boże) przepisami. Zakładano po prostu, że nawet jeśli istnieje lider kreacji (wyłoniony samorzutnie lub wyznaczony i zaakceptowany przez grupę jeszcze przed przystąpieniem do pracy), to i tak jej tymczasowym liderem może stać się każdy z członków zespołu, który w danej fazie pracy lub wręcz w jakimś jej konkretnym momencie dysponuje najlepszymi pomysłami oraz energią i siłą argumentów zdolnymi przekonać całą wspólnotę, że pomysły owe są najlepsze. W ten sposób objawiało się w codziennej praktyce teatralnej głębokie przeświadczenie

¹¹⁹ Konstanty Puzyna, Pisać na scenie. W: Konstanty Puzyna, Burzliwa pogoda. Felietony teatralne. Warszawa, PIW, 1971, s. 35, 36. Pierwodruk: „Polityka” z 5.07.1969. Dodajmy, że problemem „pisania na scenie” zajął się również kilka lat później, w roku 1973 Zygmunt Hübner, w związku z podjętą przez Puzynę i redakcję „Dialogu” inicjatywą publikowania w tym miesięczniku postzapisów spektakli w dziale *Próby zapisu*. Hübner był o wiele bardziej sceptyczny od Puzyny wobec „pisania na scenie”, kojarząc jednoznacznie tę procedurę z teatrem politycznej agitacji, który darzył skrajną nieufnością, głównie ze względu na bolesne zderzenie swej generacji z praktykami socrealizmu. Patrz: Zygmunt Hübner, Pisane na scenie. „Dialog” 1973 nr 4 (204), s. 106-109.

uczestników młodzieżowego ruchu kontestacji lat 60., przytoczone już tutaj w wersji autorstwa Charlesa Reicha, że „każda osoba posiada swoją własną indywidualność” i „doskonałość”, że „nikt nie jest odrzucony”, natomiast „każdy jest upoważniony do bycia dumnym z siebie.”¹²⁰

Ważnym motywem wybrania takiego, a nie innego trybu pracy była też omówiona już tu niechęć do wszelkich sformalizowanych i zhierarchizowanych ruchów i grup społecznych, w których zawsze, zdaniem kontestatorów, rodzi się walka poszczególnych członków, zwłaszcza tych „równiejszych”, wyróżnionych jakąś częścią władzy, o własne interesy, a w ślad za nią ordynarna manipulacja innymi członkami grupy. Jednym z głównych założeń kontestacyjnych ruchów społecznych lub organizacji było, wedle Jawłowskiej, „wspólne działanie, ale nie wedle z góry założonych programów, eksperyment społeczny, w którym ważna jest komunikacja między ludźmi, ‘bycie razem’, efekty zaś tej komunikacji stanowią niespodziankę, wynikają z sytuacji, z rodzaju porozumienia, wymiany myśli.”¹²¹

Liderzy i członkowie grup pracujących metodą kreacji zbiorowej byli dalecy od przesady w jej wychwalaniu, jednak potrafili sensownie i przekonująco uzasadnić jej wybór. Nicolas Domenach, członek francuskiej grupy Le Folidrome czynił to tak: „Pragnienie samookreślenia się, które nas intensywnie opanowało w Maju 1968, wciąż nas ożywia. Negujemy procesję wszystkich sępów przebranych za specjalistów, którzy analizują i determinują nasze życie. Siła, która nami rządzi, złożona jest z połączenia rozmaitych rodzajów władzy, która myśli, (...) pisze, mówi, decyduje za nas i ponad nami. (...) Tworzenie zespołowe oznacza koniec naszego bycia przedmiotami, oznacza stanie się skutecznymi podmiotami naszego życia i historii – tej dokonanej i tej, którą należy tworzyć. Oznacza koniec podziału między tymi, którzy myślą i tymi, którzy żyją. Obejmujemy w posiadanie świat i scenę, aby nigdy już nie tkwić w bezruchu i nie być bierni, aby nigdy już nie być widzami naszej rzeczywistości.”¹²²

Teraz poetycka wypowiedź Juliana Becka: „Grupa ludzi zbiera się razem. Nie ma autora, na którym można by się oprzeć, czy który opiera się na twoich twórczych impulsach. Destrukcja superstruktury umysłu. Wtedy przychodzi realność. Przez miesiące siedzimy razem rozmawiając, absorbując, odrzucając, tworząc atmosferę, w której nie tylko inspirujemy się wzajemnie, ale w której nikt nie boi się powiedzieć tego, co chce. Wielka bagnista dżungla, krajobraz pomysłów, dusz, dźwięków, ruchów, teorii, zarodków poezji, dzikości, obfitości, błędzenia. Potem zbieracie się i układacie. W tym procesie forma pojawi się sama. Osoba, która mówi najmniej, może się okazać tą, która zainspiruje tę mówiącą najwięcej. Na koniec nikt nie wie, kto był naprawdę za co odpowiedzialny, pojedyncze *ego* dryfuje w ciemność, wszyscy są usatysfakcjonowani, każdy osiąga większą osobistą satysfakcję niż satysfakcja samotnego ‘Ja’. Kiedy raz to poczujesz – proces twórczości artystycznej we wspólnocie – powrót do starego porządku wydaje się regresem.”

¹²⁰ Charles A. Reich, *The Greening of America...*, s. 226, 227.

¹²¹ Aldona Jawłowska, *Drogi kontrkultury...*, s. 18.

¹²² Nicolas Domenach, *Les splendeurs et décadences de la création collective*. „Esprit” nr 447 (czerwiec 1975), s. 49.

Beck nie ukrywa jednak także ciemnych stron realizacji zespołowej: „Równocześnie proces jest nudny, nudzi uczestników, jest ciężką pracą. Nuda, trudności są dźwignią. (...) Tworzymy przestrzeń, w której doprowadzamy się do takiego wariactwa, że musimy znaleźć drzwi, wyjście na zewnątrz.”¹²³

Równie szeroko, dogłębnie i krytycznie przedstawił zalety i wady kreacji zbiorowej kolejny wybitny jej praktyk – Alain Knapp, lider Théâtre Création z Lozanny (1968-1974), jednego z czołowych zespołów teatru poszukującego w Europie, który wystąpił m.in. na II MFFTS we Wrocławiu, w 1969 roku i na czwartej edycji tej imprezy, przemianowanej w międzyczasie na Międzynarodowy Festiwal Studencki Teatru Otwartego (1973). Wedle redaktora tomu *Wspólnota, kreacja, teatr*, był to „zespół znany z wielu wybitnych osiągnięć w zakresie twórczości zbiorowej”, ceniony przez publiczność wrocławskiego festiwalu (1973) m.in. za „improvizację (...) *a vista* na zadawane przez publiczność tematy”.¹²⁴

Zauważmy przede wszystkim, że Knapp sytuuje realizację zespołową w ramach szerokiego kontekstu artystycznego („...obecnie sztuka określa się w mniejszym stopniu poprzez ‘oryginalność’ form niż przez sposób, w jaki powstaje”) i społecznego: „Dogłębne przekształcenie zależności w tworzeniu nie jest zadaniem odosobnionym, mieści się w całości w projekcie przyszłego społeczeństwa.”¹²⁵

Zdaniem Knappa, podstawowa trudność, jaką napotykały zespoły praktykujące kreację zbiorową w kontakcie z teatralną publicznością, związana jest z głęboko zakorzenionym w zachodnim społeczeństwie przekonaniem, iż „byt artysty jest rzekomo funkcją, stanowiskiem zarezerwowanym dla tych, którzy posiadają natchniony przywilej mówienia o świecie w pierwszej osobie, (...) uczucia wznioślejsze niż (...) otoczenie etc...”. Krótko mówiąc, „personalizacja sztuki odpowiada zapotrzebowaniu na identyfikowanie dzieła z jego twórcą. Przekształca twórczość zbiorową, nie dającą się utożsamić z żadną łatwą do zidentyfikowania, określoną osobą, często z trudem wzbudza zainteresowanie publiczności.”¹²⁶

Ciekawe są uwagi Knappa dotyczące niebezpieczeństw związanych z zespołową realizacją spektaklu, świadczące o tym, że mamy do czynienia nie tylko z teoretykiem, lecz przede wszystkim z człowiekiem, który wszystkiego, o czym pisze, doświadczył we własnej praktyce.

Pierwszym niebezpieczeństwem jest zdominowanie i na koniec unicestwienie twórczego procesu przez niekończące się dyskusje. Jest ono wynikiem szlachetnego założenia, że każdy uczestnik tego procesu „ma swoją doskonałość” i w związku z tym jego pogląd musi być wzięty pod uwagę na równi z poglądami wszystkich innych uczestników.

¹²³ Julian Beck, *The Life of the Theatre...*, s. 85.

¹²⁴ [Notka redakcyjna poprzedzająca tekst Knappa pt. *Twórczość zbiorowa – utopia czy nowy język teatralny?*]. W: *Wspólnota, kreacja, teatr...*, s. 31.

¹²⁵ Alain Knapp, *Twórczość zbiorowa – utopia czy nowy język teatralny?* W: *Wspólnota, kreacja, teatr...*, s. 32. Tekst Knappa został opublikowany także w „Dialogu”. Patrz: Alain Knapp, *Kreacja zbiorowa – utopia czy nowy język?* Przełożyła Teresa Garncarek. „Dialog” 1977 nr 3 (251), s. 119-123.

¹²⁶ Tamże, s. 33.

Efekt jest taki, że po krótkim czasie pracy, zdominowanej przez dyskusje, „grupa spotyka się jedynie w tym celu, by przeanalizować i znaleźć rozwiązanie dla napięć między poszczególnymi osobami, aż kompletnie się w tym zatraci praktyka teatralna!”¹²⁷

Kolejnym niebezpieczeństwem unicestwiającym realizację zespołową jest „zbiorowy zanik odpowiedzialności”, wynikający na ogół również z nazbyt idealistycznego, a mało praktycznego podejścia do pracy nad spektaklem. Zanik ów przekłada się, zdaniem Knappa, na sytuację, gdy grupa „zaprzecza umiejętnościom jednostkowym, niszczy indywidualne cechy i ustawia proces tworzenia na abstrakcyjnym egalitaryzmie. (...) Każda zbyt osobista interwencja jest tu traktowana jako chęć przywłaszczenia sobie praw twórcy zespołu.” Rezultatem są znowu niekończące się dyskusje, podczas których „relacje między osobami będą w centrum gadaniny”. Tego typu podejście, wynikające z „mglistego pragnienia zerwania z wszelką formą struktury” kończy się również katastrofą, kiedy „ten okręt bez busoli (...) osiada na mieliźnie podczas najmniejszej nawet burzy”.¹²⁸

Kolejne niebezpieczeństwo, tym razem nie grożące fiaskiem całej pracy, polega na tym, że „jedna osoba lub grupa osób kieruje uczestnikami od początku twórczości”. Uczestnicy mogą „wnieść pewne uwagi”, lecz „nie są oni w stanie interweniować w sposób radykalny w przebieg spektaklu”, jako że praca „została (...) określona już w początkowym wyborze”. Rezultat jest taki, że „uczestnicy” (Knapp celowo ujmuje ten wyraz w cudzysłów) znajdują się „poza istotną, projektodawczą działalnością twórczą” i nawet jeśli mają przekonanie o „dobrze wykonanej pracy zbiorowej, (...) w rzeczywistości nigdy nie odwołują się (...) do własnych głębokich potrzeb twórczych”.¹²⁹

Najlepszym sposobem na uniknięcie tych niebezpiecznych tendencji jest, zdaniem Knappa, zaczynanie pracy od rozwinięcia przez każdego z uczestników jego własnych środków twórczych, bo przecież „nie można zapominać, że twórczość jest aktem przechodzącym z wnętrza osoby na zewnątrz, do innych. Nie chodzi tu więc jedynie o manifestację społeczną, lecz o proces angażujący własne ‘ja’ w całej jego złożoności. Rozbudzenie zdolności twórczych wymaga długiej pracy, która musi się dokonać w warunkach autonomii osobistej (...)”¹³⁰

Na koniec omówmy stosunek „teatralnych kontestatorów” do scenicznej przestrzeni. Zacytowany już tu został wypowiedający się bardzo kategorycznie w tej materii Richard Schechner, który zanegował społeczną funkcję budynku ze sceną włoską. Julian Beck w swojej *Medytacji I* z 1963 roku, zatytułowanej *Marzenia o wolnym społeczeństwie*, umieszcza tego typu „bezużyteczny teatr” w świecie równie „bezużytecznych form, praw i bezużytecznej produkcji”.

¹²⁷ Tamże, s. 34.

¹²⁸ Tamże, s. 35.

¹²⁹ Tamże, s. 34, 35.

¹³⁰ Tamże, s. 36. Warto tu dodać, że Knapp do dziś pracuje w zawodzie reżysera i pedagoga teatralnego, tyle że, jak wynika choćby z jego wypowiedzi wygłoszonych podczas wywiadu z Josette Féral, jego obecny tryb pracy nad spektaklami jest całkowicie tradycyjny. Patrz: Alain Knapp, Pour une autre pédagogie du théâtre. W: Josette Féral, Mise en scène et Jeu de l'acteur. Entretiens. Tome 1: L'espace du texte. Montréal./Carnières, Éditions Jeu/Éditions Lansman, 1997, s. 135-152. (Jednym z rozmówców Féral jest także Zbigniew Sychalski, występujący w Kanadzie pod imieniem Téo).

„Czy to jest miejsce dla ludzkich istnień – ta insynuacja z pluszu i złota, ta wystawność schodów, ta złudna wielkość kandelabra, ten nowoczesny wystrój teatralny? O, architekturo potentatów! O, opary pieniądza! (...) Dla kogo jest ten budynek? Gdzie są ludzie? Cóż takiego dzieje się tutaj, że do nich nie przemawia? Dywan zrobiony jest dla białych stóp patrycjusza, siedzenia zapewniają komfort obcy działaniu, opóźniający uczestnictwo, pobłażający biernemu ciału. Ściany odosobnienia! (...)”

Kiedy siedzę na pluszowym fotelu, (...) czuję, że jeśli ktoś zapłacze, jeśli umrze człowiek, będzie to mi tylko przeszkadzało. Nie jestem przygotowany, aby reagować na życie. Tylko patrzę. Otoczony zimnymi towarzyszami, w atmosferze pełnej oszukańczych pozorów, pompatycznie siedzę. Czy przyszedłem tu, żeby umrzeć, zamarznąć? Jak mogę się przedrzeć ku uczuciu? (...) Tylko poprzez marzenie. Lecz to marzenie jest kłamstwem, nic nie czuję. (...) I będąc tutaj, doprowadzam do tego.”¹³¹

W tak uformowanej i urządzonej przestrzeni nie mogło dojść, zdaniem teatralnych kontestatorów, do autentycznego, spontanicznego spotkania aktorów z widzami. Teatry młodzieżowego buntu preferowały występy w salach lub „miejscach znalezionych” („nie-teatralnych”), w których można było dowolnie kształtować przestrzenne relacje wzajemnego komunikowania się widzów i aktorów.¹³² Richard Schechner określił taką przestrzeń mianem „teatru enwironmentalnego”, w którym „akcja nie ogranicza się do wydzielonego obszaru, lecz obejmuje całą przestrzeń teatralną i rozgrywa się, często symulanicznie, w różnych punktach (...). Odmienne relacje przestrzenne między widzem a spektaklem powodują też zmianę relacji emocjonalnych. Widz, uwzględniony w samej materii spektaklu, jest nie tylko obserwatorem, jak w teatrze konwencjonalnym, ale formalnie jego uczestnikiem.”¹³³

Richard Schechner w 1968 roku sformułował „Sześć zasad dla teatru enwironmentalnego”: 1. „Wydarzenie teatralne jest zespołem pozostających ze sobą we wzajemnych związkach aktów wymiany (*transactions*)”; 2. „Cała przestrzeń jest używana dla celów przedstawienia; cała przestrzeń służy widowni”; 3. „Wydarzenie teatralne może mieć miejsce zarówno w przestrzeni całkowicie przekształconej, jak w ‘przestrzeni znalezionej’”; 4. „Punkt skupienia wzroku (*focus*) jest zmienny”; 5. „Wszystkie elementy przedstawienia mówią w swym własnym języku”; 6. „Tekst nie musi być ani punktem wyjścia, ani celem spektaklu. Może w ogóle nie być tekstu.”¹³⁴

Z punktu widzenia ludzi wyznających ideały „teatru kontestacji” najważniejsza była zasada druga. Jej omówienie Schechner zaczyna od uwagi, że żadna z dotychczas znanych na świecie – nie tylko w kulturze zachodniej – konwencji teatralnych (w węższym rozumieniu) nie zakładała istnienia „przestrzeni ciągłej wymiany między wykonawcami a widzami”. Taką organizację przestrzeni znaleźć można jedynie, zdaniem Schech-

¹³¹ Julian Beck, *The Life of the Theatre...*, s. 10, 11.

¹³² Warto od razu zaznaczyć, że jako pierwsi „laboratoryjnie” wypróbowali różne tego typu możliwości Jerzy Gurawski i Jerzy Grotowski w Teatrze Laboratorium (1960-1965).

¹³³ Teatr enwironmentalny. W: Małgorzata Semil, Elżbieta Wyśińska, *Słownik współczesnego teatru. Twórcy, teorie, teatry*. Warszawa, WAI F, 1980, s. 344.

¹³⁴ Richard Schechner, *Six Axioms for Environmental Theatre*. „The Drama Review” Volume 12, Number 3 (T39), Spring 1968, s. 41, 48, 50, 56, 59, 60.

nera, w dziedzinie „niepiśmiennego rytuału”, kiedy „występującą grupą jest często cała populacja wioski”, a w związku z tym „występy te rzadko są odizolowanymi ‘widowiskami’.” Przestrzeń spektaklu jest wówczas „organicznie określona przez akcję; taniec balijski tworzy swoją własną przestrzeń, przenosząc się tam, gdzie musi się przenieść – nie tak jak w naszym teatrze, gdzie akcja jest ‘przyszyta’ (*trimmed to*) do przestrzeni.

Kiedy tylko rezygnujemy z ustawionych w konkretnych punktach miejsc do siedzenia i rozdzielenia przestrzeni, możliwe są całkowicie nowe relacje. Między wykonawcami i widzami może w naturalny sposób pojawić się kontakt cielesny; poziomy intensywności głosu oraz intensywności gry mogą być znacznie zróżnicowane; zrodzić się może poczucie dzielenia się wspólnym doświadczaniem tej sytuacji. (...) Akcja ‘oddycha’ i widzowie jako tacy stają się głównym elementem scenicznym.”¹³⁵

Jak widać, również w przestrzennej koncepcji spektaklu preferowanej przez teatralnych kontestatorów było zawarte marzenie o wyjściu z konwencji teatralnej w stronę „kontestacyjnej sytuacji społecznej”.

Teatr Ósmego Dnia w latach 1964-1973 wobec dorobku teatru poszukującego w Polsce i na świecie

Powróćmy do artystycznych osiągnięć Teatru Ósmego Dnia w pierwszym dziesięcioleciu jego istnienia. Jakie wątki z ogromnego już wówczas dorobku teatru poszukującego lat 60. zespół ten zdołał sobie przyswoić i z powodzeniem zastosować w swej praktyce? Spróbujmy przyrzeć się niektórym założeniom ideowym i artystycznym „teatru kontestacji”, zestawiając je z poszczególnymi elementami twórczej praktyki poznańskiego zespołu. Ponieważ zajmujemy się tutaj osiągnięciami całego teatru poszukującego na świecie, uwzględnić również należy dorobek Teatru Laboratorium Jerzego Grotowskiego – drugie z głównych źródeł inspiracji Teatru Ósmego Dnia.

Zajmiemy się tu przede wszystkim ostatnim fragmentem owego dziesięciolecia, jako że właściwie dopiero od *Wprowadzenia do...* można mówić o intensywnej, płodnej asymilacji przez tę grupę impulsów płynących zarówno ze strony wciąż się rozwijającej twórczej praktyki Teatru Laboratorium, jak i ze strony zachodnich zespołów „teatru kontestacji” napotykanych przez poznański zespół na festiwalach teatru studenckiego. Otóż, można z całą pewnością stwierdzić, że członkowie Teatru Ósmego Dnia mają już wówczas za sobą odkrycie represywności procesu wychowania w PRL, będącego dość skrajną wersją represyjnej integracji społecznej młodego pokolenia po obu stronach berlińskiego muru. Trzeba jednak od razu dodać, że owa pogłębiająca się z czasem świadomość bycia obiektem doskonale wmontowanej w system społeczno-polityczny represji nie wynikała u nich z tak radykalnych, jak w przypadku młodzieży zachodniej, przesłanek wiążących się z tamtejszym pojmowaniem integralności ludzkiej jednostki

¹³⁵ Tamże, s. 48-49.

– pokrótce tu już opisanym. W autorytarnym, bliskim totalitarnemu ideałowi otoczeniu społecznym PRL, w którym kontrola czystości nóg uczniów podczas dużej przerwy w szkole średniej nie wywoływała nawet zdziwienia, trudno było w ogóle pojąć, o co tak naprawdę chodziło zachodnim kontestatorom w tej kwestii. Stąd też nawet jeśli postulaty kontestatorów polskich w kwestii integralności jednostki uzyskały z czasem radykalność równą postulatom ich kolegów zza berlińskiego muru, to i tak musiały być formułowane w sposób o wiele ogłędniejszy.

Represywność społecznej integracji w PRL wyczuwana była jednak wyraźnie przez młodych ludzi – najpierw instynktownie, wywołując wśród bezrefleksyjne odruchy oporu. Dopiero później, w wyniku kolejnych bolesnych doświadczeń, a także refleksji, pogłębionej dyskusjami w gronie rówieśników oraz lekturami, pojawiała się jasna świadomość bycia represjonowanym, i to w sposób otwarty, bez żadnego kamuflażu i wstydu. W ślad za tą świadomością szedł rozmaicie manifestowany opór. W przypadku członków Teatru Ósmego Dnia realizowany był on także w materii teatralnej – wspomnijmy choćby niektóre sceny z *Wprowadzenia do...*, *Jednym tchem* oraz widowisko *Integracja*.

Zespół Teatru Ósmego Dnia dąży w końcowym fragmencie omawianego tu dziesięciolecia do „kontestacyjnej” jedności życia we wszystkich jego aspektach. Tworzenie teatru jest tu fragmentem wyróżnionym, lecz nie odizolowanym od banalnej, szarej codzienności Polski Ludowej i bezpośredniego społecznego otoczenia grupy. (Przypomnijmy zresztą, że tego typu styl bycia, powiązany ściśle z twórczą strategią, był już realizowany przez zespoły teatru studenckiego z lat 50., co trafnie analizuje Elżbieta Morawiec we fragmencie swoich *Powidoków teatru* cytowanym w rozdziale III niniejszej książki.)

Sala teatralna nie jest dla członków Teatru Ósmego Dnia azylem, w którym mogą się schronić przed negującą ich podmiotowość codziennością (zwłaszcza, że próbę może w każdej chwili zakłócić muzyka z „fajfu”, próba zespołu muzycznego czy działacze ZSP anektujący salę na Ważne Zebranie); przeciwnie – męcząca codzienność wkracza szeroką falą do ich improwizacji i prób. Stanowią one nie tylko terapeutyczne odreagowanie codziennej traumy istnienia w PRL, lecz także próbę osobistej odpowiedzi na nią, odpowiedzi będącej próbą odszukania własnej integralności, zbyt często gubionej w codziennym życiu. W ten sposób „okrutna spowiedź z grzechów powszednich”, realizowana w Teatrze Ósmego Dnia od *Wprowadzenia do...*, wpisuje się, w bardzo oryginalny sposób, w artystyczne motywy i procedury stosowane w „teatrze kontestacji”. Tyle że aktorzy Teatru Ósmego Dnia nie są już tak „niewinni”, jak ich rówieśnicy na Zachodzie – wiedzą o swoim „podwójnym związku” z własną, naznaczoną przez zniewolenie kulturą i nie dążą do „ukręcenia sobie języka”. Ich „spowiedź” staje się dzięki temu wielowymiarowa i o wiele bardziej tragiczna od politycznych manifestacji znacznej części zachodnich kontestatorów, „po dziecięcemu” bawiących się w rewolucję i snujących rojenia o zburzeniu bazyliki św. Piotra.

W artystycznym ukształtowaniu szczeroci tej „spowiedzi” decydującą rolę odegrały odkrycia Teatru Laboratorium Jerzego Grotowskiego, w tym zwłaszcza przyswojona w podstawowym stopniu, dzięki współpracy ze Zbigniewem Spychalskim, praktyka i technika aktorskiego „ogołocenia”. Została ona przekazana Teatrowi Ósmego Dnia w momencie,



Jednym tchem. Po lewej Marek Kirschke, w środku – plakat Wojciecha Wołyńskiego nawiązujący do propagandowych plakatów z napisem „Partia przewodnią siłą narodu”.

Foto: Andrzej Florkowski

gdy zastosował ją już cały zespół Teatru Laboratorium na drodze do zbiorowego „aktu całkowitego” w *Apocalypsis cum Figuris*. Aktorzy Teatru Ósmego Dnia przesunęli obszar „odsłonięcia się” z obszarów jaźni mających związek z archetypami i „świecką świętością” w stronę „publicznej sfery” funkcjonowania ludzkiej osoby. Przy czym osobę ludzką pojmowali oni „po kontestacyjnemu” jako integralną, całość, którą „jednowymiarowy” świat niewoli, kawałkuje i pozbawia podmiotowości. Owa „całość” zawierała w sobie nawet najbanalniejsze odruchy, uformowane w trakcie codziennej społecznej „tresury” i powszedniego „funkcjonowania w społeczeństwie”. Odkrycia dokonane na tym terytorium pozwoliły poznańskiemu zespołowi wzbogacić efekt „politycznego *katharsis*” o głębię i krańcową szczerłość istnienia aktora, który usilnie dążył w stronę „grania samego siebie”.

Również tryb pracy nad spektaklem w wypadku *Wprowadzenia do... i Jednym tchem* był niemal wprost odwzorowany na trybie powstawania *Apocalypsis...*, a jego etapami były: 1) sformułowanie przez zespół motywu, wokół którego zostanie zorganizowana narracja przedstawienia; 2) improwizacje na tematy wymagające jak najbardziej osobistej „odpowiedzi całym sobą”, związane z owym motywem; 3) opracowywanie improwizacji, przekształcanie ich w sceny spektaklu, przy zachowaniu pierwotnej temperatury emocjonalnej; 4) znalezienie materiału literackiego, który byłby zgodny z intencjami wypowiadających dane teksty aktorów i całego zespołu oraz włączenie go do poszczególnych scen; 5) końcowy montaż partytury przedstawienia, wymagający czasem wprowadzenia zmian w niektórych scenach, aby osiągnąć wrażenie płynności przebiegu spektaklu.

Oczywiście, zarówno w przypadku Teatru Laboratorium, jak i Teatru Ósmego Dnia (zwłaszcza podczas pracy nad *Wprowadzeniem do...*) poszczególne elementy tej procedury mogły się ze sobą mieszać. Natomiast istotna różnica między tymi dwoma grupami polegała na zdecydowanie dalej posuniętej w przypadku Teatru Ósmego Dnia, zespołowości tworzenia. Lech Raczak nigdy nie dążył do uzyskania w zespole Teatru Ósmego Dnia statusu „obdarzonego charyzmatem twórcy”.¹³⁶ W „horyzontalnej grupie” pokoleniowej, ciężącej ku wspólnotowej tradycji pierwszego pokolenia teatru studenckiego, a potem także ku „plemiennemu” sposobowi istnienia grup „teatru kontestacji”, tego typu status przywódcy i reżysera był niemożliwy. Na pytanie: „Czy byłeś kumplem, szefem...?”, Raczak odpowiedział: „Byłem szefem, byłem kumplem, byłem reżyserem.”¹³⁷

Wszystkie te uwagi dotyczące różnic między najważniejszą grupą teatralną lat 60. na świecie a młodym, dojrzewającym dopiero do wielkich zadań studenckim teatrem można zsyntetyzować, rozważając sens twórczych dążeń obu zespołów. Z wieloaspektowych działań Teatru Laboratorium, a także z deklaracji jego twórców oraz rozważań komentatorów tychże deklaracji wynikało, że zespołowi temu udało się stworzyć, w oparciu o poszukiwania na terenie teatru, swego rodzaju laboratorium antropologiczne.

¹³⁶ Patrz: Zbigniew Osiński, Grotowski i jego Laboratorium, Warszawa, PIW, 1980, s. 258. Rozdział, z którego zaczerpnięty jest ten termin, nosi tytuł *Charyzma twórcy Laboratorium*.

¹³⁷ Jednym tchem. Część druga wywiadu-rzeki z Lechem Raczakiem. Rozmawiają: Ewa Obrębowska-Piasecka, Izabela Skórzyńska, Paweł Piasecki. „Poznański Przegląd Teatralny” 1992 nr 5-7 (13-15), s. 138.

W ramach jego prac dążono wytrwale do odkrycia tożsamości oraz integralności ludzkiej natury z okresu sprzed „pierwszego odczarowania świata”. Celem strategicznym tych działań było uzupełnienie praktyk kultury dominującej, uformowanej po „drugim odczarowaniu”, działaniami odsłaniającymi - na tyle, na ile to było możliwe w drugiej połowie XX wieku – zarys owej „nieskażonej”, ponadczasowej, drzemającej w każdym z nas „istoty człowieczeństwa”. Owo wzbogacenie ducha współczesnego człowieka o zapomniane sposoby odczuwania świata i komunikowania się z nim, niezapośredniczone przez „mózgowe” pojęcia i współczesne paradygmaty poznania, miały być próbą przywrócenia nowoczesnej kulturze utraconej w równowagi między cielesnością, duchowością i umysłem.

Doczesną ceną, jaką Grotowski i jego zespół płacili za możliwość zorganizowania sobie takiego laboratorium, było odizolowanie się od otaczającej ich codzienności w trosce, by jej treści nie „zainfekowały” tytanicznych zaiste wysiłków, zmierzających do celu tak szeroko zarysowanego, uniwersalnego, tak dalece oderwanego od „peerelowskiej” codzienności. Od czasu do czasu jednak odzywała się w członkach Teatru Laboratorium tęsknota za uczestnictwem pełnią swego życia w otaczającej ich powszedniości, objawiająca się choćby w opisanych przez Józefa Kelerę podróżach Grotowskiego nocnymi pociągami wzdłuż i wszerz kraju, naznaczonych intensywnymi konwersacjami z przypadkowymi towarzyszami podróży, w okresie tzw. „pierwszej ‘Solidarności’”, między Sierpniem 1980 a Grudniem 1981.¹³⁸

Natomiast Teatr Ósmego Dnia, pod wpływem pokoleniowych przeżyć związanych z Marcem 1968, zetknięcia się z „teatrem kontestacji”, tragedią Grudnia 1970 i burzliwym rozwojem studenckiego ruchu teatralnego w Polsce, wykształcił sobie zupełnie odmienny system naczelných wartości. Dla członków tego zespołu uniwersalna „natura ludzka” była nieuchwytną abstrakcją. Pojęciem znacznie dla nich ważniejszym była „kondycja ludzka”, znajdująca się w centrum rozważań egzystencjalistów, równie uniwersalna, jak „natura ludzka”, lecz będąca istotnym, głębinowym elementem konkretnego życia każdej jednostki.

Kondycja ludzka, wyznaczająca uniwersalny człowieczy los – „dążenie ku śmierci”, a jednocześnie nasycona indywidualnymi rysami każdej ludzkiej egzystencji w każdym ludzkim „tu i teraz”, kierowała poznański zespół, podobnie jak jego rówieśników z zachodniego „teatru kontestacji”, ku etyce, a konkretnie – ku integracji życia codziennego z uprawianiem teatru, przy czym podstawą tej integracji miały być w ich zamierzeniu wszystkie wartości i normy regulujące ich życie w obu tych sferach. W Teatrze Ósmego Dnia ów etos osiągnąć miał swą pełnię dopiero w drugiej połowie lat 70., kiedy to teatralne „życiotworzenie” nowego zespołu Teatru Ósmego Dnia osiągnęło dojrzały, wszechstronny wymiar.

W poznańskiej grupie owo dążenie do jedności życia i teatralnej twórczości wynikało także z faktu, iż jej członkowie nie akceptowali strategii izolowania się od codziennego

¹³⁸ Patrz: Józef Kelera, Grotowski wielokrotnie. Wrocław, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, 1999, s. 64.

życia będącej udziałem „uprzywilejowanych artystów” reprezentujących „sztukę zabarykadowaną”, oddających swą najemną pracę „świątyniom fikcji”. Z całą mocą swego młodzieńczego buntu starali się nie mieć z wysiłkami tych artystów nic wspólnego. Lech Raczak, który – jak pamiętamy – po obejrzeniu *Księcia Niezłomnego* w Teatrze Laboratorium na kilka lat przestał „uczęszczać do teatru”, wróciwszy w październiku 1969 roku z II MFFTS we Wrocławiu, stwierdził, że „teatry kontestujące (...) w inny sposób, innymi środkami niż to robił Grotowski, zupełnie zlikwidowały problem ‘teatru tradycyjnego’. Po tym festiwalu mogliśmy mówić tak: ‘A, niech sobie grają, nas to gównem obchodzi. My robimy zupełnie co innego, (...) zajmujemy się (...) inną gałęzią sztuki, która nie ma nic wspólnego, nie musi mieć nic wspólnego z tamtym repertuarowym teatrem. (...) Nie było już żadnego związku.’”¹³⁹

Tak zdecydowany bunt przeciw sztuce tradycyjnej mógł doprowadzić członków Teatru Ósmego Dnia, do rozumowania typowego dla reprezentantów kontestacji: „Skoro negujemy potworniejsze w swej sztuczności oraz społecznej izolacji zawodowstwo, skoro dążymy do integracji sztuki i życia, to musimy dojść do nieuchronnego wniosku, że każdy jest artystą.” Na skłonności do takiego rozumowania natrafiamy w innym fragmencie wywiadu-rzeki z Lechem Raczakiem: „Przyszedł do nas chłopak, który mówił z (...) potwornym ‘r’. Kiedy pracowaliśmy, zadałem sobie pytanie: ‘Dlaczego on nie może być aktorem? Przecież jest kupa ludzi na ulicach, którzy mówią z takim ‘r’. Jeżeli chodzi nam naprawdę o to, żeby nie narzucać sobie jakiejś sztucznej formy, a szukamy czegoś prawdziwego, autentycznego, to dlaczego on nie może grać?’ Zagrał i było to zupełnie normalne. Wcale nie rzucało się w uszy, że on tak mówi to ‘r’. Od tego momentu stało się zupełnie jasne, że dykcja, wymowa, ta emisja, której uczył w szkole, jest w naszym przypadku czymś, co można znać, co dobrze jest znać, ale co nie jest absolutnie konieczne.”¹⁴⁰

Mimo iż z tej wypowiedzi można by było wyciągnąć wniosek, że w Teatrze Ósmego Dnia aktorem mógł być każdy, w rzeczywistości tak nie było. W miarę upływu czasu i artystycznego dojrzewania trzech liderów zespołu, coraz wyraźniej rysowały się kryteria oparte nie tyle na talencie scenicznym, co na twórczych predyspozycjach wyrażających się w gotowości penetrowania własnej jaźni w poszukiwaniu prawdy o sobie i swym społecznym otoczeniu. Wartościami bardzo cenionymi były również: poziom inteligencji, odczytania oraz intelektualna chłonność kandydatów na członków zespołu. Wobec konieczności mierzenia się z coraz trudniejszymi wyzwaniem artystycznymi, zespół Teatru Ósmego Dnia musiał zastosować wobec kandydatów własne, w pełni zawodowe, choć alternatywne, kryteria oceny przydatności do tworzenia teatru, wypracowane w ciągu lat twórczych poszukiwań. Były one poszerzone (i tu mamy wyraźny ślad „kontestacyjnych”

¹³⁹ Wprowadzenie do... Część pierwsza wywiadu-rzeki z Lechem Raczakiem. Rozmawiają: Ewa Obrębowska-Piasecka, Izabela Skórzyńska, Paweł Piasecki. „Poznański Przegląd Teatralny” 1992 nr 4 (12), s. 139, 140. Na zadane moment później pytanie: „Czy ta świadomość została ci do dzisiaj?” Raczak odpowiada: „Nie, teraz się zmieniłem. Ale jak pogadamy jeszcze trochę, to zobaczysz, że będzie to wyraźna, konsekwentna droga.” Tamże, s. 140.

¹⁴⁰ Tamże, s. 128.

inspiracji) o wymogi, które dotyczyły predyspozycji kandydatki lub kandydata do integralnego łączenia „sztuki życia” z „robieniem teatru”.

Począwszy od Studenckiej Akademii Teatralnej z roku 1970 procedura przyjmowania nowych członków ustaliła się, przyjmując następujący kształt: „Ogłaszaliśmy co roku tzw. nabór. Zgłaszała się (...) ‘kupa ludzi’, zwykle około trzydzieścioro osób. Ja się tym raczej nie zajmowałem, bo nie miałem już siły. Robili to zwykle koledzy, z początku Marek i Waldek, a potem Tadeusz. Zaczynali prowadzić ćwiczenia, z reguły dwa razy w tygodniu po cztery godziny. Część ludzi wykruszała się bardzo szybko, bo to dawało w kość, ale część się w to angażowała. Potem (...) kończył się etap (...) czystej autope-
netracji, poznawania siebie, (...) przyjemności trochę terapeutycznej – wyrzucania z siebie różnych rzeczy. Zaczynał się etap twórczości. I myśmy już wtedy wiedzieli, na kogo możemy liczyć, kto ma (...) twórcze potencje, a kto nie.”¹⁴¹

Jak widać, w Teatrze Ósmego Dnia egalitaryzm w procesie tworzenia spektaklu realizowanego zgodnie z zasadami realizacji zespołowej obejmował tylko te osoby, które przeszły przez surowe procedury wstępnej selekcji. Wynika z tego, że główny cel aktywności Teatru Ósmego Dnia sytuował się jednak gdzie indziej niż to było w przypadku znacznej części grup zachodniego „teatru kontestacji”. Tam sensem istnienia zespołu teatralnego była walka polityczna lub realizacja którejś z idealnych wersji „społeczeństwa alternatywnego” w ramach teatralnej „kontrgrupy”. Uprawianie sztuki teatru było w obu wypadkach traktowane przedmiotowo, teatr był li tylko narzędziem w dziele przemiany świata. Tutaj także uformowano „kontrgrupę”, jednak nie po to, by dążyć wprost do zmiany systemu politycznego czy „jednowymiarowej” kultury. Taki, a nie inny „ustrój” teatralnego zespołu potrzebny był tutaj, aby osiągnąć odpowiednio wyraziste i głębokie efekty artystyczne, mieszczące się zdecydowanie w ramach konwencji teatralnej, tyle że poszerzonej i odnowionej dzięki wysiłkom teatru poszukującego lat 60.

Jednak z drugiej strony liderzy Teatru Ósmego Dnia byli doskonale świadomi słuszności rozumowania wyrażonego przez następujące hasło kontestatorów brytyjskich: „Rewolucja w kulturze zmienia się w rewolucję polityczną lub przestaje być rewolucją.”¹⁴² Prawidłowość ta była dla nich oczywista po intensywnych doświadczeniach z lat 1968-1971.

Tyle że w skrajnie autorytarnym systemie społeczno-politycznym PRL, wszystko jedno, czy za Gomułki, czy za Gierka, otwarte manifestowanie akceptacji dla tego hasła groziło bolesnymi represjami. Zachodni kontestatorzy mogli sobie pozwolić na zdecydowaną (choć w gruncie rzeczy tragiczną i rozpaczliwą) obronę świętości i niepodzielności swej egzystencji i swej kultury poprzez estetyzację swojej codzienności i połączenie jej z artystyczną kreacją. Natomiast w PRL „późnego Gomułki” można było dotkliwie oberwać milicyjną pałką za sam fakt zapuszczenia sobie dłuższych włosów, zaś władza „gierkowska” początku lat 70. wślawiła się ściganiem po całym kraju bardzo nielicznych i nieśmiało dających o sobie znać załączków hipisowskich komun, wyznaczających sobie każdego lata spotkanie w Częstochowie.

¹⁴¹ Jednym tchem. Część druga wywiadu-rzeki z Lechem Raczakiem..., s. 135.

¹⁴² Aldona Jawłowska, Drogi kontrkultury..., s. 146.

Strategia walki Teatru Ósmego Dnia o odnowę kultury jako całości musiała zatem przybrać inny kształt. Jej istoty dotknął Lech Raczak w cytowanej tu już wypowiedzi z 18 listopada 1971, zaprezentowanej w ramach dyskusji na temat studenckiego teatru politycznego, która odbyła się w siedzibie Rady Naczelnej ZSP. Stwierdził wówczas, że „granica estetyczności i działania zaciera się (...) w teatrze i (...) na tej granicy powinno się pracować. Jest to związane z kwestią: (...) ‘po co i dla kogo robię teatr?’”¹⁴³

Łącząc aktorskie „ogołocenie” z „politycznym katharsis”, odkrywając przed widzami swoje codzienne lęki, wątpliwości, a przede wszystkim swoje codzienne pragnienie buntu, aktorzy Teatru Ósmego Dnia nie walczyli o władzę. Jednak ich krańcowo szczery sposób istnienia wobec widzów, prowokujący u tych ostatnich – na zasadzie emocjonalnej symetrii – analogiczną szczerość w obcowaniu ze sprowokowanym przez aktorów szokiem, zaprzeczał w każdej sekundzie spektaklu porządkowi PRL, narzuconemu siłą zarówno aktorom, jak i widzom. Ów sposób istnienia sam w sobie „godził w sojusze i w ustrój społeczno-polityczny Polski Ludowej”, osiągał bowiem piorunujący efekt – zbiorowe, nasycone silnymi emocjami przeżycie prawdy o swej ludzkiej kondycji „tu i teraz”. Przeżycie to było udziałem spektaklowej społeczności, opanowanej przez krańcowo szczere emocje, pośród której jednak z pewnością byli obecni agenci Służby Bezpieczeństwa, najprawdopodobniej nagrywający przebieg tego spotkania na służbowy magnetofon i chcący odkryć „swoją prawdę służbową” na jego temat.

A jednak, pomimo odczuwalnej na każdym kroku opresji, tego typu spotkania, po których widzów ogarniało zawstydzenie, „że to nie oni zrobili” ten spektakl, ocalały prawdę o aktorach i widzach w całym ich codziennym uwikłaniu, zawierającym również metafizyczne pytanie o sens ich „ludzkiej kondycji”. Były istotnym fragmentem walki aktorów i widzów o siebie samych w warunkach surowej opresji, dążącej do zawłaszczenia znacznej części ich podmiotowości.

Opisana tu walka aktorów Teatru Ósmego Dnia o niepodzielność siebie samych i swoich widzów sytuuje ten zespół w centrum kontestacyjnej walki (prowadzonej ponad ustrojowymi podziałami) o niepodzielną, integralną podmiotowość ludzkiej jednostki żyjącej w wielowymiarowym świecie.

¹⁴³ Lech Raczak, Teatr Ósmego Dnia, Poznań, głos w dyskusji na temat studenckiego teatru politycznego z udziałem Rady Artystycznej Teatru Studenckiego i kierowników niektórych teatrów. Warszawa, 18.11.1971. Cytuję za: Maciej Rusinek, Monografia Teatru Ósmego Dnia z Poznania 1964-1979. Maszynopis. Poznań 1979, s. 99.

Zakończenie

Kończymy nasze obcowanie z zespołem Teatru Ósmego Dnia w momencie dlań przełomowym. Wiosną 1973 roku opuszczają grupę Marek Kirschke i Waldemar Leiser, wkrótce potem opuszczają ją również wszyscy aktorzy grający w pierwszej wersji *Jednym tchem*. Pozostanie Lech Raczak wraz z grupą ludzi o kilka lat od siebie młodszych. Podejmą wspólnie twórczą drogę najeżoną trudnościami.

Chcąc kontynuować linię artystyczną Teatru Ósmego Dnia, wzbogacając ją o kolejne odkrycia, a przede wszystkim o bezkompromisowość i radykalizm w realizacji swego powołania, napotkają na liczne przeszkody, których pokonanie wyda się niemożliwe ogromnej większości polskich artystów. Bowiernie odzyskana na moment możliwość szczerego porozumienia z widzami zostanie znów zagrożona wzmożonymi działaniami cenzury i aparatu represji. Dążenie do zachowania prawdy w komunikowaniu się z widzem wymagać będzie wzmożonego wysiłku, który wielu wyda się wręcz nadludzki. Nowy zespół Teatru Ósmego Dnia podejmie z powodzeniem to wyzwanie w oparciu o niełatwe doświadczenia swych poprzedników, radykalizując swą postawę.

Wzmocnieniu ulegną „kontestacyjne” motywy istnienia grupy i tworzenia przez nią spektakli, wspólnotowość życia i artystycznej kreacji osiągnie niespotykany nigdzie indziej w Polsce wymiar, nie tłamsząc jednocześnie indywidualnych talentów, postaw i poglądów poszczególnych członków zespołu. Przeciwwstawiające się głównemu nurtowi kultury „życiotworzenie”, zgodne z ideałami kontestacji, osiągnie w Teatrze Ósmego Dnia swe apogeum.

Wszystkie te motywy działania, wybierane przez zespół na ogół instynktownie, poparte jednak osobistym doświadczeniem lidera i wzajemnie pobudzonym samorozwojem wszystkich członków grupy, ułożą się w unikalną, misterną kompozycję sposobu istnienia grupy i sposobu tworzenia przez nią kolejnych teatralnych arcydzieł.

Na to, by owa niespotykana nigdzie indziej kompozycja powstała, potrzebne były jednak doświadczenia „członków-założycieli”, obejmujące ich początkowe próby w dziedzinie teatru poezji oraz inscenizacji dramatu, a potem obecność poznańskiego zespołu w studenckim ruchu teatralnym, przetworzenie idei oraz technik rodem z Teatru Laboratorium oraz przyswojenie sobie przeświadczeń, poglądów i postaw z kręgu zachodniej młodzieżowej kontestacji, połączone z poznawaniem ich rewolucyjnej obecności na gruncie teatru.

Noty o spektaklach Teatru Ósmego Dnia

Od *Treści gorejącej* do *Integracji*¹

1. Studencki Teatr Poezji „Ósmego Dnia”; *Treść gorejąca*, montaż wierszy Juliana Tuwima; scenariusz i reżyseria: Tomasz Szymański; scenografia: Elżbieta Einbacher; opracowanie muzyczne: Anna Bryłka; wykonawcy: Sława Baranowska, Janusz Grot, Tomasz Szymański oraz Anna Bryłka (fortepian); premiera: 3 grudnia 1964; liczba prezentacji: 5; liczba widzów: ok. 200.
2. Studencki Teatr Poezji „Ósmego Dnia”; *Ziemia jest okrągła*, montaż wierszy Jadwigi Badowskiej; scenariusz i reżyseria: Tomasz Szymański; scenografia: Tadeusz Badowski; wykonawcy: Sława Baranowska, Marek Kirschke, Tomasz Szymański; premiera: luty 1965; liczba prezentacji: 4; liczba widzów: ok. 150.
3. Studencki Teatr Poezji „Ósmego Dnia”; *Fale doświadczeń*, montaż wierszy Anny Achmatowej, Borysa Pasternaka i Osipa Mandelsztama; scenariusz: Stanisław Barańczak; reżyseria: Tomasz Szymański; scenografia: Witold Wąsik; muzyka: Agnieszka Duczmal; wykonawcy: Wiesława Abramowicz, Danuta Pawlina, Janusz Grot, Marek Kirschke, Tomasz Szymański oraz Agnieszka Duczmal (flet); premiera: trzecia dekada marca 1965 (między 20 a 26.03); liczba prezentacji: 6; liczba widzów: ok. 270;

¹ Dane o spektaklach podane są tu na podstawie *Kroniki premier Teatru Ósmego Dnia* sporządzonej w roku 1979 przez Macieja Rusinka, skorygowanej i uzupełnionej w roku 1995 przez Tomasza Szymańskiego, a potem przez autora niniejszej książki.

I Nagroda Zespołowa oraz nagrody dla Tomasza Szymańskiego za reżyserię i Witolda Wąsika za scenografię na Festiwalu Teatrów Poezji Miasta Poznania (marzec 1965); II Nagroda Zespołowa w kategorii teatrów studenckich oraz nagroda za scenografię na Ogólnopolskim Festiwalu Amatorskich Teatrów Poezji z Repertuarem Rosyjskim i Radzieckim (Poznań, 23-26 kwietnia 1965).

4. Studencki Teatr Poezji „Ósmego Dnia”; *Wielki Testament* François Villona; scenariusz: Stanisław Barańczak; reżyseria: Tomasz Szymański; scenografia: Witold Wąsik; muzyka: Agnieszka Duczmal, Henryk Duczmal; wykonawcy: Danuta Dolacka, Janina Karasińska, Ewa Klockiewicz, Janusz Grot, Marek Kirschke, Waldemar Leiser, Lech Raczak, Tomasz Szymański oraz Agnieszka Duczmal (flet) i Andrzej Szudera (gitara); premiera: 22 maja 1965; liczba prezentacji: 10; liczba widzów: ok. 600. (Henryk Duczmal to ojciec Agnieszki Duczmal, onegdaj dyrektor Operetki Poznańskiej i szkół muzycznych).
5. Studencki Teatr Poezji „Ósmego Dnia”; Zbigniew Herbert, *Lalek*; reżyseria: Tomasz Szymański; scenografia: Witold Wąsik; wykonawcy: Danuta Dolacka, Janina Karasińska, Ewa Klockiewicz, Danuta Pawlina, Janusz Grot, Marek Kirschke, Waldemar Leiser, Lech Raczak, Andrzej Szalbierz, Tomasz Szymański, Bartłomiej Zieliński; premiera: listopad 1965 (między 20 a 26.11); liczba prezentacji: 10; liczba widzów: ok. 500.
6. Studencki Teatr Poezji „Ósmego Dnia”; Peter Weiss, *Męczeństwo i śmierć Jean-Paul Marata przedstawione przez zespół aktorski przytułku w Charenton pod kierownictwem pana de Sade’a*; przekład: Andrzej Wirth; reżyseria: Tomasz Szymański; scenografia: Witold Wąsik; muzyka: Anna Urlich; wykonawcy: Tomasz Szymański (pan de Sade), Waldemar Leiser (Marat), Ewa Kaczmarek (Simona Evrard), Janina Karasińska (Karolina Corday), Bartłomiej Zieliński (Duperret), Zbigniew Żółciak (Jakub Roux), Agnieszka Ratajczak, Piotr Frydryszek, Marek Kirschke (Śpiewacy), Ewa Klockiewicz, Jan Stryjski (Pacjenci), Andrzej Szalbierz (Wywoływacz), Janusz Grot, Andrzej Zygmunt (Siostry Zakonne), Lech Raczak (Coulmier); prapremiera polska: kwiecień 1966; liczba prezentacji: 18; liczba widzów: ok. 900; Nagroda Przewodniczącego Rady Miejskiej Torunia na I Przeglądzie Teatrów i Kabaretów Studenckich Polski Północnej (Toruń, kwiecień 1966).
7. Studencki Teatr Poezji „Ósmego Dnia”; *Warszawianka* wg Stanisława Wyspiańskiego; scenariusz, inscenizacja i reżyseria: Zbigniew Osiński; kompozycja przestrojenia i kostiumy: Witold Wąsik; muzyka: Ryszard Stachowski; wykonawcy: Piotr Frydryszek, Janusz Grot, Elżbieta Kalemba, Janina Karasińska (Maria), Marek Kirschke (Skrzynecki), Waldemar Leiser, Lech Raczak (Chłopiczki); premiera: 8 kwietnia 1967; liczba przedstawień: 9; liczba widzów: ok. 540; I Wyróżnienie Zespołowe na II Wiośnie Teatralnej (Lublin, 18-22 kwietnia 1967); Grand Prix oraz wyróżnienia dla Witolda Wąsika za scenografię oraz Janiny Karasińskiej i Lecha Raczaka za grę aktorską na I Festiwalu Teatrów Studenckich Poznania (maj 1967).

8. Studencki Teatr Poezji „Ósmego Dnia”; *Taniec śmierci i pomyślności* wg wierszy Wielomira Chlebnikowa; scenariusz: Stanisław Barańczak, Lech Raczak; inscenizacja i reżyseria: Lech Raczak; scenografia: Witold Wąsik; wykonawcy: Danuta Dolacka, Maria Grzegorzczak, Janusz Grot, Bartłomiej Zieliński, Zbigniew Żółciak; premiera: 8 czerwca 1967; liczba prezentacji: 7; liczba widzów: ok. 480; I Nagroda na Festiwalu Teatrów Poezji Miasta Poznania (czerwiec 1967).
9. Studencki Teatr Poezji „Ósmego Dnia”; *Edward II, burzliwe panowanie i żałobna śmierć króla Anglii z tragicznym upadkiem dumnego Mortimera* wg Christophera Marlowe’a; przekład: Jerzy S. Sito; adaptacja tekstu i reżyseria: Tomasz Szymański; scenografia: Witold Wąsik; kierownictwo techniczne: Jacek Duch; wykonawcy: Tomasz Szymański (Herold), Andrzej Szalbierz (Gaston, książę Edward) Lech Raczak (Edward II), Marek Kirschke (Lancaster, Leicester), Waldemar Leiser (Mortimer), Janusz Grot (Kent, Arundel, Przeor), Romuald Melerowicz (Warwick, Rice, Lightborne), Roman Szmeterling (Arcybiskup, Spencer Senior), Agnieszka Ratajczak (Królowa) Bartłomiej Zieliński (Spencer Junior, Gourney), Zbigniew Żółciak (Baldock, Metrevis), Marek Raczak, Andrzej Czerwiński (Strażnicy); premiera: styczeń 1968; liczba prezentacji: 14; liczba widzów: ok. 1200; nagrody dla Witolda Wąsika za scenografię i Waldemara Leisera za grę aktorską na II Festiwalu Teatrów Studenckich Miasta Poznania (marzec 1968).
10. Studencki Teatr Poezji „Ósmego Dnia”; *Ziemia jałowa* wg Thomasa Stearnsa Eliota; scenariusz i reżyseria: Tomasz Szymański; scenografia: Witold Wąsik; wykonawcy: Danuta Dolacka, Janusz Grot, Marek Kirschke, Waldemar Leiser, Tomasz Szymański; premiera: 30 października 1967 w Bydgoszczy; liczba prezentacji: 2; liczba widzów: ok. 100.
11. Studencki Teatr Poezji „Ósmego Dnia”; *Ziemia jałowa* wg Thomasa Stearnsa Eliota. Scenariusz i reżyseria: Tomasz Szymański; wykonawcy: Joanna Karaśkiewicz, Marek Kirschke, Waldemar Leiser, Tomasz Szymański; premiera: 30 lipca 1968 w Rowach; liczba prezentacji: 1.
12. Studencki Teatr „Ósmego Dnia”; *Chwila bez imienia*, montaż wierszy Krzysztofa Kamila Baczyńskiego i Tadeusza Gajcego; scenariusz: Elżbieta Kalemba i Ryszard Kacperski; reżyseria: Ryszard Kacperski; scenografia: Witold Wąsik; muzyka: Paweł Zaremba; wykonawcy: Elżbieta Kalemba, Alina Leciejewska, Gracjana Zacharska, Waldemar Leiser, Zbigniew Żółciak; premiera: 18 października 1968; liczba prezentacji: 6; liczba widzów: ok. 200.
13. Studencki Teatr „Ósmego Dnia”; *Duma o hetmanie* wg Stefana Żeromskiego; scenariusz i reżyseria: Lech Raczak; scenografia i kostiumy: Witold Wąsik; wykonawcy: Elżbieta Kalemba, Ryszard Kacperski (Jan, król), Marek Kirschke (Zborowski, Coleoni, Mściślawski), Waldemar Leiser (Hetman), Zbigniew Żółciak; premiera:

listopad 1968; liczba prezentacji: 12; liczba widzów: ok. 840; nagroda dla Lecha Raczaka za scenariusz na IV Wiośnie Teatralnej (Lublin, 27-30 marca 1969).

14. Studencki Teatr „Ósmego Dnia”; *Duma o hetmanie*, wersja II, wg tekstów Stefana Żeromskiego i Tadeusza Gajcego; scenariusz i reżyseria: Zbigniew Sychalski i Lech Raczak; wykonawcy: Waldemar Leiser (Tercjan-Hetman), Elżbieta Kalemba, Ryszard Kacperski, Marek Kirschke, Zbigniew Żółciak; premiera: 2 maja 1969; liczba prezentacji: 5; liczba widzów: ok. 200.
15. Teatr Ósmego Dnia, *Escorial* wg tekstów Michela de Ghelderode’a oraz Miguela de Cervantesa, Władysława Broniewskiego, Adama Ważyka i innych; realizacja zespołowa; scenariusz i reżyseria: Marek Kirschke i Lech Raczak; scenografia: Witold Wąsik, Janusz Froelich; wykonawcy: Waldemar Leiser (Król), Zbigniew Żółciak (Błazen), Gabriela Bochniak, Mariola Bilka (od sierpnia 1970 Elżbieta Kalemba), Jacek Hoffmann, Ryszard Kacperski, Marek Kirschke, Lech Raczak, Tadeusz Skutnik; premiera: 3 grudnia 1969; liczba prezentacji: 28; liczba widzów: ok. 2100. Grand Prix oraz nagrody dla Marka Kirschkego i Lecha Raczaka za scenariusz i reżyserię, nagroda aktorska dla Waldemara Leisera, wyróżnienie aktorskie dla Zbigniewa Żółciaka na IV Festiwalu Teatrów Studenckich Poznania (23-24 kwietnia 1970).
16. Studencki Teatr „Ósmego Dnia” *Wprowadzenie do...* wg tekstów Fiodora Dostojewskiego, Bohdana Drozdowskiego, Włodzimierza Lenina, Mikołaja Kononowa i innych; realizacja zespołowa; scenariusz i reżyseria: Lech Raczak; współpraca plastyczna: Witold Wąsik; kierownictwo techniczne: Marek Raczak; wykonawcy: Gabriela Bochniak (na zmianę z Elżbietą Kalembą), Jacek Hoffmann, Ryszard Kacperski, Marek Kirschke, Waldemar Leiser; premiera: 28 kwietnia 1970; liczba prezentacji: 50; liczba widzów: ok. 4000. III Nagroda Zespołowa oraz nagroda dla Lecha Raczaka za scenariusz i reżyserię na V Wiośnie Teatralnej (Festiwalu Teatrów Studenckich Krajów Socjalistycznych, Lublin, 1-7 maja 1970); nagroda dziennikarzy oraz nagroda dla Lecha Raczaka za scenariusz i reżyserię na VII Łódzkich Spotkaniach Teatralnych (18-20 grudnia 1970).
17. Teatr Ósmego Dnia, *Sztafeta* wg tekstów Biblii, Stanisława Barańczaka, Władysława Broniewskiego, Fiodora Dostojewskiego, Tadeusza Janiszewskiego, Włodzimierza Lenina, Tadeusza Nowaka; scenariusz i reżyseria: Lech Raczak; muzyka: Roman Sidor; wykonawcy: Bogdan Dołowicz, Lech Dymarski, Tadeusz Janiszewski, Barbara Pietrzykowska, Lech Raczak, Jerzy Strykowski; premiera: 6 sierpnia 1971; liczba prezentacji: 6 (we wsiach województwa poznańskiego).
18. Teatr Ósmego Dnia; *Jednym tchem* wg wierszy Stanisława Barańczaka; realizacja zespołowa; scenariusz i reżyseria: Lech Raczak; współpraca plastyczna: Wojciech Wołyński; muzyka: Marian Przybył; piosenki w aranżacji Michała Piotrowskiego nagrał zespół All’ Antico; premiera: 26 września 1971, Zagrzeb; premiera polska:



Jednym tchem – Waldemar Leiser: „Śmiało podnieśmy sztandar nasz w górę...”

Foto: Andrzej Florkowski

9 października 1971, Poznań; wykonawcy: Gabriela Bochniak lub Barbara Pietrzykowska (Pielęgniarka), Bogdan Dołowicz (Chłopiec), Lech Dymarski (Urzędnik), Jacek Hoffmann (Robotnik), Marek Kirschke (Dziennikarz), Waldemar Leiser (Młody), Marek Raczak (Techniczny). Premiera i kilka pierwszych prezentacji spektaklu miały inną obsadę: oprócz Pielęgniarki, granej przez Barbarę Pietrzykowską lub Elżbietę Kalembę, istniała w nich jeszcze jedna postać kobieca: Dziewczyna, którą grały na zmianę Gabriela Bochniak i Barbara Meisnerowska. Liczba prezentacji: 43; liczba widzów: ok. 2500. Nagroda miesięcznika „Tło” dla najlepszego spektaklu XI Międzynarodowego Festiwalu Teatrów Studenckich w Zagrzebiu (24-29 września 1971); Nagroda Zespołowa Ministerstwa Kultury i Sztuki, nagroda dziennikarzy, nagroda dla Lecha Raczaka za scenariusz i reżyserię na VIII Łódzkich Spotkaniach Teatralnych (17-19 grudnia 1971).

19. Teatr Ósmego Dnia, *Jednym tchem II*; realizacja zespołowa; część I: *Jednym tchem*, część II: *Codzienny marsz*; scenariusz: zespół pod kierownictwem Lecha Raczaka; reżyseria: Lech Raczak; współpraca plastyczna: Wojciech Wołyński; muzyka: Marian Przybył; opracowanie piosenek: Michał Piotrowski i zespół All’ Antico (część I), zespół Maszyna Rytmiczna (część II); wykonawcy: Gabriela Bochniak lub Barbara Pietrzykowska (Pielęgniarka), Teresa Puto lub Małgorzata Walas (Sprzątaczką), Bogdan Dołowicz (Chłopiec), Lech Dymarski (Urzędnik), Tadeusz Janiszewski (Nowy), Jacek Hoffmann (Robotnik), Waldemar Leiser (Młody), Marek Kirschke (Dziennikarz), Marek Raczak (Techniczny); premiera: II dekada września 1972; liczba prezentacji: 21; liczba widzów: ok. 1800.
20. Teatr Ósmego Dnia, *Integracja*, widowisko zrealizowane we współpracy z Grupą Plastyczną „Od Nowa” z Poznania i zespołem jazzowym Laboratorium z Krakowa; scenariusz i reżyseria: Lech Raczak; do scenariusza weszły wiersze następujących autorów: Stanisława Barańczaka, Wita Jaworskiego, Krzysztofa Karaska, Juliana Kornhausera, Jerzego Kronholda, Ryszarda Krynickiego, Jarosława Markiewicza, Stanisława Stabro, Adama Zagajewskiego; kostiumy i rekwizyty: Wojciech Wołyński; wykonawcy: Gabriela Bochniak, Barbara Pietrzykowska, Teresa Puto, Małgorzata Walas, Ewa Wójciak, Bogdan Dołowicz, Lech Dymarski, Tadeusz Janiszewski, Marek Kirschke, Adam Mikstacki, Waldemar Leiser, Marek Raczak, Wojciech Wołyński; premiera: 21 października 1972 we Wrocławiu; liczba prezentacji: 2; liczba widzów: ok. 300.

Noty biograficzne

DYMARSKI Lech

Aktor Teatru Ósmego Dnia w latach 1970-1974. Po odejściu z tego zespołu współpracował przez rok z kabaretem Salon Niezależnych. Poeta, tomiki: *Rozmówki polskie* (1975, samizdat), *Żyje mi się coraz lepiej* (1977, drugi obieg wydawniczy), *Za zgodą autora* (1979, drugi obieg wydawniczy), *Wiersze sprzed i po* (1984, drugi obieg wydawniczy). Autor książki pt. *Notatki z lektur* (1984, drugi obieg wydawniczy). Założyciel i dyrektor poznańskiej Galerii ON (1977-1978). Członek KSS KOR, 1980-1981 członek Komisji Krajowej NSZZ „Solidarność”, internowany w stanie wojennym. Po uwolnieniu, w latach 80. redaktor i wydawca podziemnego pisma „Obserwator Wielkopolski”. W 1992 doradca premiera Jana Olszewskiego, 1993-1997 – członek Krajowej Rady Radiofonii i Telewizji, 1998 do dziś radny Sejmiku Wielkopolskiego, 1998-2002 – przewodniczący Komisji Kultury i Dóbr Narodowych Sejmiku Wielkopolskiego, 2002 do dziś – przewodniczący Komisji Kultury tegoż Sejmiku.

FRYDRYSZEK Piotr

Aktor Teatru Ósmego Dnia. Po ukończeniu studiów na Filologii Polskiej UAM podjął pracę jako dziennikarz w Regionalnej Rozgłośni Polskiego Radia w Poznaniu (obecnie Radio MERKURY SA). Od 1990 redaktor naczelny, a od 1993 prezes zarządu tej rozgłośni. Mąż Janiny Karasińskiej.

GROT Janusz

Współzałożyciel Teatru Ósmego Dnia. Po ukończeniu studiów w 1969 podjął pracę jako dziennikarz radiowy w Regionalnej Rozgłośni Polskiego Radia w Poznaniu (obecnie Radio MERKURY SA). W latach 80. pracował w Regionalnej Rozgłośni Polskiego Radia w Zielonej Górze, następnie w lokalnej prasie poznańskiej, m.in. w redagowanym

przez Marka Kirschkego dzienniku „Dzisiaj” (1991-1992). W latach 90. ponownie dziennikarz Radia MERKURY SA.

JANISZEWSKI Tadeusz

Aktor Teatru Ósmego Dnia od 1970, jego dyrektor w latach 1993-2000. Grał we wszystkich spektaklach tego zespołu, począwszy od *Sztafety* (1971), z wyjątkiem *Jednym tchem* (1971) i *Małej Apokalipsy* (1985). Współtwórca realizacji zespołowych grupy od *Jednym tchem – codziennego marszu* (1972) do *Portierni* (2003). Od 1973 lider warsztatów aktorskich, odpowiedzialny za wprowadzanie do zespołu nowych jego członków.

KALEMBA (Kalemba-Kasprzak) Elżbieta

Aktorka Teatru Ósmego Dnia od 1967 do 1971. Współtwórczyni realizacji zespołowych grupy: *Escorialu* (1969), *Wprowadzenia do...* (1970) i *Jednym tchem* (1971). Od 1972 pracuje w Instytucie Filologii Polskiej UAM (Zakład Dramatu i Teatru). 1973-1975 sekretarz literacki w Teatrze Nowym w Poznaniu. W latach 90. wicedyrektor Instytutu Filologii Polskiej ds. studenckich, od 2002 prodziekan Wydziału Filologii Polskiej i Kłasyfikacyjnej ds. współpracy z zagranicą. Wydała m.in. książkę pt. *Prometeusz z przepiórką. Dramaty Stefana Żeromskiego: od Czarowica do Przełęckiego* (2000).

KARASIŃSKA Janina

Współzałożycielka Teatru Ósmego Dnia. W 1968, po ukończeniu studiów polonistycznych na UAM, podjęła pracę jako spikerka, a potem dziennikarka w Regionalnej Rozgłośni Polskiego Radia w Poznaniu (obecnie Radio MERKURY SA). W 1980 współzałożycielka Komisji Zakładowej NSZZ „Solidarność” w tejże rozgłośni. Żona Piotra Frydryszka.

KIRSCHKE Marek

Współzałożyciel Teatru Ósmego Dnia, jego aktor, współreżyser *Escorialu* (1969), współtwórca realizacji zespołowych grupy: *Wprowadzenia do...* (1970) oraz obu wersji *Jednym tchem* (1971, 1972); od 1969 współautor programowych tekstów zespołu. Wraz z Waldemarem Leiserem od 1969 współlider warsztatów aktorskich, odpowiedzialny za wprowadzanie do zespołu nowych jego członków. Po ukończeniu studiów w 1969 nadal aktor Teatru Ósmego Dnia. Kierownik programowy, a potem przez pół roku kierownik Okręgowego Klubu Studenckiego „Od Nowa” w Poznaniu. Od 1973, po odejściu z grupy dziennikarz radia, potem prasy lokalnej, „negatywnie zweryfikowany” i wyrzucony z pracy w stanie wojennym, miał się różnych zajęć. 1991-1992 redaktor naczelny niezależnego dziennika regionalnego „Dzisiaj”; od 1992 prywatny wydawca.

LEISER Waldemar

Współzałożyciel Teatru Ósmego Dnia, jego aktor, współtwórca realizacji zespołowych grupy od *Escorialu* (1969) do *Jednym tchem – codziennego marszu* (1972). Wraz z Markiem Kirschke od 1969 współlider warsztatów aktorskich, odpowiedzialny za wprowadzanie do zespołu nowych jego członków. Po ukończeniu studiów nadal aktor tego

Teatru, kierownik Okręgowego Klubu Studenckiego „Od Nowa” w Poznaniu. Od 1973 dziennikarz radia, potem prasy lokalnej. Obecnie mieszka i pracuje w Niemczech.

MIELCAREK Eugeniusz

Najpierw jeden z liderów Studenckiego Teatru „Ramzesik” z Poznania, później kierownik CKS „Od Nowa”; w 1968 przewodniczący Komisji Kultury Rady Okręgowej Zrzeszenia Studentów Polskich w Poznaniu, wkrótce potem przewodniczący poznańskiej RO ZSP. W późniejszym okresie przewodniczący Wydziału Kultury Rady Naczelnej ZSP w Warszawie i wiceprzewodniczący RN. W drugiej połowie lat 70. pracownik Wydziału Kultury KC PZPR; 1980-86 wiceminister Kultury i Sztuki. W latach 90. dyrektor Ośrodka Kultury Polskiej w Moskwie, obecnie konsul generalny RP w Sankt Petersburgu.

OSIŃSKI Zbigniew

Reżyser *Warszawianki* w Teatrze Ósmego Dnia (1967), teatrolog, animator kultury. Od 1962 asystent, a od 1966 adiunkt na poznańskiej polonistyce. Od lutego 1970 pracuje na Uniwersytecie Warszawskim, na Wydziale Polonistyki – najpierw w Katedrze Kultury Polskiej, przekształconej w 2001 w Instytut Kultury Polskiej, a od września 2003 – w Instytucie Literatury Polskiej. 1973-1976 kierownik literacki Starego Teatru w Krakowie. Projektodawca i pierwszy dyrektor (1990-1991) Ośrodka Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych we Wrocławiu. Od czerwca 1991 pełni w nim funkcję dyrektora artystycznego i naukowego. Wydawca pism Mieczysława Limanowskiego, Juliusza Osterwy, Waława Radulskiego, Konrada Swinarskiego, współwydawca pism Jerzego Grotowskiego z lat 1965-1969. Najważniejsze książki: *Teatr Dionizosa. Romantyzm w polskim teatrze współczesnym* (1972), *Grotowski i jego laboratorium* (1980), *Grotowski wytycza trasy. Studia i szkice* (1993), *Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty* (1998), *Pamięć Reduty. Osterwa, Limanowski, Grotowski* (2003).

RACZAK Lech

Współzałożyciel Teatru Ósmego Dnia, od 1968 do 1993 jego kierownik artystyczny, do 1991 reżyser wszystkich przedstawień (*Escorial*, 1969 – współreżyser); do 1969 także aktor. Autor i współautor manifestów i tekstów programowych zespołu. Po odejściu z Teatru Ósmego Dnia lider i reżyser Teatru Sekta (1993-1995) i dyrektor artystyczny Teatru Polskiego w Poznaniu (1995-1998). Od 1993 dyrektor artystyczny Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego MALTA w Poznaniu, twórca trzech widowisk współprodukowanych przez ten festiwal; reżyser kilku spektakli zrealizowanych w polskich teatrach dramatyczno-repertuarowych. Pracuje również we Włoszech jako reżyser, a także animator warsztatów teatralnych. Obecnie dzieli swój czas między Poznań i Weronę, gdzie osiedlił się w 1998.

RACZAK Marek

Z Teatrem Ósmego Dnia związany (z kilkoma przerwami) w latach 1967-1993 jako osoba zajmująca się sprawami technicznymi oraz administracyjnymi, także jako aktor.

Współpracę rozpoczyna zimą 1967, 1968-70 odbywa służbę wojskową, do zespołu wraca przed premierą *Wprowadzenia do...* Aktor w *Sztafecie*, obu wersjach *Jednym tchem* oraz w *Integracji*. Po profesjonalizacji Teatru Ósmego Dnia, 1980-1985 kierownik administracyjno-organizacyjny; w tym charakterze pracuje też w zespole podzielonym na grupę grającą za granicą i grupę, która gra w krajowym drugim obiegu widowisk (pół roku przebywa w Zachodniej Europie, potem, na początku 1986 wraca do kraju). Od lata 1986 do jesieni 1990 pracuje w Poznaniu jako taksówkarz. 1990-1993 – zastępca dyrektora Teatru Ósmego Dnia ds. administracyjno-organizacyjnych, 1993-1994 – zastępca dyrektora Centrum Kultury Poznania „Zamek”, 1994-97 radny w Radzie Miejskiej Poznania, od 1998 dyrektor Centrum Kultury Poznania „Zamek”.

SPYCHALSKI Zbigniew (Téo)

Współreżyser (wraz z Lechem Raczakiem) drugiej wersji *Dumy o hetmanie* w Teatrze Ósmego Dnia (1969). Od lata 1968 do wiosny 1969 prowadzi w tym zespole regularne zajęcia warsztatowe z technik aktorskich Teatru Laboratorium, w którym zatrudniony jest od 1967. 1970-72, jako członek wrocławskiego zespołu, bierze intensywny udział w przygotowaniach do etapu „teatru uczestnictwa”, pracując z grupą nowych adeptów; 1973 tworzy Studio Międzynarodowe Instytutu Aktora – Teatru Laboratorium, którego jest szefem; 1973-76 realizuje z grupą stażystów zagranicznych Teatru Laboratorium projekt *Song of Myself*; w ramach Uniwersytetu Poszukiwań Teatru Narodów (1975) prowadzi jeden z „uli”, którego nazwa jest tożsama z nazwą w/w projektu; 1976 organizuje jeden z cykli spotkań w ramach akcji pt. *Otwarcie – miasto Wrocław*. 1977-80 przygotowuje wspólnie z Jerzym Grotowskim projekt *Teatr Źródeł*; latem 1980 prowadzi jedną z grup tego przedsięwzięcia, działającą w Ostrowinie. Jego żoną jest była aktorka Teatru Laboratorium, Wenezuelka Elizabeth Albahaca. W 1982 emigruje wraz z żoną do Kanady, gdzie dołącza do Groupe de la Veillée z Montrealu, jako jej współdyrektor artystyczny. Używa od tamtego imienia Téo i jako Téo Spsychalski reżyseruje tam m.in. *Idiotę* wg Dostojewskiego (1983), *W małym dworku* Witkiewicza (1985), *La Guerre (Wojnę)* wg *Podróży do kresu nocy* Céline'a (1989), *Głód* Hamsuna (1996), *Demony* Dostojewskiego (1997) i *Noc trybad* Enquista (2001). W 1993 zostaje dyrektorem generalnym i artystycznym montrealskiego teatru. Jest też dyrektorem i wykładowcą studia przy Groupe de la Veillée, kształcącego adeptów aktorstwa.

SZYMAŃSKI Tomasz

Założyciel Teatru Ósmego Dnia i jego lider w latach 1964-1968, reżyser ośmiu spektakli tego zespołu. Po opuszczeniu grupy i ukończeniu studiów jako swoje główne zajęcie traktował reżyserię teatralną, inscenizując kilkanaście sztuk i scenariuszy w teatrach dramatyczno-repertuarowych, m.in. prapremierę *Dna nieba* Jarosława Abramowa-Newerlego w Teatrze Lubuskim im. Leona Kruczkowskiego w Zielonej Górze (1978) i *Komedję Lopeza starego ze Spiridonem* Stanisława Herakliusza Lubomirskiego w płockim Teatrze im. Jerzego Szaniawskiego (1988); Szymański wystawił ten sam utwór w poznańskim Teatrze Polskim (1994). Z kolei w łódzkim Teatrze im. Juliana Tuwima zainscenizował swój własny scenariusz pt. *Tuwim, czyli spacer samotny w kraj wspomnień*



Jednym tchem – Lech Raczak podczas próby

Foto: Andrzej Florkowski

(1981). Był ponadto m.in. reżyserem Festiwalu Kultury Młodzieży Szkolnej w Kielcach (1974-1980), prowadząc także na tej imprezie warsztaty teatralne. Od 1990 jest dyrektorem Teatru im. Aleksandra Fredry w Gnieźnie i reżyserem wielu przedstawień wystawianych na tej scenie. Od 1997 wykładowca Uniwersytetu Kultury Polskiej Jana Pawła II w Rzymie.

WOŁYŃSKI Wojciech

Artysta plastyk, współpracował z Teatrem Ósmego Dnia w latach 1971-1981. 1970-1975 studiował w poznańskiej PWSSP, przez 4 kolejne lata odbywał studia operatorskie w łódzkiej Państwowej Wyższej Szkole Filmowej i Teatralnej. W latach 1980-1981 pracował w Zarządzie Regionu Wielkopolska NSZZ „Solidarność”, wykonując m.in. wiele satyrycznych rysunków, z których najślynniejszy – Leonid Breżniew jako niedźwiedź gniotący w uścisku Polskę, zapewniający, że ją kocha i nigdy nie opuści – stał się powodem radziecko-polskiego kryzysu dyplomatycznego. W czasie stanu wojennego internowany, następnie zmuszony do emigracji. Obecnie mieszka i tworzy w Stanach Zjednoczonych, odnosząc tam duże sukcesy, podobnie jak kilku innych polskich artystów „pokolenia '68”.

WÓJCIAK Ewa

Aktorka Teatru Ósmego Dnia, od 1993 do dziś jego dyrektorka artystyczna, od 2000 także dyrektorka naczelna. W zespole od 1971, grała we wszystkich spektaklach tej grupy, począwszy od *Integracji* (1972), wyjąwszy *Auto-da-fé* (1985) i spektakle zrealizowane na Zachodzie, podczas wymuszonej emigracji – *Jeśli pewnego dnia w mieście szczęśliwym...* i *Spacer w powietrzu* (oba 1986). Współtwórczyni realizacji zespołowych Teatru Ósmego Dnia, począwszy od *Wizji lokalnej* (1973), autorka i współautorka wypowiedzi programowych zespołu, począwszy od 1975, autorka manifestu pt. *Aktor* (1979).

Bibliografia

Artykuły, szkice i wypowiedzi członków i współpracowników Teatru Ósmego Dnia oraz zespołu tego Teatru w układzie chronologicznym

Barańczak, Stanisław, *Warszawianka*. W: Program *Warszawianki* Studenckiego Teatru Poezji „Ósmego Dnia”. Poznań, Centralny Klub Studentów „Od Nowa”, Rada Okręgowa ZSP w Poznaniu, 1967, s. 1-2.

Barańczak, Stanisław, Wierszy moich znaczenie ledwie przeczute. W: *Sztuka otwarta. Teatr a poezja*. Wrocław, Akademicki Ośrodek Teatralny „Kalambur” – Biuro Wydawnictw, 1975, s. 90-91. Przedruk: Czego doświadczyłem jako autor w Teatrze Ósmego Dnia? „Dialog” 1975 nr 6 (230), s. 122-123. (Tytuł pochodzi od redakcji „Dialogu”). Przedruk: Teatr Ósmego Dnia, Zapis przedstawienia *Jednym tchem*. „Zeszyt Dokumentacyjny” nr 10, sierpień 1980, s. 131-133. (Centralny Ośrodek Informacji i Analiz Studenckiego Ruchu Kulturalnego, Poznań).

Dymarski, Lech, O teatrze studenckim inaczej. „Odnowa”. Jednodniówka. Poznań, Rada Okręgowa ZSP w Poznaniu, Ośrodek Kultury Studenckiej „Od Nowa”, Witryna „Odnowa”, maj 1972, s. 31.

Raczak, Lech, Teatr Ósmego Dnia, Poznań, głos w dyskusji na temat studenckiego teatru politycznego z udziałem Rady Artystycznej Teatru Studenckiego i kierowników niektórych teatrów. Warszawa, 18.11.1971. W: Maciej Rusinek, *Monografia Teatru Ósmego Dnia z Poznania 1964-1979*. Maszynopis. Poznań 1979, s. 99.

Raczak, Lech, Jak uderzenie w twarz. W: *Sztuka otwarta. Teatr a poezja*. Wrocław, Akademicki Ośrodek Teatralny „Kalambur” – Biuro Wydawnictw, 1975, s. 80-81. Przedruk: XXX. W: Teatr Ósmego Dnia, Zapis przedstawienia *Jednym tchem*. „Zeszyt Dokumentacyjny” nr 10, sierpień 1980, s. 133-135. (Centralny Ośrodek Informacji i Analiz Studenckiego Ruchu Kulturalnego, Poznań).

- Raczak, Lech, Mój teatr studencki. „Itd” 1971 nr 7, 14.02, s. 12.
- Raczak, Lech, Para-ra-ra. „Dialog” 1980 nr 7 (291), s. 132-137.
- Raczak, Lech, Polityczny i artystyczny. „Scena” 2001 nr 4 (18), s. 21. Pierwodruk: „Materiały Młodego Teatru”, 4.01.1980, Warszawa, Wydział Kultury Zarządu Głównego SZSP, s. 6-10.
- Raczak, Lech, Quelques remarques au sujet du théâtre dit politique/Some Notes on the So-called Political Theatre. „Théâtre en Pologne/Theatre in Poland” 1971 nr 9-10 (157-158), s. 17, 20-21. Wersja polska: Kilka uwag na temat tzw. teatru politycznego. „Odnowa”. Jednodniówka. Poznań, Rada Okręgowa ZSP w Poznaniu, Ośrodek Kultury Studenckiej „Od Nowa”, Witryna „Odnowa”, maj 1972, s. 28.
- Raczak, Lech, Sprawozdanie dla Komisji Kultury Rady Naczelnej ZSP z udziału Teatru Ósmego Dnia w Międzynarodowym Spotkaniu Eksperymentalnych Teatrów Studenckich „Incontroazione’71” w Palermo i Catanii (15-25.04.1971). Maszynopis.
- Raczak, Lech, Sprawozdanie dla Komisji Kultury Rady Naczelnej ZSP z udziału Teatru Ósmego Dnia w XI Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Studenckich (IFSK) w Zagrzebiu (24-29.09.1971). Maszynopis.
- Raczak, Lech, Teatr bez dramatu. „Scena” 1974 nr 4, s. 2-7.
- Raczak, Lech, Zapis przedstawienia *Jednym tchem*. „Zeszyt Dokumentacyjny” nr 10, sierpień 1980, s. 64-180. (Centralny Ośrodek Informacji i Analiz Studenckiego Ruchu Kulturalnego, Poznań).
- Studencki Teatr Ósmego Dnia, Poznań, Polska, Teatr, czyli nieufność. „Polska” 1972 nr 2 (210), s. 10.
- Wójcicki, Ewa, [Wstęp do dyskusji *Teatr studencki jako zjawisko artystyczne*, Toruń, 24.11.1979]. „Materiały Młodego Teatru”, 4.01.1980, Warszawa, Wydział Kultury Zarządu Głównego SZSP, s. 5.
- Zespół Teatru Ósmego Dnia, [Wypowiedź programowa z okazji pięciolecia]. W: Teatr Ósmego Dnia. Poznań, ZSP, Centralny Klub Studencki „Od Nowa”, 1970, s. 14-16.
- Zespół Teatru Ósmego Dnia, Tekst z programu do spektaklu *Duma o hetmanie*. Poznań, ZSP, Centralny Klub Studencki „Od Nowa”, 1968, s. 1-2.
- Zespół Teatru Ósmego Dnia, Tekst z programu do spektaklu *Duma o hetmanie II*. Poznań, ZSP, Centralny Klub Studencki „Od Nowa”, 1969, s. 1-2.
- Zespół Teatru Ósmego Dnia, Tekst z programu do spektaklu *Jednym tchem* (I) wg wierszy Stanisława Barańczaka. W: Teatr Ósmego Dnia, Zapis przedstawienia *Jednym tchem*. „Zeszyt Dokumentacyjny” nr 10, sierpień 1980, s. 109-110. (Centralny Ośrodek Informacji i Analiz Studenckiego Ruchu Kulturalnego, Poznań).
- Zespół Teatru Ósmego Dnia, Tekst z programu do spektaklu *Jednym tchem* (II) wg wierszy Stanisława Barańczaka. W: Teatr Ósmego Dnia, Zapis przedstawienia *Jednym tchem*. „Zeszyt Dokumentacyjny” nr 10, sierpień 1980, s. 112-113. (Centralny Ośrodek Informacji i Analiz Studenckiego Ruchu Kulturalnego, Poznań).
- Zespół Teatru Ósmego Dnia, Tekst z programu do spektaklu *Taniec śmierci i pomyślności*. Poznań, ZSP, Centralny Klub Studencki Poznania „Od Nowa”, 1967, s. 1.
- Zespół Teatru Ósmego Dnia, Tekst z programu do spektaklu *Wprowadzenie do...* Poznań, ZSP, Centralny Klub Studencki „Od Nowa”, 1970, s. 1-3.

Wywiady z członkami i współpracownikami Teatru Ósmego Dnia

Jednym tchem. Część druga wywiadu-rzeki z *Lechem Raczką*. Rozmawiają: Ewa Obrębowska-Piasecka, Izabela Skórzyńska i Paweł Piasecki. „Poznański Przegląd Teatralny” 1992 nr 5-7 (13-15), s. 126-142.

Teatr – „bycie promieniujące”. Z *Tadeuszem Janiszewskim* rozmawia Juliusz Tyszka. „Odra” 1998 nr 7-8 (440-441), s. 58-67.

Teatru uczyć się do dziś - rozmowa Juliusza Tyszki z *Tomaszem Szymańskim*. „Przegląd Artystyczno-Literacki” 1999 nr 1-2 (83-84), styczeń-luty 1999, s. 88-100.

Tęsknota do teatru serio. Ze *Zbigniewem Osińskim* rozmawia Juliusz Tyszka. „Opcje” 1997 nr 4 (19), s. 35.

Wprowadzenie do... Część pierwsza wywiadu-rzeki z *Lechem Raczką*. Rozmawiają: Ewa Obrębowska-Piasecka, Izabela Skórzyńska, Paweł Piasecki. „Poznański Przegląd Teatralny” 1992 nr 4 (12), s. 119-145.

Publikacje o Teatrze Ósmego Dnia i jego spektaklach

(Iad) [Adamczewski, Leszek], Zagraniczne sukcesy Teatru Ósmego Dnia. „Express Poznański” 1973 nr 20, s. 2.

M. A. [Adamczyk, Maria], Studencki Teatr „Ósmego Dnia”. „Gazeta Poznańska” 1965 nr 138, 13.06., s. 6.

[Autor niezidentyfikowany, tytułu brak], „The Journal”, Newcastle upon Tyne, piątek, 5.01.1973, s. 9. (*Jednym tchem – codzienny marsz*).

[Autor niezidentyfikowany, tytułu brak], „The Durham County Advertiser Series”, 12.01.1973, s. 8. (*Jednym tchem – codzienny marsz*).

[Autor niezidentyfikowany], [żartobliwa notka o *Lalku*]. „Nurt” 1966 nr 1 (9), s. 63.

[Autor niezidentyfikowany], [notka o planach Teatru Ósmego Dnia]. „Scena” 1972 nr 4, s. 42-43.

Barańczak, Stanisław, Wprowadzenie do *Wprowadzenia do...* (Parę uwag o spektaklu Teatru „Ósmego Dnia”). „ItD” 1971 nr 7, 14.02, s. 12-13.

Berwid, Maria, Falkowski, Jerzy, Studencki Teatr „Ósmego Dnia”. W: Almanach Ruchu Kulturalnego i Artystycznego ZSP 1968. Pod redakcją Włodzimierza Sandeckiego i Jerzego Leszina. Warszawa, ZSP, 1968, s. 114-115.

Błażewicz, Olgierd, Na studenckiej scenie. [Recenzja spektakli *Nurt 38* Studenckiego Teatru „Nurt” i *Warszawianki* w Teatrze Ósmego Dnia]. „Głos Wielkopolski” 1967 nr 93 (7210), 21.04, s. 4.

Błażewicz, Olgierd, Teatr jako forma protestu. „Głos Wielkopolski” 1971 nr 263, s. 4.

Bosacki, Zenon, Drugi rok „Ósmego dnia”. „Gazeta Poznańska” 1965 nr 286, 2.12, s. 4.

(b) [Burtowy, Wojciech], „Ósmy Dzień” w Łagowie. „Express Poznański” 1967 nr 204, 31.08, s. 3.

(Burt) [Burtowy, Wojciech], [rubryka *Nasz recenzent zanotował*]. „Express Poznański” 1967 nr 92, 19.04, s. 3. [Recenzja *Warszawianki*].

- Danecki, Ryszard, [rubryka *Nasz recenzent zanotował*]. „Express Poznański” 1965 nr 135, 10.06, s. 3. [Recenzja *Wielkiego Testamentu*].
- Danecki, Ryszard, [rubryka *Nasz recenzent zanotował*]. „Express Poznański” 1965 nr 268, 26.11, s. 3. [Recenzja *Lalka*].
- (r.) [Danecki, Ryszard], Teatralne sukcesy poznańskich studentów. „Express Poznański” 1971 nr 262, s. 4. [IFSK w Zagrzebiu].
- (ad) [Drzewińska, Anna], Angielskie sukcesy Teatru „Ósmego Dnia”. „Gazeta Poznańska” 1973 nr 22, 28.01, s. 6.
- Grześczak, Marian, Poezja jak krew na twarzy. „Scena” 1972 nr 1, s. 28-29. (*Jednym tchem*).
- Juszczuk, Jacek, Teatry studenckie. Kłopoty z repertuarem. „Gazeta Poznańska” 1968 nr 57, s. 3. (Recenzja *Edwarda II*).
- Kalemba-Kasprzak, Elżbieta, Poznańskie „Ósemki”. „Kronika Miasta Poznania” 2000 nr 3, s. 290-298.
- Kalisz, Andrzej, Obiecujący „Teatr Ósmego Dnia”. „Gazeta Poznańska” 1971 nr 74, 29.03, s. 6.
- Karasek, Krzysztof, Pełnym głosem. „Nowy Medyk” 1972 nr 1-2 (172-173), s. 9-10. (*Jednym tchem*).
- Kisiel, Andrzej, *Marat* zamordowany. „Agora” nr 14, rok III, Uniwersytet Wrocławski, grudzień 1966, s. 62-63.
- (km)[Kowalski, Marek], [recenzja z *Jednym tchem*]. „Spojrzenia”, jednodniówka społeczno-kulturalna studentów Poznania – ZSP, kwiecień 1972, s. 21.
- Kusztelski, Błażej, *Jednym tchem* – czyli próba rozbicia mitów. „Odnowa”, jednodniówka wydawana przez Radę Okręgową ZSP w Poznaniu, Ośrodek Kultury Studenckiej „Od Nowa”, Witrynę „Odnowa”. Poznań 1972, s. 30-31.
- Kusztelski, Błażej, Teatr Ósmego Dnia. „Nurt” 1975 nr 3, s. 20-21, 26.
- Kusztelski, Błażej, *Warszawianka* i 38 pomyłek. [Recenzje *Warszawianki* w Teatrze Ósmego Dnia i spektaklu *Nurt 38* w Studenckim Teatrze „Nurt”, reż. Zdzisław Wardejn]. „Nurt” 1967 nr 6 (25), s. 50.
- Majewska, Magdalena, Ósmy dzień rozważań jubileuszowych. „Spojrzenia”, jednodniówka społeczno-kulturalna studentów Poznania – ZSP, kwiecień 1970, s. 10.
- Meijer, Ischa, Zuiver, gaaf theater. Poolse studenten in Universiteitstheater. „Het Parool” 20.01.1973. (*Jednym tchem – codzienny marsz*).
- Mieugow, Bruno, *Żywocik literacki*. „Życie Literackie” 1967 nr 15 (793). [Notka o próbach *Warszawianki* w Teatrze Ósmego Dnia].
- Miklaszewski, Krzysztof, Przeciw stereotypom. „Student” 1971 nr 5 (43), maj 1971, s. 23. Cykl *Co nowego w teatrze? (Wprowadzenie do...)*.
- Miklaszewski, Krzysztof, Powrót do źródeł. „Scena” 1971 nr 4, s. 35. (*Wprowadzenie do...*).
- Morawiec, Elżbieta, Teatr Ósmego Dnia – aktor jako człowiek zbuntowany. W: Morawiec, Elżbieta, Powidoki teatru. Świadomość teatralna w polskim teatrze powojennym. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1991, s. 308-331.
- Mroziewicz, Krzysztof, Sceny studenckie lat siedemdziesiątych (2): Teatr Ósmego Dnia. „Dialog” 1975 nr 6 (230), s. 117-121.

Nyczek, Tadeusz, Jednym tchem. „Student” 1971 nr 12 (50), 1-14.11, s. 13. Cykl *Co nowego w teatrze?* Przedruk: Nyczek, Tadeusz, Pełnym głosem. Teatr studencki w Polsce 1970-1975. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1980, s. 156-164.

Osiński, Zbigniew, Jednym tchem. „ItD” 1971 nr 51-52 (578-579), 19-26.12, s. 4, 5

(map) [Przybylski, Marek], Nowe premiery Teatru „Ósmego Dnia”. „Głos Wielkopolski” 1972 nr 14 (8676), 18.01, s. 6.

(map) [Przybylski, Marek], Teatr „Ósmego Dnia” przed sezonem. „Głos Wielkopolski” 1970 nr 297 (8341), 15.12, s. 6.

(map) [Przybylski, Marek], Teatr „Ósmego Dnia” wyjechał do Włoch. „Głos Wielkopolski” 1971 nr 87 (8440), 14.04, s. 6.

(map) [Przybylski, Marek], Zamierzenia Teatru „Ósmego Dnia”. „Głos Wielkopolski” 1970 nr 24 (8068), 29.01, s. 6.

Rusinek, Maciej, Historia Teatru Ósmego Dnia w latach 1964-1980. „Zeszyt Dokumentacyjny” nr 10, sierpień 1980, s. 181-188. (Centralny Ośrodek Informacji i Analiz Studenckiego Ruchu Kulturalnego, Poznań).

Rusinek, Maciej, Monografia Teatru Ósmego Dnia z Poznania 1964-1979. Poznań 1979. Maszynopis.

Skrzypczak, Andrzej, Teatr nam się znajduje. „Politechnik” 1969 nr 1-2, 19.01, s. 15. (*Duma o hetmanie*).

(eska) [Skurjatówna, Ernestyna], *Lalek* na Wielkiej. „Głos Wielkopolski” 1965 nr 296 (6793), 14.12, s. 6.

Skurjatówna, Ernestyna, Pierwsze kroki „Ósmego dnia”. „Głos Wielkopolski” 1964 nr 289 (6477), 5.12, s. 6.

(eska) [Skurjatówna, Ernestyna], Villon pod gwiazdami. „Głos Wielkopolski” 1965 nr 123, 26.05, s. 6.

Treugutt, Stefan, Peter Weiss na studenckiej scenie. „Teatr” 1966 nr 13, 1-15.07, s. 17. (Recenzja *Marata/Sade’a*).

Publikacje dotyczące spraw ogólniejszych, w których zawarte są fragmenty poświęcone dorobkowi Teatru Ósmego Dnia i/lub jego poszczególnym spektaklom

(-), Nagrody miasta Poznania i województwa poznańskiego w dziedzinie upowszechniania kultury. „Głos Wielkopolski” 1972 nr 45, s. 1.

(b) [Bosacki, Zenon], Ciężkie czasy nastąpiły dla teatryków studenckich. „Express Poznański” 1966 nr 282, s. 3.

(bas) [Basiński, Przemysław], Studenckie Muzy: nurt ósmego dnia. „Nowy Medyk” 1972 nr 6, 16-31.03, s. 6.

Chudziński, Edward, Zdaniem (niepisanym) krytyków. W: *Sztuka otwarta. Teatr a poezja*. Wrocław, Akademicki Ośrodek Teatralny „Kalamur” – Biuro Wydawnictw, 1975, s. 115-116.

Grot, Janusz, Czekając na mecenasa. „Student” 1971 nr 13 (51), 15-30.11, s. 14. [Warunki pracy poznańskich teatrów studenckich].

Holegreber, Ewa, Piech, Ewa, Bidziński, Seweryn, Saj, Andrzej, Stękała ciężarne góry. „Poli-technik” 1972 nr 33, s. 6-7.

Miklaszewski, Krzysztof, Le théâtre étudiant en Pologne hier et aujourd’hui/Student Theatre in Poland Yesterday and Today. „Théâtre en Pologne/Theatre in Poland” 1971 nr 9, s. 9-15.

Miklaszewski, Krzysztof, Studencki sezon teatralny 1967-68. „Teatr Ludowy” 1968 nr 7-8, s. 19-24. (*Warszawianka, Edward II*).

Mroziewicz, Krzysztof, Program trudnego optymizmu. „Itd” 1971 nr 54 (581), s. 7-9.

Orlik, Tadeusz, Laureaci nagród. „Kronika Miasta Poznania” 1972 nr 4, s. 93.

Piech, Ewa, Teatr na miarę epoki. „Biuletyn Prasowy” 1972 nr 1, s. 13-17. [Wydawnictwo nieperiodyczne, wydawane przez Radę Naczelną ZSP z okazji wrocławskiego Finału V Festiwalu Kultury Studentów PRL].

Skórzyńska, Izabela, Teatry poznańskich studentów (1953-1989). Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, 2002.

Skrzypczak, Andrzej, W obronie Melpomeny, czyli źle o kolegach. „Student” 1968 nr 10-11, październik-listopad, s. 22-23.

(eska) [Skurjatówna, Ernestyna], Studencki Poznań Kulturalny. „Głos Wielkopolski” 1965 nr 59 (6556), 14.03, s. 6.

Taranienko, Zbigniew, Inscenizacja tekstów klasycznych. „Teatr Ludowy” 1968 nr 7-8, s. 27-30. (*Edward II*).

Omówienia festiwali i przeglądów z fragmentami poświęconymi spektaklom Teatru Ósmego Dnia

Ogólnopolski Festiwal Amatorskich Teatrów Poezji z Repertuarem Rosyjskim i Radzieckim, finał: Poznań, 23-26 kwietnia 1965 r.

Fale doświadczeń

Konopiński, Lech, Cztery zespoły wielkopolskie wśród najlepszych. Poezja radziecka na scenie. „Gazeta Poznańska” 1965 nr 98, 27.04, s. 2.

Sieczkowski, Marek, Fiołki obalają rampę. II Ogólnopolski Festiwal Amatorskich Teatrów Poezji z Repertuarem Rosyjskim i Radzieckim. „Przyjaźń” 1965 nr 20 (850), 16.05, s. 12-13.

Skurjatówna, Ernestyna, Konkursowy STP „Ósmego Dnia”. „Głos Wielkopolski” 1965 nr 72 (6569), s. 6.

Wolny ruch twórczej mowy. Rozmowa z Julianem Przybosiem, Przewodniczącym jury II Ogólnopolskiego Festiwalu Amatorskich Teatrów Poezji z Repertuarem Rosyjskim i Radzieckim. Rozmawiał Maciej M. Kozłowski. „Nurt” 1965 nr 2 (2), czerwiec, s. 56-57.

Wróblewski, Andrzej, Głos otwartych serc. Poezja radziecka na estradzie. „Życie Warszawy” 1965 nr 102, 29.04, s. 4.

**Przegląd Teatrów Studenckich Polski Południowej i Zachodniej,
Katowice, 13-15 stycznia 1966 r.**

Lalek

Niedoba, Andrzej, Słowa i gesty. Na studenckiej scenie. „Trybuna Robotnicza. Magazyn Niedzielný” 1966 nr 42 (6861), 19-20.02, s. 5.

**I Przegląd Teatrów i Kabaretów Studenckich Polski Północnej,
Toruń, kwiecień 1966 r.**

Marat/Sade

Gabusiewicz, Aleksander, Po dwóch festiwalach. „Pomorze” 1966 nr 10 (232), 16-31.05, s. 8.

(dj) [Jagła, Danuta], Przegląd studenckich teatrów w Toruniu. „Teatr” 1966 nr 11, 1-15.06, s. 17.

**II Wiosna Teatralna
Lublin, 18-22 kwietnia 1967 r.**

Warszawianka

Piątkowski, Franciszek, List z widowni. „Kurier Lubelski” 1967 nr 105 (3356), 5-6.05, s. 4.

**I Festiwal Teatrów Studenckich Poznania
maj 1967**

Warszawianka

Błażewicz, Olgierd, Laureaci studenckiego festiwalu. „Głos Wielkopolski” 1967 nr 116, 18.05, s. 6.

**III Ogólnopolski Festiwal Teatrów Poezji,
finał: Poznań, 23-29 października 1967 r.**

Taniec śmierci i pomyślności

Bosacki, Zenon, Majakowski kontra Chlebnikow. Festiwal Teatrów Poezji. „Gazeta Poznańska” 1967 nr 255, s. 2.

(r.)[Danecki, Ryszard], Festiwal Teatrów Poezji. „Express Poznański” 1967 nr 252, 26.10, s. 1, 2.

Danecki, Ryszard, Poezja na scenie. Z notesu jurora. „Gazeta Poznańska” 1967 nr 262, 3.11, s. 3.

Grzeźczak, Marian, Zbyteczne uprzedzenia. (O III Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów Poezji w Poznaniu). „Współczesność” 1967 nr 25 (252), 6-19.12, s. 5.

**Ogólnopolskie Spotkania Teatrów Studenckich
Kraków, 9-12 maja 1968 r.**

Edward II

Kellner, Irena, Ilość i jakość. (Uwagi na marginesie Studenckich Spotkań Teatralnych w Krakowie). „Teatr” 1968 nr 13, 1-15.07, s. 11-13.

**IV Wiosna Teatralna
Lublin, 27-30 marca 1969 r.**

Duma o hetmanie

Bezczyc-Rudnicka, Maria, Teatr wiosenny. „Kamena” 1969 nr 9 (416), 27.04, s. 6.

Gawlik, Jan Paweł, Studencka Wiosna 1969. „Życie Literackie” 1969 nr 16 (899), 20.04, s. 7.

Hausbrandt, Andrzej, Wiosna w Lublinie. „Teatr” 1969 nr 11, 1-15.06, s. 7-8.

Henkel, Barbara, W „Chatce Żaka” już po wiosnie. „Sztandar Młodych” 1969 nr 84 (5900), 9.04, s. 3.

Kruk, Stefan, Studencka Wiosna Teatralna 1969. „Tygodnik Powszechny” 1969 nr 18 (1058), 4.05, s. 5.

Rz.Ż. (Żwirkowska, Elżbieta), Studencka Wiosna Teatralna w Lublinie. „Więź” 1969 nr 6, s. 174-178.

**Finał IV Festiwalu Kultury Studentów w Dwudziestopięciolecie Polski Ludowej,
Kraków, 5-11 maja 1969 r.**

Duma o hetmanie II

Bezczyc-Rudnicka, Maria, Spotkania z młodym teatrem. „Kamena” 1969 nr 24, s. 1, 8.

Gawalewicz, Sonia, Wiosenne refleksje o teatrze. „Itł” 1969 nr 19 (442), 11.05, s. 14.

- Jagielski, Zygmunt, Teatry studenckie dobre czy złe? „Teatr Ludowy” 1969 nr 9, s. 32-37.
- Kornatowska, Maria, O teatr poszukujący. „Odgłosy” 1969 nr 21 (55), 26.05, s. 8.
- Okopiński, Marek, Notatki z frontu studenckiej Melpomeny. „Życie Literackie” 1969 nr 22 (905), 1.06, s. 3-4.
- Sienkiewicz, Marian, Teatr młodych. „Współczesność” 1969 nr 14 (293), s. 9.
- (M.Sz.) [Szybist, Maciej], Parada teatrów. „Echo Krakowa” 1969 nr 110, s. 4.

VI Łódzkie Spotkania Teatralne 5-7 grudnia 1969 r.

Escurial

- Gajl, Karina, Lubelska, Katarzyna, Rozczarowania. (VI Łódzkie Spotkania Teatralne, grudzień 1969). „Politechnik” 1970 nr 2 (464), 11.01, s. 8.

IV Festiwal Teatrów Studenckich Poznania 23-24 kwietnia 1970 r.

Escurial

- O.B. [Błażewicz, Olgierd], Propozycje studenckiego festiwalu. „Głos Wielkopolski” 1970 nr 97, 25.04, s. 6.
- Skay, Szkatuła dla szarlatana. „Spojrzenia”, jednodniówka społeczno-kulturalna studentów Poznania – ZSP, lipiec-sierpień 1970, s. 7.

V Wiosna Teatralna (Festiwal Teatrów Studenckich Krajów Socjalistycznych) Lublin, 1-7 maja 1970 r.

Escurial, Wprowadzenie do...

- (ak) [Kalisz, Andrzej], [notatka o nagrodzie dla *Wprowadzenia do...* na V Wiosnie Teatralnej – Festiwalu Teatrów Studenckich Krajów Socjalistycznych]. „Gazeta Poznańska” 1970 nr 114, 15.05, s. 3.
- Błażewicz, Olgierd, Festiwalowa nagroda dla Teatru „Ósmego Dnia”. „Głos Wielkopolski” 1970 nr 111, 12.05, s. 6.
- Chudziński, Edward, Wprowadzenie do... festiwalu. „Student” 1970 nr 6 (32), czerwiec, s. 15.
- Dąbrowski, Bohdan, Teatr studencki w służbie postępu. „Więź” 1970 nr 6, s. 138-141.
- Hausbrandt, Andrzej, Lubelski festiwal studencki. „Teatr” 1970 nr 16, s. 18-20.
- Łojkówna, Barbara, Uwaga: teatr! „Politechnik” 1970 nr 26 (488), 28.06, s. 3, 7, 9.

**X Międzynarodowy Festiwal Teatrów Studenckich
(X Internationalni Festival Studentskih Kazališta)
Zagrzeb (Jugosławia), 4-9 października 1970 r.**

Wprowadzenie do...

(Adam) [Adamczewski, Adam], I miejsce w Zagrzebiu. „Itđ” 1970 nr 47 (522), 22.11, s. 2. Rubryka *Panorama Studencka*, dział *Kronika Kulturalna*.

Esterson, J. Zapiski w dyskusji. „IFSK Zagreb’70 Bulletin” nr 5, s. 10.

Kryśka, Sławomir, Dobre i złe przedstawienia w Zagrzebiu. Korespondencja własna z Jugosławii. „Itđ” 1970 nr 49 (524), 6.12, s. 12-13.

Pavčić, J., Poljaci opet oduševili. Treći dan IFSK-a 10. „Kulturni Život” (dodatek kulturalny do dziennika „Večernji List”) 1970 nr 17, 8.10, s. 10.

(map) [Przybyłski, Marek], Sukces Teatru „Ósmego Dnia”. Po festiwalu w Zagrzebiu. „Głos Wielkopolski” 1970 nr 250 (8294), 21.10, s. 6.

Šnajder, Slobodan, [Tytuł artykułu nieustalony]. „Biuletin. X Internationalni Festival Studentskih Kazališta. Zagreb, 4-9.10.1970” nr 5, 7.10, s. 5.

**Konfrontacje AGH
Kraków, 26-28 listopada 1970 r.**

Wprowadzenie do...

Tobiasz, Marek, Konfrontacje 70. „Student” 1970 nr 12 (38), grudzień, s. 9.

**VII Łódzkie Spotkania Teatralne
18-20 grudnia 1970 r.**

Wprowadzenie do...

Mroziewicz, Krzysztof, Teatr, któremu o coś chodzi. „Itđ” 1971 nr 4 (531), 24.01, s. 10-11.

Nyczek, Tadeusz, W stronę teatru pokoleniowego. VII Łódzkie Spotkania Teatralne. „Student” 1970 nr 12 (38), grudzień, s. 18. Przedruk: Nyczek, Tadeusz, Pełnym głosem. Teatr studencki w Polsce 1970-1975. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1980, s. 92-96.

**Międzynarodowe Spotkanie Eksperymentalnych Teatrów Studenckich
(Incontro Internazionale dei Teatri Sperimentali Studenteschi – „Incontroazione”)
Palermo, Catania (Włochy) 15-25 kwietnia 1971 r.**

Wprowadzenie do...

[Autor niezidentyfikowany], Tre spettacoli d’avanguardia. Continua il successo dei gruppi „Incontroazione”. „Giornale di Sicilia” 1971 nr 107, 20.04, rocznik CXI, s. 8.

Danzuso, Domenico, Il malessere dei Polacchi. Al Teatro Club di Catania. „La Sicilia”, 24.04.1971, s. 7.

Rydzewski, Włodzimierz, Happening i polityka. Korespondencja z Włoch. „Student” 1971 nr 7-8 (45-46), lipiec-sierpień, s. 21.

**XI Międzynarodowy Festiwal Teatrów Studenckich
(XI Internationalni Festival Studentskih Kazališta)
Zagrzeb (Jugosławia), 24-29 września 1971 r.**

Jednym tchem

Głosy krytyczne prasy zachodniej. W: Teatr Ósmego Dnia, Zapis przedstawienia *Jednym tchem*. „Zeszyt Dokumentacyjny” nr 10, sierpień 1980, s. 116. (Centralny Ośrodek Informacji i Analiz Studenckiego Ruchu Kulturalnego, Poznań).

**III Międzynarodowy Festiwal Festiwali Teatrów Studenckich
Wrocław, 17-24 października 1971 r.**

Jednym tchem

(ob) [Błażewicz, Olgierd]. Ciekawy przegląd teatrów studenckich. „Głos Wielkopolski” 15.10.1971, s. 6.

Buski, Tadeusz [Burzyński], Impresje festiwalowe (III MFFTS). „Gazeta Robotnicza” 1971 nr 251, s. 4.

Grodzicki, August, III MFFTS we Wrocławiu. Młody teatr głosem postępu. „Życie Warszawy” 1971 nr 254, s. 6.

Kłossowicz, Jan, Stary „nowy teatr” (2). „Współczesność” 1971 nr 24 (355), 28.11-11.12, s. 9.

Łubieński, Tomasz, Bracia sponiewierani. „Kultura” (Warszawa) 1971 nr 45 (439), 7.11, s. 8.

Mroziewicz, Krzysztof, Głos teatru i głos postępu. „ItD” 1971 nr 47 (574), 21.11, s. 7-9.

Nyczek, Tadeusz, Wybór propozycji (III MFFTS, Wrocław 1971). „Student” 1971 nr 13 (51), 15-30.11, s. 6.

Osiecka, Agnieszka, „Proszę zajmować miejsca na scenie”. Reportaż ze światowego festiwalu scen studenckich we Wrocławiu. „Dookoła Świata” 1971 nr 48 (935), 28.11, s. 8-9.

Semil, Małgorzata, Schechner i inni we Wrocławiu. „Dialog” 1972 nr 2 (190), s. 127-133.

Szczecińska, Alicja, Witnicki, Jakub, Wy wszyscy jesteście sceną! Theatrum-69. „Spojrzenia”, jednodniówka społeczno-kulturalna studentów Poznania - ZSP, styczeń-luty 1972, s. 3.

Szydłowski, Roman, Studencki teatr na rozdrożu. Po festiwalu wrocławskim. „Trybuna Ludu” 1971 nr 313, s. 4.

Śmigieński, Andrzej, Po namyśle. III MFFTS. „Nowy Medyk” 1971 nr 17 (169), 16-30.11, s. 7, 11.

Żmudzka, Elżbieta, Wrocław pełen teatru. (III MFFTS). „Zwierciadło” 1971 nr 46, s. 8-9.

VIII Łódzkie Spotkania Teatralne
17-19 grudnia 1971 r.

Jednym tchem

- Katarasiński, Jerzy, *Tryptyk i co dalej?* (VIII Łódzkie Spotkania Teatralne). „Kultura” (Warszawa) 1972 nr 5 (451), 30.01, s. 10.
- Kazimierczyk, Barbara, *Teatr studencki, teatr polityczny?* (VII ŁST). „Kierunki” 1972 nr 3 (813), 16.01, s. 5.
- Mroziewicz, Krzysztof, *Koło czy sennik*. „Itd” 1972 nr 4 (583), 23.01, s. 9.
- Nyczek, Tadeusz, *Rzeczywistość a dusza polska*. VIII Łódzkie Spotkania Teatralne. „Student” 1972 nr 1 (54), 1-14.01, s. 1, 10-11. Przedruk: Nyczek, Tadeusz, *Pełnym głosem*. Teatr studencki w Polsce 1970-1975. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1980, s. 97-102.
- Późniak, Tadeusz, *Czy bunt można skanalizować?* „Nowy Medyk” 1972 nr 1-2 (172-173), 1-31.01, s. 9.
- Puzyna, Konstanty, *Gorejąc nie wiesz*. W: Konstanty Puzyna, *Pólmrok*. Warszawa, PIW, 1982, s. 54-60. Pierwodruk: „Polityka” 1972 nr 10, 4.03.

Finał V Festiwalu Kultury Studentów PRL
Wrocław, 19-23 października 1972 r.

Jednym tchem – codzienny marsz; Integracja

- Bajerowicz, Marcin, *Vivaldi i happening*. „Głos Wielkopolski” 1972 nr 266, s. 4.
- Barański, Krzysztof, *Finał V Festiwalu Kultury – warsztatem twórczym*. „Itd” 1972 nr 45, s. 2.
- Chudziński, Edward, *Festiwal w zblizeniu*. „Student” 1972 nr 23 (76), s. 12.
- Grodzicki, August, *Studencka Melpomena*. „Życie Warszawy” 1972 nr 256, 26.10, s. 6.
- Komar, Krzysztof, *Konfrontacje z mitem*. „Argumenty” 1972 nr 48 (755), 26.11, s. 9, 12.
- Magowski, Krzysztof, *Poznańskie akcenty Finału V Festiwalu*. „Spojrzenia, jednodniówka społeczno-kulturalna studentów Poznania - ZSP, styczeń-luty 1973, s. 4.
- Morawiec, Elżbieta, *Bić tatusia czy rozmawiać z publicznością?* „Życie Literackie” 1972 nr 45 (1084), 5.11, s. 5, 17.
- Nyczek, Tadeusz, *Nonstopszoł*. „Student” 1972 nr 23 (76), s. 12-13.
- Wolicki, Krzysztof, *Studenci w Finale*. „Odra” 1973 nr 1, s. 81-86.

Bibliografia ogólna

- Abirached, Robert, *Le théâtre et le Prince 1981-1991*. Paris, Éditions Plon, 1992.
- Acerboni, Giovanni, Dario Fo – człowiek teatru. Tłumaczyła Anna Osmólska-Mętrak. „Teatr” 1998 nr 10 (985), s. 18-22.
- Acting (Re)Considered. Theories and practices. Edited by Phillip B. Zarrilli. London and New York, Routledge, 1995.
- Adamski, Jerzy, *Obrona teatru dramatycznego*. Kraków-Wrocław, Wydawnictwo Literackie, 1986.
- Adamski, Jerzy, *Wstęp do teatrologii*. Warszawa, Unia Wydawnicza „Verum”, 1996.
- Adorno, Theodor, *On Commitment. (Part Two)*. Translated by Francis McDonagh. „Performing Arts Journal”, Volume III, Number 3, Winter 1979, s. 58-67.
- Afanasjew, Jerzy, *Okno Zbyszka Cybulskiego. Brulion z życia aktora filmowego połowy XX w.* Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1970.
- Almanach Ruchu Kulturalnego i Artystycznego ZSP 1968. Pod redakcją Włodzimierza Sandeckiego i Jerzego Leszina. Warszawa, ZSP, 1968.
- Almanach Ruchu Kulturalnego i Artystycznego ZSP 1969-1972. Pod redakcją Jerzego Leszina, Eugeniusza Mielcarka, Krzysztofa Mroziewiczza. Warszawa, ZSP, 1973.
- Almanach ruchu kulturalnego i artystycznego SZSP 1973-1976. Pod redakcją Jerzego Leszina-Koperskiego i Adama Kaczmarka. Warszawa, Zarząd Główny SZSP, 1977.
- American Experimental Theatre Then and Now. „Performing Arts Journal”, Volume II, Number 2, Fall 1977.
- Amsterdamski, Stefan, *Nauka a porządek świata*. Warszawa, PWN, 1983.
- Ansorge, Peter, *Zburzyć spektakl*. Przełożyła Agnieszka Kreczmar. Warszawa, PIW, 1979.
- Apocalypsis cum Figuris*. Rozmowa Krystyny Starczak ze **Stanisławem Scierskim**. „Odra” 1974 nr 6, s. 85-86. Przedruk w: Instytut Laboratorium. Teksty. Wrocław, Instytut Badań Metody Aktorskiej – Teatr Laboratorium, 1975, s. 81-88.
- Aronson, Eliot, *Człowiek – istota społeczna*. Przetłumaczył Józef Radzicki. Warszawa, PWN, 1987.
- Art in the Culture. Dialogue: John Cage, Richard Foreman, Richard Kostelanetz. „Performing Arts Journal”, Volume IV, Numbers 1-2 (10-11), 1979, s. 71-84.
- Artaud, Antonin, *Teatr i jego sobowtór*. Przekład i wstęp: Jan Błoński. Warszawa, WAiF, 1978. Seria *Teorie Współczesnego Teatru*.
- Aslan, Odette, *Aktor XX wieku. Ewolucja techniki. Zagadnienia etyki*. Przełożyła Maria Olga Bieńka. Warszawa, PIW, 1978.
- Aslan, Odette, *L'art du théâtre*. Paris, Éditions Seghers, 1963.
- Aszyk, Urszula, *Współczesny teatr hiszpański w walce o... teatr*. Warszawa, PIW, 1988.
- Bachtin, Michaił, *Problemy literatury i estetyki*. Przełożył Wincenty Grajewski. Warszawa, Czytelnik, 1982.
- Bachtin, Michaił, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*. Przekład Anna i Andrzej Goreniewie. Opracowanie, wstęp, komentarze i weryfikacja przekładu Stanisław Balus. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1975. Seria *Biblioteka Studiów Literackich*.

- Ballerini, Luigi and Risso, Giuseppe, Dario Fo Explains. „The Drama Review” Volume 22, Number 1 (T 77), March, 1978, s. 33-48.
- Balme, Christopher, Wprowadzenie do nauki o teatrze. Przełożyli i uzupełnieniami opatrzyli Wojciech Dudzik i Małgorzata Leyko. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2002. Seria *Nowoczesna Myśl Teatralna*.
- Barańczak, Stanisław, Etyka i poetyka. Szkice 1970-1978. Kraków, Wydawnictwo ABC, 1981. [Przedruk z wydania książki w paryskim Instytucie Literackim, 1979].
- Barańczak, Stanisław, Nieufni i zadufani. Romantyzm i klasycyzm w młodej poezji lat sześćdziesiątych. Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo, 1971.
- Barańczak, Stanisław, Romantyzm – wieczna samokrytyka. „Dialog” 1974 nr 10 (222), s. 132-135.
- Barańczak, Stanisław, Sześć przypuszczeń na temat nowego teatru. Maszynopis.
- Barańczak, Stanisław, Uwagi krótkowidza. „Student” 1972 nr 12 (65), 5-18.06, s. 12-13.
- Barba, Eugenio, List do aktora D. W: *Aktor*. Poznań, Estrada Poznańska, Teatr Ósmego Dnia, przy współpracy OKS „Od Nowa”, 3-5.04.1981, s. 1-3.
- Barba, Eugenio, Teatr. Samotność, rzemiosło, bunt. Podał do druku Lluís Masgrau. Przełożyli Grzegorz Godlewski, Iwona Kurz, Małgorzata Litwinowicz-Drożdziel. Redakcja przekładu Grzegorz Godlewski, Leszek Kolankiewicz. Warszawa, Instytut Kultury Polskiej, 2003.
- Barba, Eugenio, Theatre Laboratory 13 Rzedow. Edited and translated by Simone Sanzenbach. „Tulane Drama Review” Volume 9, Number 3, (T 27), Spring 1965, s. 153-171.
- Barba, Eugenio, Flaszen, Ludwik, A Theatre of Magic and Sacrilege. Edited and translated by Simone Sanzenbach. „Tulane Drama Review” Volume 9, Number 3, (T 27), Spring 1965, s. 172-189.
- Barba, Eugenio, Ziemia popiołu i diamentów. Moje terminowanie w Polsce oraz 26 listów Jerzego Grotowskiego do Eugenia Barby. Przekład z języka włoskiego: Monika Gurgul. Redakcja merytoryczna: Zbigniew Osiński. Redakcja przekładu: Anna Górka. Redakcja tomu: Zbigniew Jędrzychowski. Wrocław, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, 2001.
- Barker, Clive, In Search of the Lost Mode: Improvisation and All That Jazz. „New Theatre Quarterly” Volume XVIII, Part 1 (NTQ 69), February 2002, s. 10-16.
- Barthes, Roland, Diderot, Brecht, Eisenstein. Przełożył Wiktor Dłuski. „Dialog” 1976 nr 8 (244), s. 95-98.
- Baster, Maria, Teatralne refleksje. O „Łódzkich Spotkaniach Teatralnych”. „Student” 1972 nr 7 (60), 29.03-11.04, s. 15.
- Bauman, Zygmunt, Ponowoczesność, czyli o niemożliwości awangardy. W: *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*. Red. Grzegorz Dziamski. Poznań, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, 1996, s. 21-28. Seria *Zeszyty Kulturoznawcze*.
- Baxandall, Lee, Spectacles and Scenarios: A Dramaturgy of Radical Activity. „The Drama Review”, Volume 13, Number 4 (T 44), Summer 1969, s. 52-71.
- Beck, Julian, The Life of the Theatre. The Relation of the Artist to the Struggle of People. New York, Limelight Edition, 1991.
- Bell, Daniel, The Coming of Post-Industrial Society. A Venture in Social Forecasting. New York, Basic Books, 1976.
- Bell, Daniel, The End of Ideology. On the Exhaustion of Political Ideas in the Fifties. New, Revised Edition. New York, N.Y., Collier Books, 1962.

- Bell, Daniel, Kulturowe sprzeczności kapitalizmu. Przełożył Stefan Amsterdamski. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1998.
- Berwid, Maria, Studenckie debiuty dramaturgiczne. „Teatr Ludowy” 1968 nr 7-8, s. 30-33.
- Berwid-Büchner, Maria, 1966 w studenckich teatrach. „ItD” 1967 nr 9, s. 7-9.
- Bieńczyk, Marek, Rok 1968 we Francji. „Res Publica” 1989 nr 3, s. 120-122.
- Biner, Pierre, The Living Theatre. A History Without Myths. Translated from the French by Robert Meister. New York, Discus Books/published by Avon Books, 1973.
- Blumenthal, Eileen, Joseph Chaikin, Exploring at the Boundaries of Theater. Cambridge, London, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney, Cambridge University Press, 1984.
- Błajet-Wilniewicz, Teresa, Dopuszczono nas do tej tajemnicy. Rozmowa z **Mają Komorowską**. „Notatnik Teatralny” nr 10, wiosna/lato 1995, s. 84-87.
- Błajet-Wilniewicz, Teresa, Grotowski dał nam szansę. Rozmowa z **Andrzejem Bielskim**. „Notatnik Teatralny” nr 10, wiosna/lato 1995, s. 70-83.
- Błajet-Wilniewicz, Teresa, Wiara w niemożliwe. Rozmowa z **Zygmuntem Molikiem**. „Notatnik Teatralny” nr 10, wiosna/lato 1995, s. 88-89.
- Błoński, Jan, Falkiewiczza przystępność duchowa. „Dialog” 1968 nr 9 (147), s. 95-100.
- Błoński, Jan, Studencka Wiosna Teatralna. „Dialog” 1971 nr 7 (183), s. 168-170. *Kronika*.
- Błoński, Jan, Znaki, teatr, świętość. 1969. 1976. W: Błoński, Jan, Romans z tekstem. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1981, s. 89-130. Pierwodruki: Teatr Laboratorium. „Dialog” 1969 nr 10 (162) (część pierwsza). Znaki, teatr, świętość. „Teksty” 1976 nr 4-5 (część druga).
- Bonarski, Andrzej, Ziarno, Warszawa, Czytelnik, 1979.
- Brach-Czaina, Jolanta, Etos nowej sztuki. Warszawa, PWN, 1984.
- Brach-Czaina, Jolanta, Na drogach dwudziestowiecznej myśli teatralnej. Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo, 1975.
- Brach-Czaina, Jolanta, O „niegraniu roli”. „Dialog” 1981 nr 8 (304), s. 107-117.
- Braun, Kazimierz, Druga Reforma Teatru? Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo, 1979.
- Braun, Kazimierz, Nowy teatr na świecie 1960-1970. Warszawa, WAiF, 1975.
- Braun, Kazimierz, Przestrzeń teatralna. Warszawa, PWN, 1982.
- Braun, Kazimierz, Teatr polski (1939-1989). Obszary wolności – obszary zniewolenia. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe *Semper*, 1994.
- Braun, Kazimierz, Teatr Wspólnoty. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1970.
- Braun, Kazimierz, Wspólnota-kreacja-otwarcie (odpowiedzi na pytania). W: Wspólnota, kreacja, teatr. Wrocław, Biuro Wydawnictw Akademickiego Ośrodka Teatralnego „Kalambur”, 1977, s. 16-24.
- Brecht, Bertolt, Małe organon dla teatru. Przełożył Adolf Sowiński. W: Myśl teatralna XX wieku. Wybór i opracowanie Paweł Ruskowski, Juliusz Tyszkowski. Warszawa, COMUK, 1982, s. 146-187. Pierwodruk: „Pamiętnik Teatralny” 1955 z. 1 (13).
- Brecht, Bertolt, O teatrze eksperymentalnym. Przełożył Grzegorz Sinko. „Dialog” 1976 nr 8 (244), s. 77-85.
- Brecht, Bertolt, Wartość mosiądzu. Wybór, układ i noty: Werner Hecht. Przekład zespołowy. Wiersze i *Teksty do ćwiczeń dla aktorów* przełożyła Maria Kurecka. Warszawa, WAiF, 1975. Seria: Teorie Współczesnego Teatru.

- Brecht, Stefan, *Dionysius in 69*, from Euripides *The Bacchae*, The Performance Group. „The Drama Review” Volume 13, Number 3 (T 43), Spring 1969, s. 156-170.
- Brecht, Stefan, Peter Schumann’s Bread and Puppet Theatre. Volume 1 and 2. London and New York, Methuen/Routledge, 1988. The original theatre of the City of New York from the mid-sixties to the mid-seventies. Book 4.
- Brecht, Stefan, Revolution at the BAM. „The Drama Review” Volume 13, Number 3 (T 43), Spring 1969, s. 46-73.
- Brustein, Robert, Revolution As Theatre. Notes on the new radical style. New York, Liveright, 1971.
- Brzoza, Halina, U źródeł estetyki teatru XX w. Eksperymenty W. Meyerholda w latach 1906-1922. „Studia Estetyczne”, T. XV, Warszawa 1978, s. 199-222.
- Burzyński, Tadeusz, Grotowskiego teatr po drodze. „Odra” 1984 nr 11, s. 21-26.
- Burzyński, Tadeusz, Osiński, Zbigniew, Laboratorium Grotowskiego. Warszawa, Wydawnictwo Interpress, 1978.
- Calendoli, Giovanni, The Theatre of the Grotesque. „The Drama Review” Volume 22, Number 1 (T 77), March, 1978, s. 13-16.
- Camus, Albert, Człowiek zbuntowany. Przełożyła Joanna Guze. Kraków, Oficyna Literacka „Res Publica”, 1991.
- Camus, Albert, Medytacja o teatrze i o życiu. Przełożył Marek Dębowski. „Dialog” 1980 nr 11 (293), s. 97-101.
- Canetti, Elias, Masa i władza. Przełożyły Eliza Borg i Maria Przybyłowska. Wstępem poprzedził Lech Budrecki. Warszawa, Czytelnik, 1996.
- Canetti i Adorno rozmawiają o *Masie i władzy*. Tłumaczył Feliks Przybylak. „Odra” 1982 nr 1-8, s. 49-62.
- Carlson, Marvin, Performance, a Critical Introduction. London and New York, Routledge, 1996.
- Carlson, Marvin, Theatre Studies and Cultural Studies. „Degrés”, Vingt-neuvième année, Numéro 107-108, automne-hiver 2001, s. a1-a11.
- Carroll, Noël, Organic Analysis [of *Andy Warhol’s Last Love* by Squat Theatre]. „The Drama Review” Volume 22, Number 3 (T 79), September, 1978, s. 33-44.
- Chaikin, Joseph, The Presence of the Actor. New York, Theatre Communications Group, 1991.
- Champagne, Lenora, French Theatre Experiment Since 1968. Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1984.
- Chłystowski, Henryk, Ludwik Flaszen w teatrze. „Dialog” 1981 nr 4 (288), s. 104-114.
- Chodunowa, Jelena. Po *Apocalypsis*. Przełożył Klemens Białek. „Dialog” 1976 nr 3 (239), s. 113-116.
- Chudziński, Edward, Łódzkie niepokoje. VI Spotkania Teatralne. „Student” 1970 nr 1 (27), styczeń, s. 18.
- Chudziński, Edward, Teatr otwarty. „Zdanie” 1979 nr 1 (5), s. 73-87.
- Chudziński, Edward, Teatr, polityka i coś jeszcze. „Student” 1969 nr 1-2 (15-16), styczeń-luty, s. 19. [Łódzkie Spotkania Teatralne].
- Chudziński, Edward, Teatr zbuntowanych. (Po wrocławskim festiwalu). „Student” 1969 nr 11 (25), listopad, s. 1, 15.
- Chudziński, Edward, Tradycja i dzień dzisiejszy. „Student” 1970 nr 4 (30), kwiecień, s. 26. [Start’70 w Częstochowie].
- Chudziński, Edward, Wokół Teatru Faktu. „Student” 1970 nr 11 (37), listopad, s. 15. [*Seminar of Documentary Theatre* w Rotterdamie].

- Chudziński, Edward, W poszukiwaniu formuły. „Student” 1971 nr 10 (48), 1-15.10, s. 9.
- Chudziński, Edward, Miklaszewski, Krzysztof, Teatr – jaki jest? „Student” 1969 nr 4 (18), kwiecień, s. 16-17. [Relacja z kwalifikacji do Finału V FKS PRL].
- Ciechowicz, Jan, Myślenie teatrem. Gdańsk, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2000.
- Cieślak, Ryszard, Szaleństwo Benwolii. „Notatnik Teatralny” nr 10, wiosna/lato 1995, s. 40-47.
- Cioffi, Kathleen M., Alternative Theatre in Poland 1954-1989. Harwood Academic Publishers, Australia, Canada, China, France, Germany, India, Japan, Luxembourg, Malaysia, The Netherlands, Russia, Singapore, Switzerland, 1996. Series *Polish Theatre Archive*, Vol. 2.
- Cioran, Emile M., Mechanizm utopii. „Odra” 1983 nr 7-8, s. 38-41.
- Co zostaje. Z **Janem Kottem** rozmawia Małgorzata Dziewulska. „Res Publica” 1991 nr 2, s. 94-99.
- Cohen, Debra, The Mabou Mines *The Lost Ones*. „The Drama Review” Volume 20, Number 2 (T 70), June, 1976, s. 83-87.
- Containment Is the Enemy. **Judith Malina** and **Julian Beck** interviewed by Richard Schechner. „The Drama Review” Volume 13, Number 3 (T 43), Spring 1969, s. 24-44.
- Cybulski, Andrzej, Pokolenie kataryniarzy. Wydanie II uzupełnione. Warszawa, WAiF, 1989.
- Cynkutis, Zbigniew, To Be or To Have. Translated and edited by William H. Shepard. „The Drama Review”, Volume 38, Number 3 (T 143), Fall 1994, s. 50-59.
- Czarnecki, Bogusław, Idee młodego teatru. „Nowy Wyraz” 1974 nr 10, s. 82-90.
- Czarnowska, Anita, Domagalski, Andrzej, Magowski, Tomasz, Studenckie festiwale teatralne w Polsce. Kraków, ZSP, Ośrodek Dokumentacji Kultury Studentów i Historii Ruchu Studenckiego, 1987.
- Czas i cisza. Rozmowa Małgorzaty Semil z **Peterem Schumannem**. „Dialog” 1972 nr 6 (194), s. 121-127.
- Czechosłowacja 1968. „Res Publica” 1988 nr 12 (18), s. 2-68.
- Czy wspólnota to już wartość? „Dialog” 1979 nr 11 (283), s. 104-116. (Dyskusja nagrana dla „Dialogu” w Centrum Klubowym SZSP Politechniki Warszawskiej „Riwiera-Remont” 6.04.1979. Uczestnicy: **Zbigniew Antczak**, **Maria Berwid-Osińska**, **Leszek Kolankiewicz**, **Grzegorz Kostrzewa-Zorbas**, **Wojciech Krukowski**, **Elżbieta Matynia**, **Zbigniew Osiński**, **Konstanty Puzyna**, **Lech Raczak**, **Roman Stachyra**, **Włodzimierz Staniewski**, **Małgorzata Szpakowska**).
- Daconte, Eduardo Marcelles, The Method of Collective Creation in the Colombian Theatre/La méthode de création collective dans le théâtre colombien. „Young Cinema & Theatre/Jeune Cinéma & Théâtre. Cultural magazine of the International Union of Students/Revue culturelle de l’Union Internationale d’Étudiants” 1978 No. 1, s. 5-10.
- Dawydow, Jurij, Sztuka jako zjawisko socjologiczne. Przyczynek do charakterystyki poglądów estetyczno-politycznych Platona i Arystotelesa. Przełożył Krzysztof Pomian. Warszawa, PIW, 1971.
- Débord, Guy, Społeczeństwo spektaklu. Przełożyła Anka Ptaszkowska przy współpracy Leszka Brogowskiego. Posłowie Anka Ptaszkowska. Gdańsk, Słowo/obraz terytoria, 1998.
- Degler, Janusz, Laudacja. „Notatnik Teatralny” nr 4, zima 1992, s. 12-18.
- Derrida, Jacques, Teatr okrucieństwa i zamknięcie przedstawienia. Przełożyli Maria Gołębiowska i Wiesław Kroker. „Dialog” 1996 nr 4 (473), s. 145-163.
- Derrida, Jacques, Różnica. Przełożyła Joanna Skoczylas, przekład przejrzał Stanisław Cichowicz. W: Drogi współczesnej filozofii. Warszawa 1978, s. 374-411.
- Descotes, Maurice, Zagadnienie publiczności. Przełożyła Łada Jurasz-Dudzik. „Dialog” 1988 nr 11-12 (386-387), s. 153-163.

- Dialog(i) w kulturze. Pod redakcją Joanny Ostrowskiej i Izabeli Skórzyńskiej. Poznań, Wydawnictwo eMPI² 2001.
- Dissident Muse. Critical Theatre in Eastern and Central Europe 1945-1989. Amsterdam, Theater Instituut Nederland, de Balie, center for culture and politics, September 1995.
- Domański, Piotr, Marzec i dwie dyskusje na uboczu. „Dialog” 1982 nr 2 (309), czerwiec 1982, s. 121-126.
- Domenach, Nicolas, Les splendeurs et décadences de la création collective. „Esprit” nr 447 (czerwiec 1975), s. 958-972.
- Drawicz, Andrzej, Teatry studenckie: pierwsze podsumowania. „Dialog” 1969 nr 11 (163), s. 130-132.
- Drogi i ścieżki filozofii kultury. Miscellanea dedykowane profesor Teresie Kostyrko. Poznań, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, 2002.
- Dutt, Utpal, Theatre as a Weapon (interview). „The Drama Review” Volume 15, Number 3 (T 50), Spring 1971, s. 225-237.
- Duvignaud, Jean, L'Acteur. Esquisse d'une sociologie du comédien. Paris, Éditions Gallimard, 1975.
- Duvignaud, Jean, Dwa fragmenty. Przełożył Jan Struga. „Dialog” 1971 nr 12 (188), s. 116-124.
- Duvignaud, Jean, Maj 1968: teatr święta. Przełożyła Maria Garbalińska, wybrała Maria Janion. „Punkt” nr 13 (1981), s. 124-136.
- Duvignaud, Jean, Socjologia sztuki. Tłumaczyła Irena Wojnar. Warszawa, PWN, 1970.
- Duvignaud, Jean, Teatr w społeczeństwie, społeczeństwo w teatrze. Przełożył Leszek Kolankiewicz. „Dialog” 1990 nr 9 (408), s. 102-115.
- Dzieduszycka, Małgorzata, *Apocalipsis cum Figuris*. Opis spektaklu Jerzego Grotowskiego. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1974.
- Dzieduszycka, Małgorzata, Nowy teatr w relacji Brauna. „Dialog” 1976 nr 8 (244), s. 146-149.
- Dziedzic, Stanisław, Skoczek, Tadeusz, Monografia Teatru 38. Kraków, ZSP, Krakowskie Wydawnictwo Akademickie „Alma-Art”, 1985.
- Dziesięć lat Teatru STG 1959-1969. Gliwice, Rada Uczelniana ZSP Politechniki Śląskiej, 1970.
- Dziewulska, Małgorzata, Paradoks buntu. „Dialog” 1975 nr 4 (228), s. 140-142.
- Dziewulska, Małgorzata, Swinarski i Grotowski: dwa teatry, dwa bluźnierstwa. „Dialog” 1990 nr 12 (411), s. 87-94.
- Dziewulska, Małgorzata, Teatr zdradzonego przymierza. Warszawa, PIW, 1985.
- Falkiewicz, Andrzej, Ciało w kulturze. „Notatnik Teatralny” nr 3, wiosna'92, s. 65-66.
- Falkiewicz, Andrzej, Fragmenty o polskiej literaturze. Warszawa, Czytelnik, 1982.
- Falkiewicz, Andrzej, O Wolickim albo gdzie jest humanistyka. „Dialog” 1979 nr 5 (277), s. 148-153.
- Falkiewicz, Andrzej, Teatr, dramat i reszta. Część I, „Dialog” 1970 nr 1 (163), s. 115-125. Część II, „Dialog” 1970 nr 2, (164), s. 79-87. Część III, „Dialog” 1970 nr 6 (168), s. 133-143.
- Falkiewicz, Andrzej, Teatr Społeczeństwo. Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo, 1980.
- Falkowski, Jerzy, Teatr studencki od frontu i od schodów kuchennych. „Student” 1969 nr 9-10 (23-24), wrzesień-październik, s. 14.
- FAMA, Festiwal Artystyczny Młodzieży Akademickiej w Świnoujściu. Wizerunek imprezy 1966-1973. Warszawa-Świnoujście, Zarząd Główny SZSP, 1974.

- Féral, Josette, *Mise en scène et Jeu de l'acteur. Entretiens. Tome 1: L'espace du texte.* Montréal, Carnières, Éditions Jeu/ Lansman Éditeur, 1997.
- Féral, Josette, *Performance and Theatricality: The Subject Demystified.* Translated by Terese Lyons. „Modern Drama” Volume XXV, Number 1, 1982, s. 170-181.
- Fik, Marta, *Burzliwa pogoda – z oddalenia.* „Dialog” 1991 nr 5-6 (416-417), s. 181-190.
- Fik, Marta, *Kilkanaście miesięcy z życia cenzury 1970-1971.* „Dialog” 1992 nr 8 (431), s. 134-146.
- Fik, Marta, *Młodzi czy nijacy?* „Teatr” 1969 nr 12, s. 14-15. [Finał V FKS PRL w Krakowie].
- Fik, Marta, *Teatry studenckie dobre czy złe?* „Teatr Ludowy” 1969 nr 9, s. 32-37.
- Filipowicz, Stanisław, *Mit i spektakl władzy.* Warszawa, PWN, 1988.
- Filipowicz, Stanisław, *Twarz i maska.* Kraków, Warszawa, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Fundacja im. Stefana Batorego, 1998.
- Findlay, Robert, Filipowicz, Halina, *Grotowski's Laboratory Theatre. Dissolution and Diaspora.* „The Drama Review” Volume 30, Number 3 (T 111), Fall 1986, s. 201-225.
- Findlay, Robert, *Grotowski's Akropolis: A Retrospective View.* „Modern Drama” Number 27, March 1984, s. 1-20.
- Findlay, Robert, *Practice/Theory/Practice/Theory: Excerpts from an Extended Interview/Dialogue with Zbigniew Cynkutis (1938-1987), 26 May 1982, Lawrence, Kansas.* „Journal of Dramatic Theory and Criticism” Number 1, Spring 1987, s. 145-150.
- Flaszen, Ludwik, *Hamlet w laboratorium teatralnym.* „Notatnik Teatralny” nr 4, zima 1992, s. 167-170.
- Flaszen, Ludwik, *Kilka kluczy do laboratoriów, studiów i instytutów.* „Dialog” 1998 nr 7 (500), s. 108-117.
- Flaszen, Ludwik, *O metodzie aktorskiej.* W: *Teatr – Laboratorium 13 Rzędów. Materiały i dyskusje.* Wrocław 1965, s. 6-8.
- Flaszen, Ludwik, *Teatr skazany na magię.* Kraków-Wrocław, Wydawnictwo Literackie, 1983.
- Fo, Dario, *Le gai savoir de l'acteur (Manuale minimo dell'attore). Avec les dessins de l'auteur et une intervention de Franca Rame. Texte français Valeria Tasca. Ouvrage traduit avec le concours du Centre National des Lettres.* Paris, L'Arche, 1990.
- Fortier, Mark, *Theory/Theatre. An Introduction. Second Edition.* London and New York, Routledge, 2002.
- Foucault, Michel, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu.* Przełożyła Helena Kęszycka. Warszawa, PIW, 1987.
- Foucault, Michel, *Trzeba bronić społeczeństwa. Wykłady w Collège de France, 1976.* Przełożyła Małgorzata Kowalska. Warszawa, Wydawnictwo KR, 1998.
- Francja, Polska, trzeci świat. [Rozmowa Jacka Langa, Konstantego Puzyny i Piotra Szymanowskiego]. „Dialog” 1973 nr 4 (204), s. 122-133. Cykl *Rozmowy*.
- Fromm, Erich, *Ucieczka od wolności.* Przełożyli Olga i Andrzej Ziemiłscy. Przedmową opatrzył Franciszek Ryszka. Warszawa, Czytelnik, 1993.
- Fuchs, Elinor, *Śmierć postaci scenicznej.* Przełożył Paweł Konic. „Dialog” 1989 nr 11-12 (398-399), s. 121-128.
- Galbally, Frank, Milte, Kerry, *Policja: władza i przywilej.* Przełożył Witold Kalinowski. „Dialog” 1976 nr 9 (245), s. 98-99.

- Gant, Lisbeth, The New Lafayette Theatre. „The Drama Review” Volume 16, Number 4 (T 56), December, 1972, s. 46-55.
- Gawlikowski, Lech, In Touch with Reality. „Student World News” 1971 Number 9, s. 4.
- Gdańskie teatry osobne. Pod redakcją Jana Ciechowicza i Andrzeja Żurowskiego. Gdańsk, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2000.
- Gdyby Schwarzenegger był anarchista. Z **Judith Maliną** rozmawia Agata Ganiebna. „Didaskalia” nr 15, 1996, s. 47-48.
- Gdybym była tobą... Rozmowa Juliusza Tyszki z **Judith Maliną** i **Hanonem Reznikovem**, liderami The Living Theatre z Nowego Jorku. „Na Przykład” 1998 nr 8 (63), październik 1998, s. 26-32.
- Gilman, Richard, The Living Theatre: Materials for a Portrait of the Professional as Amateur. W: Gilman Richard, The Confusion of Realms. New York, Random House, 1969, s. 249-273.
- Głowiński, Michał, Marcowe gadanie. Komentarze do słów 1966-1971. Warszawa, Wydawnictwo Pomost, 1991.
- Godlewski, Grzegorz, Socjologia teatru bez dowodu tożsamości. „Dialog” 1988 nr 11-12 (386-387), s. 164-171.
- Godzina niepokoju. Rozmowa z **Jerzym Grotowskim**. Rozmawiał Jerzy Falkowski. „Odra” 1964 nr 6, s. 55-58.
- Goldfarb, Jeffrey C., On Cultural Freedom. An Exploration of Public Life in Poland and America. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1982.
- Goldfarb, Jeffrey Charles, The Sociological Implications of Polish Student Theater. A dissertation submitted to the Faculty of the Division of Social Sciences in candidacy for the degree of Doctor of Philosophy. Chicago, Illinois, The University of Chicago, August 1977.
- Gołaczyńska, Magdalena, Mozaika współczesności. Teatr alternatywny w Polsce po roku 1989. Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2002.
- Grotowski, Jerzy, External Order, Internal Intimacy. An interview with Jerzy Grotowski by Marc Fumaroli. „The Drama Review” Volume 14, Number 1 (T 45), Fall 1969, s. 172-177.
- Grotowski, Jerzy, Farsa-misterium. „Pamiętnik Teatralny”, rok XLIX, zeszyt 1-4 (193-196). Jerzy Grotowski 1933-1999. Warszawa 2000, s. 245-254.
- Grotowski, Jerzy, An Interview with Grotowski by Theodore Hoffmann, Richard Schechner and Mary Tierney. „The Drama Review” Volume 13, Number 1 (T 41), Fall 1968, s. 29-45.
- Grotowski, Jerzy, Książę Niezłomny Ryszarda Cieślaka. „Notatnik Teatralny” nr 10, wiosna/lato 1995, s. 21-28.
- Grotowski, Jerzy, [Wystąpienie podczas wieczoru poświęconego pamięci Juliusza Osterwy, zorganizowanego przez Instytut Sztuki PAN w 25. rocznicę Jego śmierci, w dniu 10 maja 1972]. W: Osterwa po ćwierćwieczu. „Dialog” 1972 nr 9 (197), s. 115-117.
- Grotowski, Jerzy, O praktykowaniu romantyzmu. „Dialog” 1980 nr 3 (287), s. 112-120.
- Grotowski, Jerzy, Przemówienie doktora honoris causa. „Notatnik Teatralny” nr 4, zima 1992, s. 19-25.
- Grotowski, Jerzy, Świat powinien być miejscem prawdy. „Dialog” 1979 nr 10 (282), s. 138-141.
- Grotowski, Jerzy, Teksty z lat 1965-1969. Wybór. Wybór i redakcja: Janusz Degler, Zbigniew Osiński. Wrocław, „Wiedza o Kulturze”, 1990.
- Guerrilla Street Theater. Edited by Henry Lesnick. New York, Bard Books/Published by Avon, 1973.
- Guerrilla Theater. Scenarios for Revolution by John Weisman. Garden City, New York, Anchor Books, Anchor Press/Doubleday, 1973.

- Gurawski, Jerzy, Grotowski miał sześć palców. „Notatnik Teatralny” nr 4, zima 1992, s. 51-57.
- Gurgul, Monika, Teatr Daria Fo w latach 1959-1975. Kraków, Universitas, 1997.
- Guszpit, Ireneusz, Etyka teatru – etyka w teatrze. „Notatnik Teatralny” nr 3, wiosna 1992, s. 88-91.
- Guszpit, Ireneusz, Ewolucja *Apocalypsis cum Figuris*. „Dialog” 1976 nr 3 (239), s. 106-112.
- Habermas, Jürgen, Towards a Rational Society. Student Protest, Science and Politics. Boston 1970.
- Hamilton, James R. Theatrical Enactment. „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, Volume 58, Number 1, Winter 2000, s. 23-36.
- Harris, Jessica B., The National Black Theatre. „The Drama Review” Volume 16, Number 4 (T 56), December, 1972, s. 39-45.
- Hausbrandt, Andrzej, Dyskusji ciąg dalszy. (Teatry studenckie w Polsce). „Teatr” 1970 nr 16, s. 10-11.
- Hausbrandt, Andrzej, Elementy wiedzy o teatrze. Warszawa, WSiP, 1982.
- Hausbrandt, Andrzej, Teatr w społeczeństwie. Warszawa, WSiP, 1983.
- Hausbrandt, Andrzej, Wiosna w Lublinie. (IV Studencka Wiosna Teatralna). „Teatr” 1969 nr 11, s. 7-8.
- Hausbrandt, Andrzej, Zawodowy czy niezawodowy? Blżej teatru. „Kultura i Ty” 1970 nr 9, s. 28-30.
- Hejduk, Zdzisław, Parę refleksji na kanwie *Retrospektywy*. „Dialog” 1976 nr 8 (244), s. 115-127.
- Hejduk, Zdzisław, Słowo od Teatru 77. W: Teatr – w stronę skuteczności. Materiały z seminarium. Zielona Góra, ZW SZSP, 1976, s. 17.
- Hejduk, Zdzisław, Teatr nie dla teatru. „Dialog” 1974 nr 9 (221), s. 107-110.
- Henkel, Barbara, Nowe na studenckiej scenie. „Kultura” (Warszawa) 1969 nr 45, s. 8.
- Hoffmann, Abbie, Media Freaking. Lincoln Park, Chicago, August 27, 1968, Talking to the Yippies. Taped by Charles Harbutt. „The Drama Review”, Volume 13, Number 4 (T 44), Summer 1969, s. 46-51.
- Horyzonty ponowoczesności. Rozmowy z Zygmuntem Baumanem. Część 2. Pod redakcją Jacka Sójki. Poznań, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, 1995. Seria *Studia Kulturoznawcze*.
- Hübner, Zygmunt, Polityka i teatr. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1991.
- Hübner, Zygmunt, Pisane na scenie. „Dialog” 1973 nr 4 (204), s. 106-109.
- Hübner, Zygmunt, Sztuka reżyserii. Warszawa, WAiF, 1982.
- Huerta, Jorge A. O teatrze „Chicano”. Przełożył Wiesław Mleczek. „Dialog” 1975 nr 12 (236), s. 79-83.
- Ikanowicz, Andrzej, Opinions sur le Théâtre laboratoire de Jerzy Grotowski/On the Jerzy Grotowski Laboratory Theatre. „Théâtre en Pologne/Theatre in Poland” 1971 nr 5 (153), s. 141-154.
- Innes, Christopher, Piscator’s *Rasputin*. „The Drama Review”, Volume 22, Number 4 (T 80), December, 1978, s. 83-98.
- Jagniewska, Monika, Ponowne „zaczarowanie świata”. „Opcje” 1999 nr 4 (27), sierpień 1999, s. 44-49.
- Jankowski, Bogdan, Czy teatr studencki na zakręcie? „Trybuna Ludu” 1968 nr 348, s. 6.
- Jankowski, Bogdan, Odnowa teatru studenckiego. „Trybuna Ludu” 1970 nr 170, s. 4.
- Jarecki, Andrzej, Warszawski STS. „Pamiętnik Teatralny” 1962 z. 3-4 (43-44), s. 417-442.
- Jaspers, Karl, Stawanie się człowiekiem dzięki polityce. Przełożyła Dorota Lachowska. „Res Publica” 1988 nr 8, s. 84-88.

- Jawłowska, Aldona, *Drogi kontrkultury*. Warszawa, PIW, 1975.
- Jawłowska, Aldona, *Więcej niż teatr*. Warszawa, PIW, 1988.
- Jeremi, Barbara, Międzynarodowy Festiwal Festiwali Teatrów Studenckich. „Nowy Medyk” 1969/1970 nr 14, 15.12.1969-15.01.1970, s. 6-7.
- Jotterand, Franck, *Nowy teatr amerykański*. Przekład: Zofia i Kazimierz Braunowie. Warszawa, WAiF, 1976.
- Julian Beck i Judith Malina o drodze Living Theatre. Zapis: Lech Śliwoniak. „Scena” 2000 nr 4 (12), s. 18-20.
- Jusiak, Bogusław, *Rozwój świadomości młodej inteligencji polskiej po 1970 roku*. „Zeszyt Dokumentacyjny” nr 18 (maj 1984), s. 5-26. (Centralny Ośrodek Informacji i Analiz Studenckiego Ruchu Kulturalnego, Poznań).
- Kajzar, Helmut, *Sztuki i eseje*. Warszawa, COMUK, 1976.
- Kajzar, Helmut, *Teatry studenckie jesienią 1969 roku*. „Dialog” 1970 nr 1 (165), s. 126-130.
- Kajzar, Helmut, *Wiosna 1967 w teatrach studenckich*. „Współczesność” 1967 nr 12, s. 8-9.
- Kanabrodzki, Mateusz, *Apocalypsis cum Ludis Infantinum*. „Dialog” 1995 nr 8 (467), s. 94-105.
- Katalog. Dokumentacja wydawnicza. Plakat. Z okazji II Zjazdu SZSP, Warszawa, 18-19.04.1977 r. Warszawa, Socjalistyczny Związek Studentów Polskich, Zarząd Główny, 1977. [Katalog wydano z okazji ogólnopolskiej wystawy *Dokumentacja wydawnicza. Plakat*, na II Zjazd SZSP].
- Katalog plakatu studenckiego. Pod redakcją Tomasza Magowskiego. (Na podstawie zbioru plakatów-afiszy zgromadzonego w archiwum Centralnego Ośrodka Informacji i Analiz Studenckiego Ruchu Kulturalnego w Poznaniu). Poznań-Warszawa, Rada Naczelna ZSP, 1983.
- Kelera, Józef, *Dzieło o Grotowskim*. „Dialog” 1980 nr 12 (296), s. 141-145.
- Kelera, Józef, *Grotowski wielokrotnie*. Wrocław, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, 1999.
- Kerr, Walter, *God on the Gymnasium Floor and Other Theatrical Adventures*. New York, Simon and Schuster, 1970.
- Kietliński, Andrzej, *Tyle metod, ilu ludzi*. Rozmowa z **Ryszardem Cieślakiem**. „Notatnik Teatralny” nr 4, zima 1992, s. 70-80.
- Kijowski, Andrzej, Tadeusz, Etienne Souriau: o obrotach sfer scenicznych. „Dialog” 1987 nr 6 (369), s. 143-148.
- Kinderman, Heinz, *Funkcja publiczności w teatrze*. Przełożył Wojciech Dudzik. „Dialog” 1988 nr 11-12 (386-387), s. 142-153.
- Kirby, Michael, *The Marilyn Project: A Structuralist Play?* „The Drama Review” Volume 20, Number 2 (T 70), June, 1976, s. 73-79.
- Kirby, Michael, *On Literary Theatre*. „The Drama Review” Volume 18, Number 2 (T 62), June, 1974, s. 103-113.
- Kleb, William, *Hotel Universe: Playwriting and the San Francisco Mime Troupe*. „Theater” Volume IX, Number 2, Spring 1978, s. 14-21.
- Klecel, Marek, Andrzej Falkiewicz: próby dialogu. „Dialog” 1981 nr 5 (289), s. 139-145.
- Kłossowicz, Jan, *Nie mogą się zestarzeć*. „Polityka” 1968 nr 22 (507), 1.06, s. 6-7.
- Kłossowicz, Jan, *Teatr stary i nowy*. Warszawa, WAiF, 1973.
- Kmita, Jerzy, *Cena emancypacji*. „Odra” 1986 nr 4 (296), s. 16-22.

- Kmita, Jerzy, Magiczne źródło kultury. „Odra” 1984 nr 2 (269), s. 24-30.
- Kmita, Jerzy, Mowa magiczna – język – literatura. „Odra” 1984 nr 12 (279), s. 32-37.
- Kmita, Jerzy, Złudzenia „racjonalistów” i złudzenia „irracjonalistów”. „Odra” 1982 nr 10 (233), s. 18-20.
- Kmita, Jerzy, Kostyrko, Teresa, Elementy teorii kultury. Wykłady dla studentów kulturoznawstwa. Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 1983.
- Knapp, Alain, Twórczość zbiorowa – utopia czy nowy język teatralny? W: Wspólnota, kreacja, teatr. Wrocław, Biuro Wydawnictw Akademickiego Ośrodka Teatralnego „Kalambur”, 1977, s. 31-43. Przedruk: Kreacja zbiorowa – utopia czy nowy język? Przełożyła Teresa Garncarek. „Dialog” 1977 nr 3 (251), s. 119-123.
- Kocur, Mirosław, Polityczna maska Dionizosa. „Dialog” 2000 nr 1 (518), s. 155-174.
- Koenig, Jerzy, Piscator po raz drugi. „Dialog” 1986 nr 1 (352), s. 90-95.
- Kolankiewicz, Leszek, Dziady. Teatr święta zmarłych. Gdańsk, Słowo/obraz terytoria, 1999.
- Kolankiewicz, Leszek, Grotowski w poszukiwaniu esencji. „Pamiętnik Teatralny”, rok XLIX, zeszyt 1-4 (193-196). Jerzy Grotowski 1933-1999. Warszawa 2000, s. 37-116.
- Kolankiewicz, Leszek, Koniec teatru: Grotowski w roku 1969. „Dialog” 1987 nr 4 (367), s. 94-101.
- Kolankiewicz, Leszek, Koniec teatru – koniec świata. „Dialog” 1987 nr 3 (366), s. 102-107.
- Kolankiewicz, Leszek, Święty Artaud. Warszawa, PIW, 1988.
- Kołąkowski, Leszek, Cywilizacja na ławie oskarżonych. Warszawa, Res Publica, 1990.
- Kołąkowski, Leszek, Główne nurty marksizmu. Tom I-III. Warszawa, Wydawnictwo Krąg, Oficyna Wydawnicza Pokolenie, 1989.
- Kołąkowski, Leszek, Pochwała niekonsekwencji. Pisma rozproszone z lat 1955-1968. Przedmowa, wybór, opracowanie Zbigniew Mentzel. Tom I-III. Warszawa, Niezależna Oficyna Wydawnicza, 1989.
- Komorowski, Adam, Wrocławskie dyskusje, czyli powszechna niemożność. „Student” 1969 nr 11 (25), listopad, s. 16.
- Korcelli, Kazimierz, O satyrze i teatrach studenckich. „Dialog” 1959 nr 7 (39), s. 140-144.
- Kourilsky, Françoise, Le théâtre aux États Unis. „Théâtre & Université” No. 12, janvier 1968, s. 63-71.
- Kowalewicz, Kazimierz, Interakcja w teatrze. „Dialog” 1977 nr 6 (254), s. 130-134.
- Kowalewicz, Kazimierz, Opisanie aktora. „Dialog” 1977 nr 10 (258), s. 153-155.
- Kowalewicz, Kazimierz, Potoczny odbiór teatru. „Dialog” 1976 nr 9 (245), s. 133-138.
- Kowalewicz, Kazimierz, Socjologia i widz. „Dialog” 1976 nr 10 (246), s. 155-157.
- Krajobraz po szoku. Redaktor prowadzący: Anna Mieszczanek. Warszawa, Wydawnictwo Przedświt, 1989.
- Kral, Andrzej Władysław, Czy wiosna w teatrze studenckim? „Teatr” 1971 nr 6, s. 14.
- Kraska, Zenon, Melpomena z indeksem (Ogólnopolskie Spotkania Teatrów Studenckich w Krakowie. „Tygodnik Kulturalny” 1968 nr 23 (547), 9.06, s. 8.
- Krężlewski, Jerzy, Było to w marcu 1968. „Spojrzenia”, jednodniówka społeczno-kulturalna studentów Poznania – SZSP, nr 42, czerwiec 1981, s. 1-2.
- Kronika kulturalna 1950-1970. Pod redakcją Jerzego Leszina, Eugeniusza Mielcarka, Krzysztofa Mrozewicza. Warszawa, ZSP, 1971.

- Kubikowski, Tomasz, Gniew kombatanta. „Scena” 2002 nr 1 (21), s. 18-19.
- Kubikowski, Tomasz, Siedem bytów teatralnych. Warszawa, Wydawnictwo KRAĞ, 1994.
- Kudliński, Tadeusz, Dawne i nowe przypadki „teatra”. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1975.
- Kudliński, Tadeusz, *Dziady* w 13 Rzędach, czyli krakowiacy w Opolu. „Dziennik Polski” 1961 nr 159, s. 6.
- Kudliński, Tadeusz, Vademecum teatromana. Wydanie czwarte, poszerzone i uzupełnione. Warszawa, LSW, 1985.
- Kuligowska-Korzeniewska, Anna, Tymon Terlecki o teatrologii. „Dialog” 1995 nr 8 (467), s. 145-147.
- Kultura i sztuka u progu XXI wieku. Redaktor Sław Krzemień-Ojak. Współpraca redakcyjna Alicja Kisielewska, Zbigniew Suszczyński. Białystok, Trans Humana, 1997. Seria *Kultura i Przyszłość*.
- Kultura jako przedmiot badań. Studia filozoficzno-kulturoznawcze. Prace ofiarowane Profesorowi Jerzemu Kmicie w siedemdziesiąt rocznicę urodzin. Pod redakcją Barbary Kotowej, Jacka Sójki, Krystyny Zamiary. Poznań, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, 2001. Seria *Studia Kulturoznawcze*.
- Kumiega, Jennifer, *The Theatre of Grotowski*. London and New York, Methuen, 1985.
- Lebel, Jean-Jacques, Notes on Political Street Theatre, Paris: 1968, 1969. „The Drama Review”, Volume 13, Number 4 (T 44), Summer 1969, s. 111-118.
- Lebel, Jean-Jacques, On the Necessity of Violation. „The Drama Review” Volume 13, Number 1 (T 41), Fall 1968, s. 89-105.
- Leszek Mądzik i jego teatr. Warszawa, Wydawnictwo Projekt, 1998.
- Litwiniec, Bogusław, Festiwal festiwali po raz trzeci. „ItD” 1971 nr 41 (568), 10.10, s. 13.
- Litwiniec, Bogusław, Teatr młody - teatr otwarty. Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo, 1978.
- Litwiniec, Bogusław, *W rytmie słońca*, widowisko poetyckie do poezji Urszuli Kozioł z muzyką Zbigniewa Piotrowskiego. Scenariusz inscenizacyjny na podstawie animowanego przez siebie widowiska poetyckiego w Studenckim Teatrze „Kalambur” w Wrocławiu opracował Bogusław Litwiniec. Wrocław 1969/1970. Maszynopis.
- The Living Theatre, The Avignon Statement. „The Drama Review” Volume 13, Number 3 (T 43), Spring 1969, s. 45.
- The Living Theatre, Z cyklu *Dziedzictwo Kaina*. „Dialog” 1973 nr 4 (204), s. 92-109. Cykl *Próby zapisu*.
- The Living Theatre Collective, *Money Tower* (scenario). „The Drama Review” Volume 18, Number 2 (T 62), June, 1974, s. 20-25.
- Lorang, Jeanne, Les aventures du brave soldat Schwejk. Mise en scène d’Erwin Piscator. Étude de Jeanne Lorang. Les Voies de la création théâtrale. Vol. 7. Paris, CNRS, 1979, s. 415-474.
- Lupa, Krystian, Katharsis. „Didaskalia” nr 41, luty 2001, s. 31.
- Łojko, Jerzy, Internationale Theaterwerkstatt Scheersberg. „Zeszyt Dokumentacyjny” nr 10, sierpień 1980, s. 49-58. (Centralny Ośrodek Informacji i Analiz Studenckiego Ruchu Kulturalnego, Poznań).
- Łojko, Jerzy, Międzynarodowy Festiwal Teatrów Studenckich w Zagrzebiu. „Zeszyt Dokumentacyjny” nr 13, maj 1981, s. 45-52. (Centralny Ośrodek Informacji i Analiz Studenckiego Ruchu Kulturalnego, Poznań).
- Łojko, Jerzy, Trzy festiwale teatralne pod włoskim niebem. Parma-Palermo-L’Aquila. „Zeszyt Dokumentacyjny” nr 12, marzec 1981, s. 7-20. (Centralny Ośrodek Informacji i Analiz Studenckiego Ruchu Kulturalnego, Poznań).

- Łubowicz, Ryszard, Śladem wrocławskich festiwalu teatru otwartego. „Zeszyt Dokumentacyjny” nr 9, styczeń 1980, s. 21-31. (Centralny Ośrodek Informacji i Analiz Studenckiego Ruchu Kulturalnego, Poznań).
- Magala, Sławomir, Kategoria pokolenia na przykładzie teatru studenckiego. „Odra” 1981 nr 1, s. 30-36.
- Magala, Sławomir, Katharsis na raty. „Miesięcznik Literacki” 1987 nr 11, s. 66-83.
- Magala, Sławomir, Kultura studencka: *Sennik polski czy Wprowadzenie do...* „Zeszyt Dokumentacyjny” nr 4, lipiec 1978, s. 82-87. (Centralny Ośrodek Informacji i Analiz Studenckiego Ruchu Kulturalnego, Poznań).
- Magala, Sławomir, Kulturyści i działacze. „Odnowa”. Jednodniówka. Poznań, RO ZSP w Poznaniu, OKS „Od Nowa”, Witryna „Odnowa”, maj 1972, s. 9-10.
- Magala, Sławomir, Od hunwejbiniów do dyskoteki? Warszawa, KAW, 1987.
- Magala, Sławomir, Polski teatr studencki jako element kontrkultury. Warszawa, MAW, 1988.
- Magala, Sławomir, Teatr otwarty a sztuka zaangażowana. „Dialog” 1976 nr 2 (238), s. 110-112.
- Magala, Sławomir, Teatr studencki i dyskutanci. „Dialog” 1975 nr 6 (230), s. 124-125.
- Magala, Sławomir, Teatr studencki w kulturze studenckiej. „Dialog” 1978 nr 6 (266), s. 106-113.
- Magowski, Krzysztof, Katowickie przeglądy teatralne. „Zeszyt Dokumentacyjny” nr 13, maj 1981, s. 23-35. (Centralny Ośrodek Informacji i Analiz Studenckiego Ruchu Kulturalnego, Poznań).
- Magowski, Krzysztof, Kilka uwag Redakcji do *Komentarza i Programu 'Młodej Kultury'*. „Zeszyt Dokumentacyjny” nr 18, maj 1984, s. 27-28. (Centralny Ośrodek Informacji i Analiz Studenckiego Ruchu Kulturalnego, Poznań-Warszawa).
- Majchrowski, Zbigniew, Pytanie paradoksalne: jak opisać teatr otwarty? „Dialog” 1980 nr 8 (290), s. 141-147.
- Majchrowski, Zbigniew, Świadczenie widza jako wyzwanie rzucone nauce o teatrze. „Dialog” 1977 nr 6 (254), s. 135-138.
- Major, Ryszard, Kilka słów o „teatrze kontestacji”. „Dialog” 1974 nr 3 (215), s. 134-136.
- Malina, Judith, *The Diaries of Judith Malina. 1947-1957*. New York, Grove Press, 1982.
- Malina, Judith, *The Enormous Despair*. New York, Random House, 1972.
- Malina, Judith, Beck, Julian, *Paradise Now. Collective Creation of The Living Theatre written down by Judith Malina and Julian Beck*. New York, Random House, 1971.
- Marcuse, Herbert, *Aesthetic Dimension. Towards the Critique of Marxist Aesthetics*. New York 1978.
- Marcuse, Herbert, Człowiek jednowymiarowy. Badania nad ideologią rozwiniętego społeczeństwa przemysłowego. Przełożyli: Stanisław Konopacki, Zofia Koenig, Andrzej Chwieńsko, Maciej Ćwirko-Godycki, Marek Kozłowski, Wiesław Gromczyński. Tekst opracował i wstępem poprzedził Wiesław Gromczyński. Warszawa, PWN, 1991. Seria *Biblioteka współczesnych filozofów*.
- Marcuse, Herbert, *An Essay on Liberation*. Boston, Beacon Press, 1969.
- Marranca, Bonnie, *The Politics of Performance*. „Performing Arts Journal” Volume VI, Number 1 (16), 1981, s. 54-67.
- Marzec '68. Między tragedią a podłością. Wstęp, wybór i opracowanie: Grzegorz Sołtysiak i Józef Stępień. Warszawa, Wydawnictwo „Profi”, 1998.
- Matynia, Elżbieta, Życie teatrem. „Dialog” 1980 nr 9 (293), s. 106-112.
- Mauss, Marcel, *Socjologia i antropologia*. Przełożyli Marcin Król, Krzysztof Pomian i Jerzy Szacki. Wstęp Claude Lévi-Strauss. Warszawa, PWN, 1973. Seria *Biblioteka Socjologiczna*.

- McNamara, Brooks, Paterson Strike Pageant. „The Drama Review” Volume 15, Number 3a (T 51), Summer 1971, s. 61-72.
- La médiation théâtrale. Actes du 5^e Congrès international de sociologie du théâtre organisé a Mons (Belgique) mars 1997. Bruxelles, Lansman Editeur, 1998.
- Metamorfozy. „Piękni, dwudziestoletni, źli”. Materiały z sesji popularnonaukowej i spotkań autor-skich, Sanok, 13-20.06.1993. Sanok, Sanocki Dom Kultury, 1995.
- Meyrick, Julian, The Limits of Theory: Academic versus Professional Understanding of Theatre Problems. „New Theatre Quarterly” Volume XIX, Part 3 (NTQ 75), August 2003, s. 230-242.
- Mielcarek, Eugeniusz, Les fonctions du théâtre estudiantin/The Functions of Student Theatre. „Théâtre en Pologne/Theatre in Poland” 1971 nr 9, s. 5-8.
- Miklaszewski, Krzysztof, Manifestacje młodego teatru. „Student” 1971 nr 13 (51), 15-30.11, s. 6.
- Miklaszewski, Krzysztof, Między sceną a polityką. „Student” 1971 nr 10 (48), 1-15.10, s. 8-9.
- Miklaszewski, Krzysztof, Polityka, teatr, mistyfikacja. II Międzynarodowy Festiwal Festiwalu Teatrów Studenckich, Wrocław – październik 1969. „Student” 1969 nr 11 (25), listopad, s. 14-16.
- Miklaszewski, Krzysztof, Studencka Wiosna Teatralna – jesienią. „Student” 1968 nr 10-11 (12-13), październik-listopad, s. 19.
- Miklaszewski, Krzysztof, Święto studenckiej kultury. „Życie Literackie” 1969 nr 19, s. 12. [V FKS PRL].
- Miklaszewski, Krzysztof, Teatr, który nie potrzebuje dramaturga. „Nowy Medyk” 1972 nr 18, s. 2-3.
- Miklaszewski, Krzysztof, Teatralna zmiana warty. „Student” 1968 nr 3 (5), marzec, s. 9.
- Miklaszewicz, Zbych, Odwrót na z góry ustalone pozycje. „Politechnik” 1970 nr 2, s. 8. [VI Łódzkie Spotkania Teatralne].
- Milczarek-Pankowska, Krystyna, Współczesny teatr poszukujący. Warszawa, WSiP, 1986.
- Mildenberger, Marianne, *Rasputin*: A Technical Recreation. „The Drama Review”, Volume 22, Number 4 (T 80), December, 1978, s. 99-109.
- Miśkowiec, Maciej, Komentarz [do *Programu „Młodej Kultury”*]. „Zeszyt Dokumentacyjny” nr 18, maj 1984, s. 29-41. (Centralny Ośrodek Informacji i Analiz Studenckiego Ruchu Kulturalnego, Poznań).
- Modern Theatre in Different Cultures. Ed. by Eleonora Udalska. Warszawa, Fundacja Astronomii Polskiej, 1998.
- Morawiec, Elżbieta, Powidoki teatru. Świadomość teatralna w polskim teatrze powojennym. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1991.
- Morawski, Stefan, Anarchizm, dada, Artaud. „Dialog” 1976 nr 7 (243), s. 85-87.
- Morawski, Stefan, Dubuffet, Cage, Beck: światopoglądy. „Dialog” 1977 nr 4 (252), s. 105-115.
- Morawski, Stefan, Radziwiłłowicz, Jerzy, Janion, Maria, Mroźwicz, Krzysztof, Grotowski dziś: montaż w sobie samym. „Dialog” 1993 nr 7 (442), s. 103-116.
- Morawski, Stefan, Happening. Część I: „Dialog” 1971 nr 9 (185), s. 109-130. Część II” „Dialog” 1971 nr 10 (186), s. 177-136.
- Morton, Carlos, The Teatro Campesino. „The Drama Review” Volume 18, Number 4 (T 64), December, 1974, s. 71-76.
- Mroźwicz, Krzysztof, Sceny studenckie lat siedemdziesiątych (1): Teatr STU. „Dialog” 1975 nr 5 (229), s. 116-121.

- Mroziewicz, Krzysztof, Sceny studenckie lat siedemdziesiątych (3): Teatr 77. „Dialog” 1975 nr 7 (231), s. 106-111.
- Mroziewicz, Krzysztof, Sceny studenckie lat siedemdziesiątych (4): Teatr Pleonazmus. „Dialog” 1975 nr 8 (232), s. 143-147.
- Mroziewicz, Krzysztof, Teatr studencki: pożegnanie. „Dialog” 1976 nr 10 (246), s. 114-118.
- Mroziewicz, Krzysztof, Zmierzch publicystyki. (IX ŁST). „Itd” 1973 nr 5 (637), 4.02, s. 13.
- Murray, James P., Black Movies/Black Theatre. „The Drama Review” Volume 16, Number 4 (T 56), December, 1972, s. 56-61.
- Myśl teatralna Młodej Polski. Antologia. Wybór: Irena Sławińska i Stefan Kruk. Wstęp: Irena Sławińska. Noty: Bożena Frankowska. Warszawa, WAiF, 1966. Seria *Teorie Współczesnego Teatru*.
- Myśl teatralna polskiej awangardy 1919-1939. Antologia. Wybór i wstęp: Stanisław Marczak-Oborski. Noty: Lidia Kuchtówna. Warszawa, WAiF, 1973. Seria *Teorie Współczesnego Teatru*.
- „Na Głos” nr 9-10 (34-35), luty-marzec 1995. [Numer poświęcony młodzieżowej kontestacji, kontrkulturze i „młodej kulturze” polskiej przełomu lat 60. i 70.]
- Nalaskowski, Aleksander, Sztuka obrzeży, sztuka centrum. Warszawa, Kolegium Otryckie, Wydział Propagandy Rady Naczelnej ZSP, 1986.
- The New Theatre Performance Documentation. Edited by Michael Kirby. New York, New York University Press, 1974. *The Drama Review Series*.
- Nim będzie zapomniana. Szkice o kulturze PRL-u. Pod redakcją Stefana Bednarka. Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1997.
- Nyczek, Tadeusz, Pełnym głosem. Teatr studencki w Polsce 1970-1975. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1980.
- Nyczek, Tadeusz, Teatr na dzisiaj. „Student” 1971 nr 10 (48), 1-15.10, s. 8. (O III MFFTS we Wrocławiu, 1971).
- Nyczek, Tadeusz, Teatr „Pleonazmus”. Warszawa, MAW, 1979. Seria *Monografie Teatru Otwartego*.
- O teatrze grupy. [Rozmowa **Roberto Bacciego** i **Fabrizia Crucianiego**]. Przełożyła Iwona Wojtowicz. „Dialog” 1982 nr 5 (312) wrzesień 1982, s. 87-93. Cykl *Rozmowy*.
- Obok teatru. [Rozmowa z udziałem **Konstantego Puzyny**, **Jerzego Grotowskiego** i publiczności]. „Dialog” 1973 nr 7 (207), s. 95-107. Cykl *Rozmowy*.
- Obywatelski protest i karnawał uliczny. Serbia, 17 listopada 1996-20 marca 1997. Pod redakcją Juliusza Tyszki. Poznań, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, 1998.
- Od awangardy do postmodernizmu. Pod redakcją Grzegorza Dziamskiego. Warszawa, Instytut Kultury, 1996. *Encyklopedia Kultury Polskiej XX wieku*.
- Ogdowski, Marcin, Kapitał strachu, czyli rola policji politycznej w PRL. „Odra” 2000 nr 11 (468), s. 7-9.
- Ogród jordanowski w likwidacji. [Rozmowa z udziałem **Jacka Kopcińskiego**, **Tadeusza Nyczka**, **Jacka Sieradzkiego**, **Lecha Śliwonika**, **Wiesława Władyki**]. „Dialog” 1998 nr 4 (497), s. 121-133.
- The Open Theatre, *Ostatnia podróż*. „Dialog” 1974 nr 4 (216), s. 85-112. Cykl *Próby zapisu*.
- Orłowski, Jacek, Teatr i kultura. „Notatnik Teatralny” nr 1, wiosna 1991, s. 194-198.
- Ortega y Gasset, José, Bunt mas i inne pisma socjologiczne. Przełożyli Piotr Niklewicz i Henryk Woźniakowski. Wstępem opatrzył Jerzy Szacki. Wyboru dokonał i tekst przejrzał Stanisław Cichowicz. Warszawa, PWN, 1982. Seria *Biblioteka Socjologiczna*.

- Ortega y Gasset, José, Dehumanizacja sztuki i inne eseje. Przełożył Piotr Niklewicz. Wybrał i wstępem opatrzył Stanisław Cichowicz. Warszawa, Czytelnik, 1980.
- Orzechowski, Emil, Teatry studenckie Krakowa (1952-1967). „Pamiętnik Teatralny” 1968, z. 2 (66), s. 251-270.
- Osińska, Katarzyna, Leksykon teatru rosyjskiego XX wieku. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe *Semper*, 1997.
- Osińska, Katarzyna, Studio w rosyjskiej kulturze teatralnej XX wieku. Wybrane zagadnienia. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe *Semper*, 1997.
- Osiński, Zbigniew, Festiwal – jakim go widzę. „Student” 1971 nr 10 (48), 1-15.10, s. 9. (III MFFTS we Wrocławiu, 1971).
- Osiński, Zbigniew, Grotowski i jego Laboratorium. Warszawa, PIW, 1980.
- Osiński, Zbigniew, Grotowski wytycza trasy. Studia i szkice. Warszawa, Wydawnictwo Pusty Obłok, 1993.
- Osiński, Zbigniew, Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty. Gdańsk, Słowo/obraz terytoria, 1998.
- Osiński, Zbigniew, Nerw czasu (dzisiejsze oblicze teatrów studenckich). W: Almanach Ruchu Kulturalnego i Artystycznego ZSP 1969-1972. Pod redakcją Jerzego Leszina, Eugeniusza Mielcaraka, Krzysztofa Mrozewicza. Warszawa, ZSP, 1973.
- Osiński, Zbigniew, O Jerzym Grotowskim w związku z książką Eugenia Barby *Ziemia popiołu i diamentów. Moje terminowanie w Polsce*. „Pamiętnik Teatralny”, rok XLIX, zeszyt 1-4 (193-196). Jerzy Grotowski 1933-1999. Warszawa 2000, s. 162-195.
- Osiński, Zbigniew, Polska recepcja Artauda. „Dialog” 1998 nr 3 (496), s. 131-139.
- Osiński, Zbigniew, Rola i miejsce teatru studenckiego w kontekście polskiego życia teatralnego w latach 1970-1972. W: Warsztat młodego teatru. Bocheniec, 8-17.09.1975. Materiały do dyskusji. Do użytku wewnątrzorganizacyjnego. Warszawa, SZSP, Zarząd Główny, 1975, s. 16-23.
- Osiński, Zbigniew, Seminarium „teatru dokumentalnego” w Rotterdamie. „Dialog” 1971 nr 1 (177), 163. *Kronika*.
- Osiński, Zbigniew, Teatr Dionizosa. Romantyzm w polskim teatrze współczesnym. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1972.
- Osiński, Zbigniew, Teatr „13 Rzędów” i Teatr Laboratorium „13 Rzędów”, Opole 1959-1964. Kronika-bibliografia. Opole, Galeria Sztuki Współczesnej w Opolu, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 1997.
- Ostrowska, Joanna, Amerykańskie początki The Living Theatre. „Kultura Współczesna” 2001 nr 2-3 (28-29), s. 108-125.
- Ostrowska, Joanna, Buntownicy z powołania. „Kultura Współczesna” 2002 nr 1-2 (31-32), s. 90-97.
- Ostrowska, Joanna, Dwie drogi, Teatr Laboratorium i The Living Theatre. „Pamiętnik Teatralny”, rok XLIX, zeszyt 1-4 (193-196). Jerzy Grotowski 1933-1999. Warszawa 2000, s. 607-618.
- Ostrowska, Joanna, The Living Theatre. „Na Przykład” 1998 nr 8 (63), październik 1998, s. 33-35.
- Ostrowska, Joanna, Od sztuki do polityki. Proces komunikacji teatralnej w przedstawieniach The Living Theatre. Praca doktorska napisana w Instytucie Kulturoznawstwa UAM w Poznaniu pod kierunkiem prof. dr hab. Anny Zeidler-Janiszewskiej. Poznań 2001.
- Ostrowska, Joanna, Spotkania z utopią. „Czas Kultury” 1996 nr 3 (63), s. 77-79.

Ouaknine, Serge, Théâtre Laboratoire de Wrocław, *Le Prince Constant*. Scénario et mise en scène par Jerzy Grotowski d'après l'adaptation par Juliusz Slowacki de la pièce de Calderon. Introduction par Jean Jacquot. Étude et reconstruction du déroulement du spectacle par Serge Ouaknine. W: Les voies de la création théâtrale. Vol. 1. Paris, CNRS, 1970, s. 19-129.

Przedruk obszernych fragmentów: Techniques et style d'une création chez Grotowski: Autour du *Prince Constant* par Serge Ouaknine. „Théâtre & Université” No. 12, janvier 1968, s. 3-40.

The Party and the Artists (document). „The Drama Review” Volume 15, Number 3 (T 50), Spring 1971, s. 221-224.

Pasquier, Marie-Claire, Współczesny teatr amerykański. Przekład: Elżbieta Radziwiłłowa. Warszawa, PIW, 1987.

Pavis, Patrice, Słownik terminów teatralnych. Słowo wstępne napisała Anne Ubersfeld. Przełożył, opracował i uzupełnieniami opatrzył Sławomir Świontek. Wrocław, Warszawa, Kraków, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wydawnictwo, 1998.

Pawłowski, Tomasz, Happening. Warszawa, Wiedza Powszechna, 1982. Seria *Omega*.

Performance and Cultural Politics. Edited by Elin Diamond. London and New York, Routledge, 1996.

The Performance Group, *Komuna*. „Dialog” 1973 nr 6 (206), s. 82-122. Cykl *Próby zapisu*.

Perinbanayagam, R.S., Caste, Politics, and Art. „The Drama Review” Volume 15, Number 3 (T 50), Spring 1971, s. 206-211.

Piekarczyk, Jerzy, „Zawiedzione nadzieje”. Korespondencja własna z Zagrzebia. „Student” 1969 nr 9-10 (23-24), wrzesień-październik, s. 16-17. [IX Międzynarodowy Festiwal Teatrów Studenckich].

Pieszczachowicz, Jan, Burzliwy festiwal. (Korespondencja własna z NRF). „Student” 1968 nr 8-9 (10-11), sierpień-wrzesień, s. 10-11. [Festiwal w Erlangen].

Pieszczachowicz, Jan, Drogi i bezdroża studenckiego teatru. „Kultura” (Warszawa) 1969 nr 16, s. 5.

Pieszczachowicz, Jan, W rytmie poezji. „Student” 1971 nr 3 (41), marzec, s. 4. Cykl *Co nowego w teatrze?*

Piscator, Erwin, Teatr polityczny. Przekład i wstęp: Roman Szydłowski. Noty: Kazimierz Andrzej Wysięski. Warszawa, WAiF, 1983. Seria *Teorie Współczesnego Teatru*.

Po przeglądzie kwalifikacyjnym teatrów studenckich przed IV Festiwalem Kultury Studentów. Do użytku wewnętrznego. Warszawa, Rada Naczelna ZSP, 1969. Materiał odbity na powielaczu, nakład: 200 egzemplarzy.

Poggioli, Renato, The Theory of the Avant-garde. Translated from the Italian by Gerald Fitzgerald. Cambridge, Massachusetts, London, England, The Belknap Press of Harvard University Press, 1968.

Pogranicza teatru. Pod redakcją Jacka Lewandowskiego. 25 lat Sceny Plastycznej KUL. Lublin, Redakcja Wydawnictw KUL, 1996.

Poprawa, Jan, FAMA 1966-1977, historia imprezy. Kraków, Warszawa, Świnoujście, ZSP, 1983.

Program „Młodej Kultury”. Część I: „Zeszyt Dokumentacyjny” nr 18, maj 1984, s. 43-76. Część II: „Zeszyt Dokumentacyjny” nr 19, grudzień 1984, s. 37-85. (Centralny Ośrodek Informacji i Analiz Studenckiego Ruchu Kulturalnego, Poznań).

Prokop, Jan, Théâtre Création. „Student” 1971 nr 1-2 (39-40), styczeń-luty, s. 19. Cykl *Teatr studencki na świecie*.

Prosperi, Mario, Contemporary Italian Theatre. „The Drama Review” Volume 22, Number 1 (T 77), March, 1978, s. 17-32.

- Prussak, Maria, Ryszard Cieślak – aktor nieopisany. „Dialog” 1993 nr 7 (442), s. 117-123.
- Przyśięgam, że nigdy cię nie zabiję. **Judith Malina**, założycielka legendarnego The Living Theatre, mówi o rewolucji anarchistycznej, teatrze i ludziach. Wysłuchały: Joanna Ostrowska i Ewa Obrebska-Piasecka. „Czas Kultury” 1996 nr 3 (63), s. 74-75.
- Puzyna, Konstanty, Burzliwa pogoda. Felietony teatralne. Warszawa, PIW, 1971.
- Puzyna, Konstanty, Grotowski i dramat romantyczny. „Dialog” 1980 nr 3 (285), s. 107-112.
- Puzyna, Konstanty, Syntezy za trzy grosze. Warszawa, PIW, 1974.
- Puzyna, Konstanty, Półmrok. Warszawa, PIW, 1982.
- Raczak, Lech, Teatr 13 Rzędów w Opolu w sezonie 1959/1960, 1960/1961. Praca magisterska napisana pod kierownictwem prof. dr. Jerzego Ziomka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu w 1969 roku. Maszynopis.
- Quinn, Ruth, The Performative Self: Improvisation for Self and Other. „New Theatre Quarterly” Volume XIX, Part 1 (NTQ 73), February 2003, s. 18-22.
- Rabkin, Gerald, Waiting for Foucault. New Theatre Theory. „Performing Arts Journal, Volume XIV, Number 3, September 1992, s. 90-101.
- Radical Street Performance. An International Anthology. Edited and with introduction by Jan Cohen-Cruz. London and New York, Routledge, 1998.
- Ramirez, Frank, Valdez, Luis, *Actos: Czarna teczka (La bolsa negra) i Sprzedani (Los vendidos)*. Przełożył Wiesław Mleczek. „Dialog” 1975 nr 12 (236), s. 67-78.
- Raszewski, Zbigniew, Teatr w świecie widowisk. Dziewięćdziesiąt jeden listów o naturze teatru. Warszawa, Wydawnictwo KRAĞ, 1991.
- Reason, Matthew, Archive or Memory? The Detritus of Live Performance. „New Theatre Quarterly” Volume XIX, Part 1 (NTQ 73), February 2003, s. 82-89.
- Reich, Charles A., The Greening of America. New York, Random House, 1970.
- Rogoff, Gordon, The Actor As Private Man. „Tulane Drama Review” 1963 No. 4 (T 7), Summer 1963, s. 161-179.
- Rok 1968 – chronologia wydarzeń. „Res Publica” 1988 nr 3 (9), s. 14-28.
- Ronen, Dan, A Workshop With Ryszard Cieslak. „The Drama Review”, Volume 22, Number 4 (T 80), December, 1978, s. 67-76.
- Roszak, Theodore, The Making of a Counter Culture. Reflections on our Technocratic Society and Its Youthful Opposition. New York, Garden City, Doubleday & Company Inc., 1969.
- Różycki, Robert, Teatr a mody kulturalne. „Dialog” 1993 nr 9 (444), s. 135-139.
- Ruscio, Alain, Parti Communiste et théâtre militant. Libérez Henri Martin! Drame à Toulon par les „Pavés de Paris”. „Acteurs/Auteurs” Numéros 61-62-63, troisième trimestre 1988, s. 132-136.
- Ryder Ryan, Paul, The Living Theatre in Brazil. „The Drama Review” Volume 15, Number 3a (T 51), Summer 1971, s. 21-30.
- Ryder Ryan, Paul, The Living Theatre’s *Money Tower*. „The Drama Review” Volume 18, Number 2 (T 62), June, 1974, s. 9-19.
- Rydzewski, Włodzimierz, Kropotkin. Warszawa, Wiedza Powszechna, 1979. Seria *Mysli i Ludzie*.
- Saganiak, Magdalena, Dramaty Słowackiego w teatrze Grotowskiego. „Pamiętnik Teatralny”, rok XLIX, zeszyt 1-4 (193-196). Jerzy Grotowski 1933-1999. Warszawa 2000, s. 374-402.

- Sandecki, Włodzimierz, Szerokiej drogi!... O niektórych problemach współpracy kulturalnej środowiska studenckiego z zagranicą. „Teatr Ludowy” 1968 nr 7-8, s. 17-19.
- Sainer, Arthur, *The Radical Theatre Notebook*. New York, Discus Books/Published by Avon Books, 1975.
- Schechner, Richard, *Anthropological Analysis: Before and After Andy Warhol's Last Love*. „The Drama Review” Volume 22, Number 3 (T 79), September, 1978, s. 23-32.
- Schechner, Richard, Audience Participation. „The Drama Review” Volume 15, Number 3a (T 51), Summer 1971, s. 73-89.
- Schechner, Richard, *Between Theater and Anthropology*. Foreword by Victor Turner. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1985.
- Schechner, Richard, *Performance Theory*. London, New York, Routledge, 1988.
- Schechner, Richard, *Performative Circumstances. From the Avant Garde to Ramlila*. Calcutta, Seagull Books, 1983.
- Schechner, Richard, Przyczynek do teorii i krytyki dramatu. Tłumaczenie: Małgorzata Semil. „Dialog” 1967 nr 1 (129), s. 77-101.
- Schechner, Richard, *Przyszłość rytuału*. Przekład Tomasz Kubikowski. Warszawa, Oficyna Wydawnicza Volumen, 2000.
- Schechner, Richard, *Public Domain. Essays on the Theatre by Richard Schechner*. Indianapolis and New York, The Bobbs-Merill Company, 1969.
- Schechner, Richard, Six Axioms for Environmental Theatre. „The Drama Review” Volume 12, Number 3 (T 39), Spring 1968, s. 41-64. Przedruk: Schechner, Richard, *Public Domain. Essays on the Theatre by Richard Schechner*. Indianapolis and New York, The Bobbs-Merill Company, 1969, s. 157-180.
- Schechner, Richard, Teoria i praktyka teatru bez granic. Do druku podała i przełożyła Juliusz Tyszkowski. „Opcje” 1999 nr 6 (29), s. 18-25.
- Schechner, Richard, Z zagadnień poetyki przedstawienia teatralnego. Przekład: Grzegorz Sinko. „Dialog” 1976 nr 5 (241), s. 110-128.
- Schechner, Richard, Zmierzch i upadek (amerykańskiej) awangardy. Przełożyła Monika Beyer. „Dialog” 1983 nr 2 (317), s. 92-107.
- Schiller, Leon, *Na progu nowego teatru 1908-1924*. Opracował Jerzy Timoszewicz. Warszawa, PIW, 1978.
- Schumann, Peter, Bread and Puppets. „The Drama Review”, Volume 14, Number 3 (T 47), 1970, s. 35.
- Semil, Małgorzata, Wysińska, Elżbieta, *Słownik współczesnego teatru. Twórcy, teorie, teatry*. Warszawa, WAiF, 1980.
- Shank, Adele Edling and Theodore Shank, *Squat Theatre's Andy Warhol's Last Love*. „The Drama Review” Volume 22, Number 3 (T 79), September, 1978, s. 11-22.
- Shank, Theodore, Teatr zmiany społecznej. Tłumaczył M. Kubicki. „Dialog” 1977 nr 3 (251), s. 110-118.
- Sielicki, Krzysztof, Dlaczego Grotowski nadal jest artystą? „Dialog” 1976 nr 3 (239), s. 117-119.
- Silber, Irvin, Open Letter to the Living Theatre. „The Drama Review” Volume 13, Number 3 (T 43), Spring 1969, s. 86-89.
- Sivathamby, Karthigesu, Politicians as Players. „The Drama Review” Volume 15, Number 3 (T 50), Spring 1971, s. 212-220.

- Sklar, Roberta, *Terminal*. „The Drama Review” Volume 15, Number 3a (T 51), Summer 1971, s. 149-157.
- Skotnicki, Jan, O „Pstrągu” – o sobiście. „Student” 1970 nr 2 (28), luty, s. 17. [Wypowiedź z okazji piętnastolecia Studenckiego Teatru „Pstrąg”].
- Skuczyński, Janusz, Czy druga reforma teatru? „Dialog” 1976 nr 8 (244), s. 150-152.
- Sławińska, Irena, *Sceniczny gest poety. Zbiór studiów o dramacie*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1960.
- Souriau, Etienne, Sześcian i kula. Przełożył Leszek Kolankiewicz. „Dialog” 1987 nr 6 (369), s. 135-142.
- Spontaniczna kultura młodzieżowa. Red. Jerzy Wertenstein-Żuławski, Mirosław Pęczak. Wrocław, „Wiedza o Kulturze”, 1990.
- Spotkania z Meyerholdem. Wybór wspomnień. Przełożył Eugeniusz Piotr Melech. Warszawa, PIW, 1981.
- Squat Theatre, Answers: Making a Point. „The Drama Review” Volume 22, Number 3 (T 79), September, 1978, s. 3-10.
- STG 10 lat. „Student” 1970 nr 11 (37), listopad, s. 28.
- Strzelecki, Jan, Projektofania: historia jako wcielenie wartości. „Odra” 1982 nr 11, s. 13-17.
- Strzelecki, Jan, Socjalizmu model liryczny. „Odra” 1982 nr 1-8, s. 23-27.
- Studencki Teatr Pleonazmus, *Straż pożarna by nie zmożła, jedna, druga, trzecia...* „Dialog” 1974 nr 9 (221), s. 85-106. Cykl *Próby zapisu*.
- Szajna, Józef, Swoich sojuszników szukam w teatrze studenckim. „Scena” 1970 nr 6, s. 10-13.
- Szermierz przypomina Marzec’68. Przebieg wydarzeń we Wrocławiu. Wrocław, Rada Uczelniana ZSP (do użytku wewnątrzorganizacyjnego), 1981.
- Szpakowska, Małgorzata, Czy istotnie kontrkultura? „Dialog” 1976 nr 6 (242), s. 142-148. Przekład: Szpakowska, Małgorzata, *O kulturze i znachorach*. Kraków-Wrocław, Wydawnictwo Literackie, 1983, s. 279-292.
- Szpakowska, Małgorzata, Flaszen: kłopoty z rozumem. „Dialog” 1983 nr 11 (327), s. 106-113.
- Szpakowska, Małgorzata, Krytyka wobec teatru studenckiego. „Dialog” 1974 nr 9 (221), s. 111-120.
- Szpakowska, Małgorzata, Nyczek, jaki był. „Dialog” 1981 nr 6 (290), s. 145-149.
- Szpakowska, Małgorzata, O „byciu sobą”. „Dialog” 1981 nr 8 (304), s. 118-122.
- Szybist, Maciej, O nową sztukę. „Student” 1972 nr 20 (73), 25.09-8.10, s. 1, 11.
- Szybist, Maciej, Od nowa - jeszcze raz. „Student” 1971 nr 9 (47), wrzesień, s. 6-7.
- Szybist, Maciej, Technologia młodej kultury. „Student” 1972 nr 7 (60), 29.03-11.04, s. 10.
- ps [Szymanowski, Piotr], Nancy 1971: wizje malarza i teatr polityczny. „Dialog” 1971 nr 7 (183), s. 164-168. *Kronika*.
- ps [Szymanowski, Piotr], Teatr studencki - próba analizy. „Dialog” 1972 nr 1 (189), s. 163-166. *Kronika*.
- Szymańska, Bożena, Letni festyn w Bread and Puppet. „Dialog” 1976 nr 2 (238), s. 154-157. *Kronika*.
- Ślady. Plakat studencki Poznania. [Katalog wystawy]. Kwiecień/maj 1988, Galeria BWA, Poznań, Stary Rynek, „Arsenał”. Poznań, Biuro Wystaw Artystycznych w Poznaniu, Centralny Ośrodek Informacji i Analiz Studenckiego Ruchu Kulturalnego w Poznaniu, 1988.
- Śliwińska, Zofia, Teatry studenckie w Łodzi. 1946-1970. „Pamiętnik Teatralny” 1972 nr 2 (82), s. 214-248.

- Śliwonik, Lech, Anty-Nyczek. Z zamkniętymi oczami widać lepiej? „Scena” 2001 nr 3 (17), s. 24-25.
- Śliwonik, Lech, I dam ci imię: Alternatywa (a innym, jak zechcę, to odbiorę). „Scena” 2001 nr 4 (18), s. 24-26.
- Śliwonik, Lech, I dam ci imię: Alternatywa (a innym, jak zechcę, to odbiorę) – dokończenie. „Scena” 2001 nr 5 (19), s. 24-25.
- Śliwonik, Lech, Instytucjonalna alternatywa. „Scena” 2002 nr 5 (25), s. 22-24.
- Śliwonik, Lech, ...oto partaczy się historię. „Scena” 2001 nr 2 (16), s. 26-28.
- Śliwonik, Lech, ...oto pisze się historię. Teatry studenckie 1954-1989. Część pierwsza – część dziesiąta. „Scena” od numeru XI-XII 1998 do numeru 2000 nr 6 (14).
- Śliwonik, Lech, STS. Trzy epizody... „Scena” 2002 nr 2 (22), s. 21-23.
- Śmigielski, Andrzej, Sezon kolorowych bzdurow. (Mój teatr studencki). „ItD” 1970 nr 18, s. 12-13.
- Śmigielski, Andrzej, Studencka teatralność na przednówku. „Orientacje” 1970 z. 1, s. 6-8.
- Śmigielski, Andrzej, W niewoli skojarzeń. „Nowy Medyk” 1971 nr 16, s. 7, 11.
- Śmigielski, Zbigniew W., Andrzeja Falkiewicza esej o człowieku. „Dialog” 1979 nr 1 (272), s. 86-94.
- Świontek, Sławomir, Dialog, dramat, metateatr. Warszawa Wydawnictwo „Errata”, 1999.
- Świontek, Sławomir, Modele aktorstwa XX wieku. W: Aktor w kulturze współczesnej. Studia pod redakcją Eleonory Udalskiej. Warszawa, Fundacja Astronomii Polskiej, 1994.
- Świontek, Sławomir, O konwencji teatralnej. W: Wprowadzenie do nauki o teatrze. Tom III. Odbiorcy dzieła teatralnego. Widz-krytyk-badacz. Wybór i opracowanie Janusz Degler. Wrocław, Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego, 1978, s. 101-118.
- Świontek, Sławomir, O możliwościach wykorzystania w nauce o teatrze pewnych nowych metod badawczych. (Perspektywy i ograniczenia). „Pamiętnik Teatralny” 1999 z 3-4 (191-192), s. 50-68.
- Taborski, Bolesław, Nowy teatr elżbietański. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1967.
- Taborski, Bolesław, Studencki festiwal narodów. „Życie Literackie” 1969 nr 50, s. 7. [II MFFTS we Wrocławiu].
- Tak, jesteśmy rewolucjonistami. Rozmowa z **Hanonem Reznikovem**, jednym z liderów The Living Theatre. Rozmawiała Ewa Obrębowska-Piasecka. „Czas Kultury” 1996 nr 3 (63), s. 76.
- Taranienko, Zbigniew, Teatr bez dramatu. Warszawa, COMUK, 1979.
- Tarrab, Gilbert, Qu'est-ce que le „happening”? „Revue d'Histoire du Théâtre” 1968 No. 1, Janvier-Mars 1968, s. 7-102.
- Taviani, Ferdinando, In Memory of Ryszard Cieślak. „New Theatre Quarterly”, Volume 8, Number 3 (NTQ31), August 1992, s. 249-263.
- Teatr bezsłownej prawdy. „Scena Plastyczna” Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Pod redakcją Wojciecha Chudego. Lublin, Redakcja Wydawnictw KUL, 1990.
- Teatr – Laboratorium 13 Rzędów. Wprowadzenie w metodę. Opole 1964. [Przedruki z prasy zagranicznej z drugiego półrocza 1963 r.]
- Teatr – przestrzeń dialogu. Red. Joanna Ostrowska i Juliusz Tyszcza. Szczecin, Kontrapunkt, 2002.
- Teatr STU, analizy, interpretacje, konteksty, świadectwa odbioru, autobiografia, autokomentarze, dokumentacja, ikonografia. Pod redakcją Edwarda Chudzińskiego i Tadeusza Nyczka. Warszawa, MAW, 1982.

Teatr (studencki) mój widzę ogromny. „Student” 1968 nr 4 (10), kwiecień, s. 10. [Ankieta, wypowiedzi: **Włodzimierz Herman, Helmut Kajzar, Bogusław Litwiniec, Jan Pietrzak, Jan Skotnicki, Andrzej Skupień**].

Teatr w miejscach nieteatralnych. Pod redakcją Juliusza Tyszki. Poznań, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, 1998. Seria *Studia Kulturoznawcze*.

Teatr walczący i tradycja ludowa. [Rozmowa **Daria Fo i Jacquesa Joly’ego**]. Tłumaczyła Marta Nowicka. „Dialog” 1974 nr 5 (217), s. 94-100. Cykl *Rozmowy*.

Teatrologia czeska. Antologia. Wybór, wstęp i opracowanie Eleonora Udalska. Katowice, Uniwersytet Śląski, 1981.

Teatry studenckie w Polsce. Red. Jerzy Koenig. Warszawa, WAI, 1968.

Terlecki, Tymon, Rzeczy teatralne. Warszawa, PIW, 1984.

Terlecki, Tymon, Zadania teatrologii polskiej. „Dialog” 1995 nr 8 (467), s. 143-144.

Terry, Megan, *Viet Rock. Comings and Goings. Keep Tightly Closed in a Cool Dry Place. The Gloaming, Oh My Darling*, four plays by Megan Terry with an introduction by Richard Schechner. New York, Simon and Schuster, 1967. Scenariusz *Viet Rock* także w: „Tulane Drama Review” Volume 11, Number 1 (T33), Fall 1966, s. 196-227.

Théâtre du Soleil, *Rok 1789*. „Dialog” 1973 nr 1 (201), s. 90-115. Cykl *Próby zapisu*.

Le Théâtre et le temps qui passé. Mémoires singulières. Sous la direction de Roger Deldime. Bruxelles, Université Libre de Bruxelles, Centre de Sociologie du Théâtre, Éditions Lansman, 1995. Collection *Théâtre Événements*.

Toczyski, Witold, Nad Motławą cudu nie będzie. „Student” 1969 nr 11 (25), listopad, s. 9. [Teatry studenckie w Gdańsku].

Toporkov, Vasilij O., K. S. Stanislavskij na repeticii. Vospominania. Moskva 1950.

Trudna ponowoczesność. Rozmowy z Zygmuntem Baumanem. Część 1. Pod redakcją Anny Zeidler-Janiszewskiej. Poznań, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, 1995. Seria *Studia Kulturoznawcze*.

Tyszka, Juliusz, The Living Theatre w Poznaniu latem 1996: niemożliwe i możliwe. „Opcje” 1996 nr 3 (14), wrzesień 1996, s. 34-37.

Tyszka, Juliusz, Ludwik Flaszen znów we Wrocławiu. „Opcje” 1996 nr 2 (13), czerwiec 1996, s. 26-33.

Tyszka, Juliusz, Młody teatr i strategia ironisty. „Dialog” 1981 nr 7 (303), s. 70-74.

Tyszka, Juliusz, „Opozycyjna muza” w Holandii, czyli z wizytą u was. „Teatr” 1996 nr 3 (954), s. 40-41.

Tyszka, Juliusz, Perspectives du théâtre alternatif en Pologne. W: La médiation théâtrale. Actes du 5^e Congrès international de sociologie du théâtre organisé à Mons (Belgique) mars 1997. Bruxelles, Lansman Editeur, 1998, s. 235-239.

Tyszka, Juliusz, Polish Alternative Theatre during the Period of Transition 1989-1994. „New Theatre Quarterly” Vol. XII, No. 45, February 1996, s. 71-79.

Tyszka, Juliusz, Różnorodność sposobów istnienia aktora w teatrze młodej inteligencji. „Nurt” 1980 nr 9 (Wkładka *Twórczość-Partycypacja-Poznanie*).

Tyszka, Juliusz, Teatr Ósmego Dnia 1964-1970: poszukiwanie artystycznej tożsamości. „Teatr” 1994 nr 10, s. 16-19.

Tyszka, Juliusz, Teatr studencki – teatr alternatywny. „Opcje” 1999 nr 1 (24), s. 43-49.

- Tyszka, Juliusz, Teatr, tekst, magia i kultura. W: Drogi i ścieżki filozofii kultury. Miscellanea dedykowane profesor Teresie Kostyrko. Poznań, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, 2002, s. 249-255.
- Tyszka, Juliusz, Teatrul Ósmego Dnia sau Descoperirea sinelui și transformarea socială prin arta teatrală. „Familia” 2003 nr 9 (455), s. 53-71. (Oradea, Rumunia).
- Tyszka, Juliusz, Théâtre d'étudiants polonais – trois stratégies du contact avec le public et avec le pouvoir totalitaire en 1971. W: Modern Theatre in Different Cultures. Ed. by Eleonora Udalska. Warszawa, Fundacja Astronomii Polskiej, 1998, s. 167-172.
- Tyszka, Juliusz, Theatre, Magic and Culture. W: Man within Culture at the Treshold of the 21st Century. Red. Ewa Rewers, Jacek Sójka. Poznań, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, 1997, s. 243-250. Seria *Studia Kulturoznawcze*.
- Tyszka, Juliusz, Trzy spotkania z mędrce. Jerzy Grotowski w Kopenhadze. „Opcje” 1997 nr 2 (17), s. 33-43.
- Tyszka, Juliusz, Widowiska nowojorskie. Poznań, Ars Nova, 1994.
- Tytell, John, The Living Theatre: Art, Exile and Outrage. New York, Grove Press, 1995.
- Ubersfeld, Anne, Czytanie teatru I. Przełożyła Joanna Żurowska. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2002. Seria *Nowoczesna Myśl Teatralna*.
- W tegorocznym festiwalu udział wezmą. „Student” 1971 nr 10 (48), 1-15.10, s. 8. [III MFPTS we Wrocławiu].
- Wat, Aleksander, Klucz i hak. W: Aleksander Wat, Świat na haku i pod kluczem. Eseje. Opracował Krzysztof Rutkowski. Warszawa, Czytelnik, 1991.
- Watson, Ian, Culture, Memory, and American Performer Training. „New Theatre Quarterly” Volume XIX, Part 1 (NTQ 73), February 2003, s. 33-40.
- Watson, Ian, Naming the Frame: the Role of the Pre-Interpretive in Theatrical Reception. „New Theatre Quarterly” Volume XIII, Part 2 (NTQ 50), s. 161-170.
- Watson, Ian, Towards a Third Theatre. Eugenio Barba and the Odin Teatret. With a foreword by Richard Schechner. London and New York, Routledge, 1993.
- Weber, Max, Etyka protestancka a duch kapitalizmu. Tłumaczył Jan Miziński. Lublin, Wydawnictwo TEST, 1994.
- Weber, Max, Szkice z socjologii religii. Z niemieckiego przełożyli Jerzy Prokopiuk i Henryk Wandowski. Warszawa, KiW, 1995.
- The Welfare State, *Lancelot Quail*. „Dialog” 1976 nr 6 (242), s. 124-141. Cykl *Próby zapisu*.
- Wiedza o kulturze. Część III. Teatr w kulturze. Zagadnienia i wybór tekstów. Opracowali: Wojciech Dudzik, Leszek Kolankiewicz. Warszawa, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 1991.
- Wilkerson, Margaret, Black Theatre in California. „The Drama Review” Volume 16, Number 4 (T 56), December, 1972, s. 25-38.
- Wizja Polski na łamach „Kultury” 1947-1976. Tom I i II. Do druku przygotowała, wstępem, przypisami i indeksem opatrzyła Grażyna Pomian. Paryż, Lublin, Towarzystwo Opieki nad Archiwum Instytutu Literackiego w Paryżu, Wydawnictwo Uniwersytetu im. Marii Curie-Skłodowskiej, 1999.
- wk, Mime Troupe i twórczość kolektywna. „Dialog” 1975 nr 12 (236), s. 167-172. *Kronika*.
- wk, Teatr i nauki społeczne. „Dialog” 1976 nr 4 (240), s. 168-172. *Kronika*.
- wk, Teatr polityczny we Francji po 1968. „Dialog” 1976 nr 2 (238), s. 145-148. *Kronika*.
- Wokół teatru studenckiego. (Migawki z dyskusji). „Student” 1968 nr 5 (7), maj, s. 13. [Wypowiadają się: **Edward Chudziński, Jerzy Falkowski, Włodzimierz Sandecki**].

- Wolicki, Krzysztof, Agitprop. „Dialog” 1975 nr 7 (231), s. 91-98.
- Wolicki, Krzysztof, Aktorstwo fikcji. „Dialog” 1981 nr 8 (304), s. 99-103.
- Wolicki, Krzysztof, Chodźmy lepiej do cyrku. „Dialog” 1971 nr 7 (183), s. 134-140.
- Wolicki, Krzysztof, Czy teatru warto bronić? „Dialog” 1974 nr 12 (224), s. 146-150.
- Wolicki, Krzysztof, Elita i egalitarność. „Dialog” 1976 nr 9 (245), s. 139-146.
- Wolicki, Krzysztof, Gdzie jest teatr? Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1978.
- Wolicki, Krzysztof, Niepewność przedmiotu. „Dialog” 1973 nr 8 (208), s. 138-147.
- Wolicki, Krzysztof, „Performing Arts Journal”: awangardowość i kryteria sztuki. „Dialog” 1978 nr 3 (263), s. 161-165. *Kronika*.
- Wolicki, Krzysztof, Pytanie o kontakt. „Dialog” 1973 nr 10 (210), s. 104-109.
- Wolicki, Krzysztof, Socjolog pod teatrem. „Dialog” 1972 nr 8 (196), s. 100-106.
- Wolicki, Krzysztof, Teatr uliczny. „Dialog” 1973 nr 12 (212), s. 102-111.
- Wójtowicz, Agnieszka, Zbigniew Cynkulis jako Faust. „Pamiętnik Teatralny”, rok L, zeszyt 1-2 (197-198). Warszawa 2001, s. 61-70.
- Wprowadzenie do nauki o teatrze. Tom I. Dramat – teatr. Tom II. O twórcywie i twórcach dzieła teatralnego. Tom III. Odbiorcy dzieła teatralnego. Widz-krytyk-badacz. Wybór i opracowanie Janusz Degler. Wrocław, Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego, 1976, 1976, 1978.
- [Wstęp redakcyjny do numeru „Na Głosu” poświęconego poezji Nowej Fali oraz „pokoleniu ’68”]. „Na Głos” 1991 nr 4 (29), wrzesień 1991, s. 3.
- Wycisk, Jowita, Teatr Grotowskiego jako forma samorozwoju. „Opcje” 1999 nr 4 (27), sierpień 1999, s. 32-37.
- Wysińska, Elżbieta, Drogi teatru i chaos pojęć. „Dialog” 1976 nr 2 (238), s. 113-117.
- Z teorii teatru. Materiały z sesji teatralnej Poznań – 1970 r. Redaktor merytoryczny: Zbigniew Osieński. Warszawa, COMUK, 1972.
- Zagajewski, Adam, Nowy świat kultury. „Student” 1972 nr 8 (61), 12-25.04, s. 11.
- Zagajewski, Adam, Studenci o grudniu. „Student” 1971 nr 3 (41), marzec 1971, s. 4.
- Zalewska, Anna, Bóg deszczu pojechał do Lublina. (Łódzkie Spotkania Teatrów Studenckich). „Teatr Ludowy” 1968 nr 5, s. 55-58.
- „Zeszyt Dokumentacyjny” nr 20, maj 1987. Festiwale Kultury Studentów 1959-1987. (Centralny Ośrodek Informacji i Analiz Studenckiego Ruchu Kulturalnego, Poznań-Warszawa).
- Zołotnicki, Dawid, Jutrznie teatralnego Października. Przełożyła Ewa Rojewska-Olejarczuk. Warszawa, PIW, 1980.

Część bibliografii dotycząca Teatru Ósmego Dnia została sporządzona w 1979 roku przez Macieja Rusinka i Alicję Szwarc. Uzupełnił ją Juliusz Tyszk.



Summary

Based in Poznań, Poland, Teatr Ósmego Dnia (Theatre of the Eighth Day) is one of the most important companies in the history of the Polish theatre, as well as one of the most prominent avant-garde ensembles in the world. In time, as the artistic and social radicalism of the method of existence taken up by the group in the early 1970s unfolds itself to us, this statement becomes more and more evident. Unique not only in its time, but also today, this combination of radical attitude to life, public service, and theatrical art has produced over a period of more than three decades a number of performances that have made history and indelibly marked the sensitiveness, or even life choices made by two generations of Polish spectators. Another important question was the culture-inspiring power of the example set by this group of people, with whom a particular proportion of young Polish intellectuals – in particular, the „young theatre” circles – identified themselves (even if they did not follow in the company’s footsteps).

For several reasons these statements have not found their confirmation in a distinctly resounding polyphony of theatre critics and historians’ voices. Firstly, until December 1981, i.e. imposition of martial law by the Communist authorities, Teatr Ósmego Dnia operated in the realm of the student theatre (a.k.a. young, open, alternative), which was generally associated by critics with immaturity, half-baked experiment, and even if with rebellion, this would unfailingly be stamped with the adjective „youthful”.

The second factor was the attitude of the single-party (i.e. Communist) authorities of the Polish People’s Republic to Teatr Ósmego Dnia, which was first – from the opening performance of *Wprowadzenie do...* (*Introduction to...*, 1970) – marked by far-reaching distrust, only to be later followed by outright hostility. In Chapters 5 and 6 of the present monograph one can find numerous accounts of the Poznań company’s struggle with preventive censorship and the Communist Party authorities.

The 1970-1973 period was, however, just the beginning of a series of repressions against Teatr Ósmego Dnia, which began for good in 1975, when the company’s new line-up openly

took up social and civic activities directed against the omnipotence of the Polish United Workers' Party. In the years 1976-1980 (with short breaks and exceptions) a censorship proscription was in place to publish even the name of the company, and the period was one of the group's full artistic bloom, yielding such important performances as *Przecena dla wszystkich* (*Discounts for Everybody*, 1977) and *Ach, jakże godnie żyliśmy* (*Oh, Have We Lived in Dignity*, 1979). Furthermore, Teatr Ósmego Dnia experienced several administrative obstacles, mainly concerning permissions to stage their spectacles in different towns (not to mention different countries), as well as promote these presentations.

To this, we have to add the period between 13 December 1981 (imposition of martial law) and June 1985, which was marked by administrative and censorship harassment (only then were a number of company members given passports and allowed to go abroad with the performance of *Auto-da-fé*). It was followed by a three-year interval of the group's enforced split and emigration of some of its members; finally, there came a two-year spell of Teatr Ósmego Dnia's operation in full composition in Western Europe, which closed with the troupe's return to Poland in the autumn of 1990. Initially, favourable critical voices in Poland were consistently silenced throughout this lengthy period, only to be superseded after April 1984 by a complete ban on any publications on or even references to the company. The ensemble were then stripped of their state subsidy, their workplace, and eventually expelled from the official life of the Polish People's Republic.

This resulted in a major gap in critical reflection on the work of Teatr Ósmego Dnia. The loss can no longer be levelled today, and lack of sufficiently abundant representation of enthusiastic „critical voices of the times” makes it all the more difficult to officially acknowledge the importance of the troupe's accomplishments for the Polish national culture. We are mainly left to evidence voiced *post factum* by people of the middle-aged generation, who constituted the surprisingly wide circle of the company's enthusiasts. This, however, is not the same.

The gap in the foreign reception of Teatr Ósmego Dnia's achievements is also severe. Here, the greatest damage was undoubtedly caused by the Communist authorities' refusal to let the company take part in the Theatre of Nations Festival in Amsterdam (1980).

Reaching deep into the history of Teatr Ósmego Dnia, the present monograph presents the first decade of its existence. First, we have Tomasz Szymański's company, a student theatre of poetry typical of the 1960s, which staged contemporary drama in its second phase of operation. In 1967, introduced by Zbigniew Osiński, the company get acquainted with the working method of Jerzy Grotowski's Teatr Laboratorium (Polish Laboratory Theatre); the group's development gains momentum. In 1968 Lech Raczak becomes the leader of the company. Subsequent years of Teatr Ósmego Dnia's operation and the performances then accomplished are marked with a staging method borrowed from the Wrocław company, and based on „dialectics of apotheosis and derision”. The company also go through the painful experience of March 1968 (student revolt against Communist regime in Poland), and attempt to express it in their spectacles. It takes shape in the spring of 1970 in the performance of *Wprowadzenie do...*, when Teatr Ósmego Dnia combine their hectic search for the truth about the Polish „here and now” with the technique of actor's „divestiture” adopted from Teatr Laboratorium.

The subsequent performance, the famous *Jednym tchem* (*In One Breath*, 1971) – whose literary matter are poems by Stanisław Barańczak, one of the group's founders – is the crowning of the artistic way covered by the company so far, in which they expand and improve their previous artistic discoveries. The „dialectics of apotheosis and derision” finds its ideal context in the scenery of a blood donor station – at the same time banal, everyday, yet metaphorical, equivocal, sanctifying the pains of existence and human solidarity. The „People's Republic's” drab everydayness is mixed here with the loftiness of the national and religious symbols, and

the authorities' daily lie and manipulation is confronted at the end of the performance with the unintended, yet unavoidable effect of their presence in everyday life: the shed blood of the innocent common man.

The ten-year ups and downs of the maturing theatre company are cast against the background of the stormy, thrilling history of the student theatre in Poland – an artistic movement unique on global scale. Its existence was possible due to a relative political autonomy of the student organisation, the Zrzeszenie Studentów Polskich (Union of Polish Students). The years 1970-1972 are a period of breakthrough in the Polish student theatre, with companies taking advantage of a brief period of more liberal censorship and relaxed political control exerted by the new Communist party authorities, and creating a number of valuable, moving performances. Student theatre groups thus join the then relatively open (although veiled with metaphors and allusions) discussion about the future of Poland within the post-Yalta *status quo*, and originate a distinct vein commonly known as the „political theatre”. An important section of the so-called „Generation'68”, they also contribute to the formation of an interdisciplinary artistic movement called Młoda Kultura (The Young Culture). The then company of Teatr Ósmego Dnia joins in.

One has to mention yet another fundamental impulse of ideological and artistic quality which boosted evolution of opinions, attitudes, creative methods and techniques of the student theatre in general, and Teatr Ósmego Dnia in particular. It is the Western exploratory theatre, which in the 1960s feeds on young people's ideals of contestation and contributes to the phenomenon of the counterculture. The Polish student theatre circles confront their achievements with this vein of the world theatrical quest during II Międzynarodowy Festiwal Festiwalu Teatrów Studenckich in Wrocław (2nd International Festival of Student Theatre Festivals) in October 1969. The confrontation proves disastrous for the Poles. It is then that a very fruitful process of assimilation of the Western European and American avant-garde theatre output by young Polish artists begins; it yields artistically relevant results as early as a year later, during VII Łódzkie Spotkania Teatralne (7th Theatre Meetings of Łódź).

In the present monograph the rapid development of the young Poznań company is shown against the broad background of the intricate process of diffusion of politics and art which took place within theatre companies operating on both sides of the Berlin Wall at the time of historical storms at the turn of the 1960s and 70s. It also shows the process of maturation of the „Generation'68”, a formation very important for the whole of Polish culture, for the spirituality of Poles, as well as the public life of our country in the second half of the 20th and the beginning of the 21st centuries.

The history of the first, very fruitful decade of Teatr Ósmego Dnia's operation closes when its founders – accompanied by a number of somewhat younger actors and actresses, who contributed to the first version of *Jednym tchem* – begin to leave the company. A new ensemble germinates, which – headed by one of the original company founders and its leader since 1968, Lech Raczak – shall continue one of the most fascinating adventures in the history of the Polish theatre, developing and enriching the group's manner of existence and its creative methods.

Translation: Waldemar Łys

Indeks spektakli

(indeks nie obejmuje *Not o spektaklach Teatru Ósmego Dnia* i *Not biograficznych*)

Ach, jakże godnie żyliśmy, realizacja zespołowa, Teatr Ósmego Dnia z Poznania 8

Akropolis wg Stanisława Wyspiańskiego, Teatr Laboratorium 13 Rzędów z Wrocławia 20, 46, 51, 52, 86, 176

Apocalypsis cum Figuris, Instytut Badań Metody Aktorskiej – Teatr Laboratorium z Wrocławia 107, 158, 190, 225, 330

Auto-da-fé, realizacja zespołowa, Teatr Ósmego Dnia z Poznania 8

The Brig (Ciupa) Kennetha Browna, The Living Theatre z Nowego Jorku 28

Chwila bez imienia, montaż wierszy Krzysztofa Kamila Baczyńskiego i Tadeusza Gajcego, Teatr Ósmego Dnia z Poznania 79

The Commune (Komuna) Performance Group z Nowego Jorku 312

Dionysius in 69 (Dionizos w 69) Performance Group z Nowego Jorku 312, 317

Dlaczego kłowni?, kreacja zbiorowa, Théâtre d'Expression d'Antony 138

Duma o hetmanie wg Stefana Żeromskiego, Teatr Ósmego Dnia z Poznania 83-89, 91, 101, 111, 141, 225

Duma o hetmanie II, wg tekstów Stefana Żeromskiego i Tadeusza Gajcego, Teatr Ósmego Dnia z Poznania 93, 95-97, 99-101, 108, 111-113, 119, 120, 131, 134, 141, 154, 157, 225

Dziady Adama Mickiewicza, Studencki Teatr „Ramzesik” z Poznania 61

Dziady wg Adama Mickiewicza, Teatr 13 Rzędów z Opola 50, 52, 86, 89, 90, 176

Dziady Adama Mickiewicza, Teatr Narodowy z Warszawy 230, 261

Dziedzictwo Kaina The Living Theatre 297

Edward II Christophera Marlowe'a, Teatr Ósmego Dnia z Poznania 69-72, 78,

Elżbieta Bam Daniila Charmsa, Teatr Gong 2 z Lublina 55

Emballage Nouvelle Compagnie d'Avignon 138

Escorial wg tekstów Michela de Ghelderode'a i innych, realizacja zespołowa, Teatr Ósmego Dnia z Poznania 108-111, 113, 147

Fale doświadczeń (montaż poezji Anny Achmatowej, Osipa Mandelsztama i Borysa Pasternaka), Teatr Ósmego Dnia z Poznania 15, 17, 18

Fizycy Friedricha Dürrenmatta, Teatr Polski z Poznania 11

- Gdy kwitły dynie*, Jugosłowiański Teatr Dramatyczny z Belgradu 233
- Gewitter über Gottland* (Burza nad Gotlandią) Ehma Welka, Volksbühne z Berlina 253
- Integracja* Teatr Ósmego Dnia z Poznania 211, 216-220, 328
- Jednym tchem*, realizacja zespołowa, Teatr Ósmego Dnia z Poznania 9, 10, 68, 131, 159, 166, 168-175, 177-179, 181, 183, 187-191, 194, 196-209, 211, 221, 225, 226, 231, 236-238, 241, 245-247, 251, 253, 254, 328, 330, 335
- Jednym tchem – codzienny marsz*, realizacja zespołowa, Teatr Ósmego Dnia z Poznania 211, 212, 215-218, 220-224, 226, 231, 335
- Jutrznie* Émile Verhaerena, RSFSR 1 253
- Karuzela* Teatr Gest z Wrocławia 192
- Karzel* Pära Lagerkvista, Teatr STU z Krakowa 55
- Każdy* Teatr Gong 2 z Lublina 192
- Keep Tightly Closed in a Cool Dry Place* (Trzymać dokładnie zamknięte w chłodnym suchym miejscu) Megan Terry, Open Theatre z Nowego Jorku 320
- Koło czy tryptyk?* Teatr 77 z Łodzi 191, 192, 193, 197, 198, 221, 236, 254
- Końcówka i Akt bez słów* Samuela Becketta, Teatr 38 z Krakowa (prapremiera polska) 35
- Kordian* wg Juliusza Słowackiego, Teatr 13 Rzędów z Opola 52, 86, 176
- Krwiodawcy* patrz: *Jednym tchem*
- Księżę Niezłomny* wg Calderona-Słowackiego, Teatr Laboratorium 13 Rzędów – Instytut Badań metody Aktorskiej z Wrocławia 51, 52, 64, 103, 332
- Lalek* Zbigniewa Herberta, Teatr Ósmego Dnia z Poznania 31, 33-35
- Man is Man* (Człowiek jak człowiek) Bertholta Brechta, The Living Theatre 319
- Mątw* Stanisława Ignacego Witkiewicza, Teatr Sigma z Warszawy 41
- Męczeństwo i śmierć Jean Paul Marata* przedstawione przez zespół aktorski przytułku w Charenton pod kierownictwem pana de Sade, Teatr Ósmego Dnia z Poznania (prapremiera polska) 35-42, 54, 77, 79
- Męczeństwo i śmierć Jean Paul Marata* przedstawione przez zespół aktorski przytułku w Charenton pod kierownictwem pana de Sade, Teatr Polski z Poznania 35
- Męczeństwo i śmierć Jean Paul Marata* przedstawione przez zespół aktorski przytułku w Charenton pod kierownictwem pana de Sade, Schiller-Theater z Berlina Zachodniego 35
- Misteries and Smaller Pieces* (Misteria i mniejsze sztuki) The Living Theatre 312, 318, 319
- Misterium-buffo* Władimira Majakowskiego, Teatr Dramatu Muzycznego 227
- Moja córeczka* wg Tadeusza Różewicza, Teatr STU z Krakowa 101
- Nurt 38*, Studencki Teatr „Nurt” z Poznania 58, 60
- Orfeusz*, Studio Miniatur ze Szczecina 101
- Orfeusz* wg Jeana Cocteau Teatr 13 Rzędów z Opola 89
- Ostatnia taśma Krappa* Samuela Becketta, Teatr 38 z Krakowa (prapremiera światowa) 35
- Paradise Now* (Raj teraz) The Living Theatre 312
- Petőfi Rock* Teatr Uniwersytecki z Szegedu 278
- Pokojówki* Jeana Geneta, Teatr 38 z Krakowa (prapremiera polska) 35
- Proces* Teatr Pantomimy Gest z Wrocławia 101
- Przecena dla wszystkich*, realizacja zespołowa, Teatr Ósmego Dnia z Poznania 8, 217
- Rewizor* Nikołaja Gogola, Teatr Bulandra z Bukaresztu 233
- Rosja to Sfinks* wg poezji Aleksandra Błoka, Teatr Prób z Łodzi 18
- Sennik polski* Teatr STU z Krakowa 191, 197, 200
- The Serpent* (Wąż) Jeana-Claude’a Van Itallie, Open Theatre z Nowego Jorku 28
- Spadanie* Teatr STU z Krakowa 144, 190, 194, 197, 236
- Spisek* Teatr 77 z Łodzi 192
- Syn marnotrawny* Pantomima Szczecińska 192
- Szewcy* Stanisława Ignacego Witkiewicza, Studencki Teatr Kalambur z Wrocławia (prapremiera światowa) 34

- Sztafeta* Teatr Ósmego Dnia z Poznania 109, 159, 162
- Taniec śmierci i pomyślności*, wg wierszy Wilemira Chlebnikowa, Teatr Ósmego Dnia z Poznania 65-68
- Teatr pana Białoszewskiego* Teatr Pleonazmus z Krakowa 192
- Tragedia o Ryszardzie III* Williama Szekspira, Teatr 38 z Krakowa 34
- Tratwa Meduzy* Teatr 77 z Łodzi 192
- Treść gorejąca*, montaż poezji Juliana Tuwima, Teatr Ósmego Dnia z Poznania 12
- Trismus* wg Stanisława Grochowiaka, Teatr Gong 2 z Lublina 101
- US Royal Shakespeare Company* 321
- Uśmiechnięta twarz młodzieży*, Studencki Teatr Satyryków z Warszawy 24
- Viet Rock* Megan Terry, Open Theatre z Nowego Jorku 28, 320, 321
- Wanda* Cypriana Kamila Norwida, Teatr Akademicki KUL z Lublina 55
- Warszawianka* wg Stanisława Wyspiańskiego, Teatr Ósmego Dnia z Poznania 35, 45, 47, 48, 50, 51, 52-62, 65, 69, 73, 79, 83, 84, 87, 100, 111, 141, 157, 171, 226
- Wesele* Stanisława Wyspiańskiego, Teatr Polski z Poznania 20
- Wielki Testament* wg François Villona, Teatr Ósmego Dnia z Poznania 18-20
- Wietnam ukrzyżowany*, Teatr Gong 2 z Lublina 101, 132
- Wprowadzenie do...*, realizacja zespołowa, Teatr Ósmego Dnia z Poznania 8, 9, 111, 125, 128, 129, 131, 132, 134-144, 146, 147, 149-157, 161, 163, 169, 170, 188, 191, 197, 207, 208, 235, 236, 245, 254, 327, 328, 330
- W rytmie słońca* Studencki Teatr „Kalambur” z Wrocławia 194
- Wszyscy przeciw wszystkim* Arthura Adamova, Teatr 38 z Krakowa (prapremiera polska) 35
- Wzlot*, Teatr Ósmego Dnia z Poznania 68
- Ziemia jałowa*, adaptacja poematu Thomasa Stearnsa Eliota, Teatr Ósmego Dnia z Poznania 72, 79
- Ziemia jest okrągła* (montaż poezji Jadwigi Badowskiej), Teatr Ósmego Dnia z Poznania 14

Indeks osób

(indeks nie obejmuje *Not o spektaklach Teatru Ósmego Dnia* i *Not biograficznych*)

- Abramowicz Wiesława 15, 51
Achmatowa Anna 15
Adamczyk Maria 18-20, 29
Adamiak Elżbieta 258
Adamov Arthur 35
Ajschylos 231
Amserdamski Stefan 290
Arendt Hannah 284
Armstrong Louis 54
Aronson Eliot 43
Artaud Antonin 28, 112, 294, 295, 308, 309
Audiberti Jacques 35
- Bachtin Michaił 46, 55, 253
Baczyński Krzysztof Kamil 47
Badowska Jadwiga 14,
Bajerowicz Marcin 102
Balcerzan Edward 55
Balint István 278
Baranowska Sława 11
Barańczak Stanisław 9-11, 15, 17, 18, 44, 45,
47, 48, 51, 53, 54, 57, 69, 77, 102, 103, 154,
156, 161, 165-168, 171-173, 177, 179, 180,
189, 190, 198, 200, 201, 211, 212, 216, 218,
222, 225, 245, 246, 256, 257, 258, 261-266,
268, 270, 273-274
Barba Eugenio 90, 313
Baudelaire Charles 142
Bauman Zygmunt 294
Baxandall Lee 283
Benedetto André 105
- Bechcycz-Rudnicka Maria 57, 91
Beck Julian 28, 279, 297, 306, 308, 313, 315,
316, 321, 323, 324, 325, 326
Beckett Samuel 35
Beethoven Ludwig van 12
Bell Daniel 284, 285, 290, 291, 294, 306
Bérczes László 278
Berg Peter 279
Berwid (Berwid-Büchner, Berwid-Osińska)
Maria 55
Białoszewski Miron 20, 82
Bibel Andrzej 192
Bieńczyk Marek 280
Bierezin Jacek 191, 256
Bigosiński Ryszard 192
Biner Pierre 312, 313, 316, 318
Błażewicz Olgierd 57, 60, 110
Błok Aleksandr 18
Błoński Jan 295
Bocheński Jacek 230
Bochniak Gabriela 175, 183, 213, 214, 223, 259,
267
Bochwic Teresa 260, 261
Bonaparte Napoleon 51
Boratyński Wojciech 41
Bosacki Zenon 33, 68
Brach-Czaina Jolanta 302, 303
Braun Kazimierz 229, 233, 276, 277, 283, 308,
313
Braun Zofia 277
Brecht Bertolt 27, 80, 139, 232, 308, 318

- Broniewski Władysław 109, 161
 Brook Peter 321
 Brown Kenneth 28
 Bryll Ernest 142
 Bryłka (Barańczakowa) Anna 11, 12, 102
 Burtowy Wojciech 58, 60
 Burzyński Tadeusz 188
 Byrska Irena 20, 55
 Byrski Tadeusz 20, 55

 Cage John 308
 Calderón de la Barca Pedro 103
 Camus Albert 102, 266
 Cervantes Miguel de 109
 Chaikin Joseph 28, 318, 319
 Charms Daniil 55
 Chlebnikow Wielemir 65, 67-68
 Chopin Fryderyk 12
 Chudziński Edward 141, 142, 191
 Cieślak Ryszard 64
 Cioffi Kathleen M. 25, 27, 28, 321
 Ciosek Stanisław 188
 Cocteau Jean 89
 Craig Edward Gordon 33
 Cywińska Izabella 209
 Czartołomny Piotr 77
 Czerkasow Nikołaj 66
 Czuba Ewa 34
 Czubiński Antoni 74

 Dajan Mosze 74
 Danecki Ryszard 19, 33, 67
 Danzuso Domenico 150, 151
 Davis Rony G. 279
 Dąbrowska Barbara 77
 Dąbrowski Witold 22, 23, 25, 35, 55
 Débord Guy 311
 Degler Janusz 288, 315
 Dejmek Kazimierz 230, 233
 Delacroix Eugene 182
 Delavigne Casimir 49
 Derrida Jacques 294
 Descartes René (Kartezjusz) 291, 299
 Dolacka Danuta 67
 Dołowicz Bogdan 161, 162, 179, 259, 267
 Domenach Nicolas 323
 Dostojewski Fiodor 102, 123, 128, 139, 146, 161, 245,
 Drašković Boro 233
 Drawicz Andrzej 34
 Duczmal Agnieszka 15, 160
 Dürrenmatt Friedrich 11
 Duvignaud Jean 305
 Dworzecki Zdzisław 73

 Dyboś Jolanta 76
 Dygat Stanisław 191
 Dymarski Lech 161, 162, 175, 177, 213, 218, 223, 259, 266, 267
 Dziamski Grzegorz 294
 Dziewulska Małgorzata 243-245, 274

 Einbacher Elżbieta 11
 Eisenstein Siergiej 27, 66, 219
 Eliot Thomas S. 72
 Engels Friedrich 155
 Eurypides 317

 Falkiewicz Andrzej 55
 Falkowski Jerzy 101
 Fedorowicz Jacek 34
 Féral Josette 325
 Flaszyn Ludwik 46, 47, 52, 86, 176
 Florkowski Andrzej 259
 Fodor Tamás 278
 Foucault Michel 291, 294
 Fromm Erich 301
 Frydryszek Piotr 51, 102

 Gąbrysiewicz Aleksander 41
 Gajl Karina 109
 Gałczyński Konstanty Ildefons 12
 Garncarek Teresa 324
 Gawalewicz Sonia 100, 101
 Gawlik Jan Paweł 87
 Genet Jean 35
 Ghelderode Michel de 35, 108, 109
 Gierek Edward 210, 221, 235, 242, 270, 333
 Ginsberg Allen 142
 Gintrowski Przemysław 258
 Goethe Johann Wolfgang von 290
 Goldfarb Jeffrey C. 25-28, 31, 237, 238
 Gołaczyńska Magdalena 277
 Gombrowicz Witold 93, 95, 102, 139, 191,
 Gomułka Władysław 26, 27, 75, 105, 117, 119, 133, 139, 149, 195, 235, 258, 333
 Gorki Maksym 142
 Grochowiak Stanisław 65, 101
 Groot de Pauline 105
 Grot Janusz 11, 13, 15, 19, 39, 52, 72, 77, 102
 Grotowski Jerzy 9, 35, 45-48, 50, 51, 53, 56, 58, 64, 68, 78, 79, 81, 82, 83, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 98, 100, 103, 107, 112, 141, 149, 157, 158, 173, 177, 190, 215, 275, 315, 326, 327, 328, 331, 332
 Grzeźczak Marian 68, 204,
 Gulczyńska Mirosława 73
 Gurawski Jerzy 51, 326

- Gurguloff Bohumir 187
 Gustowska Izabela 218
- Habermas Jürgen 229, 230
 Halász Peter 278
 Harriman John 318
 Hausbrandt Andrzej 88, 89, 91
 Hauser Arnold 250
 Hašek Jaroslav 210
 Hebanowski Stanisław 14, 20, 56
 Hejduk Zdzisław 192, 272, 241
 Herbert Zbigniew 31, 33,
 Herman Włodzimierz 34
 Hitler Adolf 54
 Hoffman Abbie 280, 281
 Hoffmann Jacek 125, 175, 177, 213 266
 Hoffmann Jerzy 11
 Holoubek Gustaw 232
 Hübner Zygmunt 246, 248-251, 253, 322
 Hutnikiewicz Artur 81
- Ionesco Eugene 151, 231
- Jagielski Zygmunt 98
 Jagła Danuta 41
 Jamroziak Wojciech 102
 Janiszewski Tadeusz 74, 75, 161, 162, 212, 215,
 216, 221-225,
 Jarecki Andrzej 24
 Jarocki Jerzy 142
 Jasiński Krzysztof 55, 142, 191, 215
 Jawlowska Aldona 25, 104, 108, 229, 277, 280,
 295, 296, 300, 301, 303-307, 314, 323, 333
 Jaworski Wit 257
 Jotterand Franck 276, 279
 Jovičević Aleksandra 233
 Jusiak Bogusław 257
 Juszczyk Jacek 72
- Kacperski Ryszard 79, 125, 155, 161,
 Kaczmarek Adam 160, 215
 Kaczmarek Jakub 102
 Kaczmarek Jacek 257, 258
 Kaden-Bandrowski Juliusz 191
 Kaja Zbigniew 61
 Kajzar Helmut 34, 55
 Kalembe (Kalembe-Kasprzak) Elżbieta 51, 79,
 123, 161, 162,
 Kantor Tadeusz 20, 93, 308
 Kaprow Allan 28
 Karasińska Janina 11, 13, 19, 39, 49, 56, 60,
 67, 73
 Karasek Krzysztof 169, 171, 204-207, 218 266
 Karaśkiewicz Joanna 73
- Karpiński Maciej 188
 Katarasiński Jerzy 192, 195, 201, 202
 Kazimierczyk Barbara 195, 196, 200, 202, 207,
 271
 Kelera Józef 331
 Kellner Irena 72
 Kępiński Zdzisław 20
 Kęszycka Helena 291
 Kirschke Marek 11, 12, 15, 16, 31, 33, 42-44,
 48, 52, 60, 61, 72-73, 79, 86, 87, 96, 102, 108-
 110, 123, 125-127, 130, 132, 138, 139, 141,
 153, 156, 157, 160, 164, 171, 172, 176, 177,
 183, 188, 190, 197, 213, 218, 223, 225, 230,
 239, 242, 247, 252, 259, 267, 275, 329, 335
 Kisiel Andrzej 38, 39, 44
 Kłossowicz Jan 189, 190, 192
 Kmita Jerzy 105, 293
 Knapp Alain 105, 324, 325
 Koenig Jerzy 23
 Kofta Maria 20
 Kolankiewicz Leszek 288
 Kotakowski Leszek 73, 136, 137, 230, 231, 235,
 269
 Komar Krzysztof 216
 Kondratiuk Andrzej 192
 Konwicky Tadeusz 191
 Kornatowska Maria 99, 100
 Kornhauser Julian 218, 243, 257, 266
 Korzeniewski Bohdan 232
 Kosiński Maciej 210
 Kostyrko Krzysztof 55
 Kostyrko Teresa 105
 Koterski Marek 142
 Kowalski Mariusz 192
 Kozioł Urszula 142
 Kozłowski Maciej M. 17
 Kral Andrzej Władysław 55
 Krasowski Jerzy 232
 Kreczmar Jerzy 232
 Krężlewski Jerzy 74, 75
 Kronhold Jerzy 257
 Kruk Stefan 87, 111
 Krupska Nadieżda 131
 Krygier Waldemar 35
 Krynicki Ryszard 102, 218, 220, 257, 266, 274
 Kryska Sławomir 147
 Kudliński Tadeusz 50, 86
 Kuroń Jacek 102, 258
 Kuszelski Błażej 57, 58, 202-204
- Lagerquist Pär 55
 Lang Fritz 66
 Lebel Jean-Jacques 280, 306
 Lederer Emil 284

- Leiser Waldemar 11, 12, 19, 38, 44, 61, 68, 72-73, 77, 79, 94, 102, 109, 110, 119, 123, 125, 156, 160, 175, 181, 225, 252, 267, 335
 Lenin Władimir 116, 118, 120, 121, 122, 123, 127, 128, 129, 130, 131, 139, 141, 142, 146, 169
 Leszin-Koperski Jerzy 73, 237
 Linder Bernt 210
 Lis Andrzej 73
 Liszt Ferenc 12
 Litwiniec Bogusław 105, 106, 142, 190, 206, 304, 307, 309
 Lityński Jan 76, 77
 Lubelska Katarzyna 109

 Łojko Jerzy 215
 Łojkówna Barbara 132, 140
 Łubieński Tomasz 190, 201,
 Łuczak Czesław 75

 Machalica Henryk 61, 62
 Maciejowski Jan 142, 192
 Magala Sławomir 236, 237, 272-274, 276, 277, 310
 Magowski Krzysztof 256
 Magowski Tomasz 256
 Majakowski Władimir 27, 68, 227
 Malina Judith 28, 279, 306, 311, 315, 316, 318, 321
 Mandelsztam Osip 15
 Marcel Gabriel 284
 Marcuse Herbert 137, 230, 237, 283, 285-287, 292, 293, 299, 300, 302, 319
 Marlowe Christopher 70
 Mauss Marcel 295
 Mazurkiewicz Monika 30, 64, 66, 74, 80, 81, 102, 103, 106, 107, 117, 118, 123, 137, 157, 162, 164, 165, 168, 211, 258
 Meijer Ischa 224
 Mendelsohn-Bartholdy Felix 12
 Meyerhold Wsiewołod 27, 80, 227, 253,
 Mickiewicz Adam 61, 80, 89, 191
 Miecugow Bruno 57
 Mielcarek Eugeniusz 61, 67, 78, 130, 132, 135, 136, 140, 172, 188, 192, 210, 221, 237, 253,
 Mieszczanek Anna 77, 138
 Mihailović Dragoslav 233
 Miklaszewski Krzysztof 71, 125-128, 142, 153, 154, 191, 232, 234
 Mikstacki Adam 217
 Miller Arthur 321
 Miłosz Czesław 102
 Miśkowiec Maciej 255, 256, 257
 Miziński Jan 289

 Moczar Mieczysław 85, 133
 Moczulski Leszek A. 142, 191
 Modzelewski Karol 102, 258
 Molière (Poquelin Jean-Baptiste) 80
 Moniak Jerzy 192
 Morawiec Elżbieta 82, 104, 198, 218, 314, 328
 Morawski Stefan 137, 138, 280
 Mroziewicz Krzysztof 192, 200, 237
 Mrożek Sławomir 191
 Müller Wojciech 218
 Murnau Friedrich Wilhelm 66

 Niedoba Andrzej 33-35
 Niedolski Feliks (Barańczak Stanisław) 256
 Niemen Czesław 72
 Norwid Cyprian Kamil 55, 191
 Nyczak Janusz 160
 Nyczek Tadeusz 143, 189, 191, 202, 205-207, 209, 255, 257,

 Obrębowska-Piasecka Ewa 20, 63, 77, 97, 107, 116, 161, 258, 330, 332
 Okopiński Marek 99, 100, 192
 Ortega y Gasset Jose 284
 Osiecka Agnieszka 189, 201, 207
 Osiński Zbigniew 9, 13, 20, 22, 41, 42, 45-48, 49, 50-58, 60-65, 69, 78, 81, 83, 84, 85, 89, 103, 111, 142, 158, 192, 200, 206-208, 215, 226, 237, 254, 270-272, 275, 315, 330
 Ostrowska Joanna 279, 297, 306
 Ostrowskij Siergiej 233, 234
 Osuchowska Irena 13

 Pasquier Marie-Claire 276, 277
 Pasternak Borys 15, 18
 Pavčić J. 146
 Pavis Patrice 313
 Pawlina Danuta 11, 15, 16
 Pęczak Mirosław 277
 Piasecki Paweł 20, 63, 77, 97, 107, 116, 161, 258, 330, 332
 Piątkowski Franciszek 54, 91
 Picasso Pablo 87
 Pietras Sławomir 73, 160
 Pietrzykowska Barbara 161, 162, 175, 176, 183, 213, 214, 267
 Pintilie Lucian 233
 Piotrowski Zbigniew 142
 Piscator Erwin 227, 232, 253, 309, 321
 Płazewski Jerzy 81
 Podgórski Andrzej 192
 Poggioli Renato 294
 Pollak Roman 20
 Popescu Marian 233

- Popow Bogumił 192
 Późniak Tadeusz 206
 Prus Maciej 192
 Przyboś Julian 17, 18
 Przybylski Marek 115, 144, 160, 161, 209, 210
 Pury Marianne de 320
 Puto Teresa 209, 212, 217
 Puzyna Konstanty 23-25, 34, 108, 142, 192-194, 197, 201, 221, 229, 232, 233, 252, 314, 318, 321, 322

 Rabelais François 53
 Raczak Lech 9, 11, 12, 16, 18-20, 29, 33, 42-44, 45, 48, 49, 52, 56, 58-59, 61-66, 68-69, 72-73, 76-83, 86-91, 93-94, 96-98, 100-102, 106-110, 112, 113, 115, 116, 118-120, 122, 123, 125-130, 133, 136, 138, 150, 152, 156, 157, 159-166, 168-174, 177, 178, 181, 188, 190-193, 198, 201, 206, 210-212, 219-221, 224, 228, 230, 234, 235, 238-244, 252, 253, 257, 258, 262, 265, 268, 273-276, 330, 332, 334, 335
 Raczak Marek 125, 176, 211
 Radziwiłłowa Elżbieta 277
 Ratajczak Agnieszka 70
 Reich Charles A. 230, 284, 298, 323
 Rilke Rainer Maria 47
 Roszak Theodore 230, 278, 284, 285, 286, 295, 298, 299, 300, 301, 304-306
 Rozhin Andrzej 55, 132
 Różewicz Tadeusz 101, 142
 Rusinek, Maciej 12, 14, 36, 66, 67, 72, 84, 85, 109, 220, 241, 334
 Ruszt József 278
 Rutkowski Krzysztof 136
 Rydzewski Włodzimierz 149, 150

 Sandecki Włodzimierz 192
 Sartre Jean-Paul 142
 Sawka Jan 257
 Schechner Richard 288, 308, 309, 317, 320, 321, 325, 326
 Schumann Peter 105
 Semil Małgorzata 188, 326
 Serafinowicz Leokadia 209
 Șerban Andrei 105
 Shakespeare (Szekspir) William 34, 70, 231, 320
 Shank Theodore 314, 316
 Shephard Bill 317
 Sieczkowski Marek 16, 17
 Sienkiewicz Marian 98, 99, 108
 Sinko Grzegorz 309

 Skórzyńska Izabela 20, 63, 77, 97, 107, 116, 161, 192, 258, 330, 332
 Skrzypczak Andrzej 87, 89
 Skurjatówna Ernestyna 13, 16, 31
 Sławiński Janusz 288
 Słowacki Juliusz 103, 115, 116, 191,
 Śnajder Slobodan 147
 Sołtysiak Grzegorz 231
 Souriau Etienne 302, 303
 Sośnicka Zdzisława 160
 Spychalski Zbigniew 81, 87, 89, 91-96, 98, 101, 108, 110-112, 116, 120, 143, 325, 328
 Stabro Stanisław 257
 Stachowski Ryszard 48
 Stanisławskij Konstantin 18, 80, 81, 90
 Staszak Anna 76
 Stępień Józef 231
 Swinarski Konrad 20, 35, 45, 64, 82
 Szajna Józef 142
 Szalbierz Andrzej 70
 Szpakowska Małgorzata 305
 Szumański Janusz „Japas” 73
 Szwajgier Krzysztof 142, 191
 Szweykowski Zygmunt 20
 Szybist Maciej 101, 257, 268-272
 Szydłak Jan 75
 Szydłowski Roman 191
 Szymański Leopold 16
 Szymański Maciej 16
 Szymański Tomasz 9, 11-22, 31, 33, 35, 36, 38-42, 44-45, 64, 69-73, 76-79

 Śliwonik Lech 24, 25, 108, 277
 Świontek Sławomir 288, 313
 Święcicki Mieczysław 142

 Taborski Bolesław 215
 Taranienko Zbigniew 71
 Terlecki Tymon 288
 Terry Megan 28, 320, 321
 Tillich Paul 284
 Tobiasz Marek 135, 136
 Tomaszewski Henryk 20, 35
 Toporkow Wasilij 80
 Trela Jerzy 55
 Treugutt Stefan 40
 Tuwim Julian 12
 Tyszka Juliusz 12, 16, 45, 70, 74, 77, 162, 208, 215, 317

 Ubersfeld Anne 313

 Van Itallie Jean-Claude 28
 Villon François 18, 19

Vollbauch Olbricht 147

Wajda Andrzej 188

Walaś Małgorzata 162, 209, 212

Wanczer-Gluza Alicja 77

Wardejn Zdzisław 58

Wat Aleksander 136

Wązyk Adam 109

Wąsik Witold 15, 16, 18, 19, 31, 33, 41, 43, 44,
47, 50, 56, 67, 72, 79, 126

Weber Max 288-291

Weigl Helena 313

Weiss Peter 35, 36, 38

Wertenstein-Żuławski Jerzy 277

Wieczorek Piotr 142

Wiernikowska Maria 258

Wilewski Marek 61

Wirth Andrzej 35

Wiśliński Andrzej 41

Wiśniak Kazimierz 35

Witkiewicz Stanisław Ignacy (Witkacy) 34, 284

Wolanin Bazyli 13

Wolfe Clive 223

Wolicki Krzysztof 220, 278, 283, 293, 311,
314

Wołyński Wojciech 126, 167, 171, 194, 199,
217, 257

Woytowicz Stefania 73

Wójciak Ewa 162, 218, 225, 228

Wróblewski Andrzej 17

Wyka Anna 296, 299, 301

Wysińska Elżbieta 326

Wyspiański Stanisław 45, 50, 53, 55, 58, 60, 191

Zagajewski Adam 191, 219, 243, 257, 266, 273-
374

Zaworska Helena 269

Zeidler-Janiszewska Anna 279

Zgoła Dorota 67

Zieliński Bartłomiej 38

Ziomek Jerzy 20, 40, 89, 90

Zygmunt Andrzej 39

Zygmunt Stanisław 258

Zylberberg Ruta 102

Żeromski Stefan 83, 84, 85, 86, 87, 91, 95, 100,
101

Żmudzka Elżbieta 188

Żóćciak Zbigniew 109, 110, 161

Żwirkowska Elżbieta 91