

Wydział Filologiczny

UNIWERSYTET ŚLĄSKI w Katowicach

Magdalena Hempel

Lubelski teatr „Grupa Chwilowa” - zarys

monograficzny

Praca magisterska napisana pod kierunkiem

dr Grażyny Golik-Szarawarskiej

Katowice 1994

Spis treści

Wstęp [czytaj >>](#)

Początek działalności. Lata 1975 - 1977 [czytaj >>](#)

Realizacje pełnospektaklowe. Lata 1978 - 1989 [czytaj >>](#)

Lata 1990 - 1994. Sukces „Postoju w pustyni” [czytaj >>](#)

Uwagi końcowe [czytaj >>](#)

Bibliografia [czytaj >>](#)

Wstęp

Pozainstytucjonalne formy działalności teatralnej powstałe i nadal powstające w środowiskach młodzieżowych (głównie studenckich) tworzą ważny nurt kulturowy w powojennej Polsce. Poszczególne fazy owego nurtu, zapoczątkowanego w połowie lat 50-tych wyznaczają umownie przyjęte cezury pozostające zwykle w zależności od realiów społeczno-politycznych. Specyfikę interesującego mnie kierunku twórczego stara się określić terminologia, która uwzględni co najmniej trzy sposoby ujmowania tego zjawiska:

a) ujęcie z perspektywy socjologicznej, biorące pod uwagę przynależność społeczną i wiek twórców (np. teatr młody¹, teatr studencki),

b) ujęcie z perspektywy ideowej, starające się zaakcentować aspekt światopoglądowy grup (np. teatr moralizatorski, teatr niepokorny),

c) ujęcie eksponujące pryncypialne założenia formacji (np. teatr otwarty, teatr alternatywny).

Ostatnie określenie, teatr alternatywny, zdaje się być najbardziej rozpowszechnionym terminem w odniesieniu do całego ruchu i tym mianem będę posługiwała się najczęściej w dalszych rozważaniach. Według Andrzeja Sicińskiego „alternatywny to realizujący lub proponujący pewne odmienne hierarchie wartości, odmienne zachowania, ale nie wszystkie spośród odmiennych, które dominują w danym społeczeństwie. Tylko - najogólniej mówiąc - te, których odmiennosc polega na ulepszaniu zastanego świata”².

1 nazwa Teatr Młody pojawiła się w 1978 roku po pierwszym Forum Teatralnym, które potem zaczęto nazywać Forum Młodego Teatru. Wydaje się, że powyższe określenie nigdy nie zdobyło uprzywilejowanej pozycji wśród innych terminów nazywających całą formację. Zob. A. Nalaskowski: *Sztuka obrzeży - sztuka centrum*, Warszawa 1986, s. 34.

2 A. Siciński: *Alternatywność jako element współczesnej kultury*. [w:] *Spontaniczna kultura młodzieżowa*.

Takie rozumienie alternatywności charakteryzowało również młode zespoły teatralne, których odrębność od teatrów repertuarowych zaznaczyła się nie tylko w sferze środków scenicznych, ale także (a może przede wszystkim) w strukturze organizacyjnej oraz w obszarze przekazywanych treści. Tekstami skomponowanymi z wierszy, wczesnej publicystyki oraz własnych scenariuszy dokonywano weryfikacji i oceny rzeczywistości, manifestowano brak akceptacji wobec ułomnej codzienności. Sytuacja społeczno-polityczna stanowiła niezmienny punkt odniesienia dla rzeczywistości kreowanej na scenach teatrów studenckich. Wypowiedzi sceniczne młodych twórców były zatem w głównej mierze komunikatami pozaartystycznymi. Fakt ten sprawił, że estetyka przedsięwzięć w tym teatrze nigdy nie osiągnęła pełnego, autonomicznego wymiaru. Lech Raczak formułuje problem w sposób następujący:

„(...) teatr nie zawsze jest taki jaki chciałby być, tylko taki, jakim go stwarza ogólna sytuacja. Dziś tworzy nas w dużym stopniu nasz czas. Polityczną - w najprostszym tego słowa znaczeniu - jest nasza wrażliwość (...). Teatr powinien przestać bać się publicystyki. Doraźne działanie jest funkcją przyrodzoną: jest przecież z natury sztuką ulotną, jednorazową, niepowtarzalną.”³

Teatr alternatywny nie był jednak, jak można było wywnioskować z powyższych stwierdzeń, jedynie miejscem zmanifestowania własnych racji, trybuną radykalnych myśli. Był czymś więcej: azylem i schronieniem tak dla aktorów jak i dla widzów, stref bezpieczeństwa w obszarze której nie trzeba było zgadzać się na bolesne kompromisy. Był w pewnym sensie alternatywną rzeczywistością. O jego swoistym etosie świadczą rozważania Gwido Zlatkesa: „To święte miejsce teatr, wybrany przez nas absolut - tylko tutaj jesteśmy naprawdę i do końca, tylko tutaj wszystko ma dla nas wymiar bezwzględny. Dzieje się serio. Ma za zadanie rozsądzać rzeczywistość, a więc w hierarchii wartości umieściliśmy go od rzeczywistości wyżej (...) z naszego wyboru jest wobec niej transcendentny.”⁴

Pod tym istotnym stwierdzeniem mogłoby się podpisać wielu twórców, między innymi zapewne Krzysztof Borowiec, współzałożyciel lubelskiego teatru Grupa Chwilowa, której ma być poświęcona niniejsza praca. Lubelski teatr Grupa Chwilowa powstał na początku

Wybrane zjawiska. Pod red.: J. Wertensteina-Żuławskiego i M. Pęczaka, Wrocław 1991, s. 11.

3 L. Raczak: Mój teatr studencki. „ItD” 1977, nr 8.

4 G. Zlatkes: [Inc.] To święte miejsce. „Biuletyn Młodego Teatru” 1979, nr 1. Podaję za A. Nałaskowski: op. cit, s.69.

1975 roku jako studencki zespół działający przy Uniwersytecie Marii Curie - Skłodowskiej. Inicjatorami przedsięwzięcia byli Bolesław Wesołowski, Jan Bryłowski i kierujący teatrem do dziś Krzysztof Borowiec. Do czasu założenia Grupy Chwilowej jej twórcy działali w grupach kabaretowych. Bolesław Wesołowski przewodniczył zespołowi „Familia ojca Bolesława” mającego swoją siedzibę w studenckim „Arcusie”, Krzysztof Borowiec natomiast sprawował funkcję kierowniczą w „Legionie Amba” występującego przed publicznością klubu „Szprycha”. W 1974 roku między reprezentantami obu zespołów doszło do spotkania, na którym została powzięta decyzja o powołaniu wspólnej formacji artystycznej. Początkowo jej nazwa brzmiała „Nazwać: Grupa Chwilowa”.⁵

Określenie intrygujące poprzez obecność rozkaznika sygnalizowało już nieodłączny element wszystkich realizacji zespołu: dystans oparty na drwinie i humorze właściwy charakterowi kabaretu. Właśnie poprzednia kabaretowa twórczość młodych organizatorów zadecydowała o wczesnym profilu artystycznym Grupy Chwilowej. Dwa pierwsze programy były kontynuacją pracy zespołów, które stały u genezy teatru. Kolejnymi realizacjami przygotowanymi do tej pory są trzy przedsięwzięcia warsztatowe: „Scenariusz”, „Pokaz” i „Przedstawienie” oraz cztery przedstawienia pełnospektaklowe: „Lepsza przemiana materii”, „Martwa natura”, „Cudowna historia” i „Postój w pustyni”. Zmienną stylistykę Grupy Chwilowej usprawiedliwia w pewnej mierze sama nazwa, sugerująca to, co przypisane jest teatrowi w sposób naturalny: ulotność, efemeryczność, świadomość, że sztuka teatralna jest zjawiskiem niepowtarzalnym, danym tylko raz. Oczywista w świetle powyższego zdania wydaje się niechęć młodych artystów do manieri, zrutynizowanych działań aktorskich. Twórczym paradygmatem stało się dążenie do świeżości i niekonwencjonalności kolejnych przedsięwzięć scenicznych. Zrozumiałym wydaje się również fakt, że nie powstał żaden manifest zespołu. Grupa Chwilowa traktowała teatr jako zjawisko dynamiczne, zmienne, szeroko rozwijając tym samym formułę teatru otwartego. Zaznaczyło się to przede wszystkim w sposobie pracy zespołu. Wszystkie przedsięwzięcia były realizowane metodą kreacji zbiorowej. Od 1990 roku idea otwartości stała się niemalże nadrzędnym założeniem grupy. W tym czasie teatr przestał pracować w ustalonym składzie aktorskim.

Kolejne projekty realizowane są przy współudziale zapraszanych z zewnątrz aktorów.

5 niewygodny w użyciu rozkaznik coraz rzadziej pojawiał się w nazwie i już w początkowym okresie działalności Grupy Chwilowej został wyeliminowany w sposób naturalny.

Zespół organizował i organizuje nadal warsztaty wakacyjne, spotkania z ludźmi teatru, w przeszłości był współorganizatorem Konfrontacji Młodego Teatru odbywających się w Lublinie. Wspomnianymi działaniami Grupa Chwilowa starała się zaznaczyć silną integrację z całym ruchem. Teatr odznaczał się niezwykle mobilnością. Był często zapraszany na imprezy teatralne zarówno w kraju, jak i za granicą. Gościł między innymi w Anglii, Belgii, Czechosłowacji, Danii, Francji, Niemczech, Portugalii. Z założenia nie brał natomiast udziału w polskich festiwalach o charakterze konkursowym, dając wyraz swojej dezaprobaty wobec ówczesnej polityki kulturalnej. W 1980 roku Grupa Chwilowa, podobnie jak większość teatrów alternatywnych, zadeklarowała chęć stworzenia wspólnego programu kulturalnego pod patronatem nowopowstałego NZS-u.

Do końca 1983 roku wraz z teatrami „Provisorium” i „Sceną 6” zespół działał w Akademickim Centrum Kultury mieszczącym się w Chatce Żaka przy UMCS. Władze uczelni zdecydowały o wydaleniu trzech zespołów, które powołały Lubelskie Stowarzyszenie [Studio] Teatralne - instytucję w zamierzeniu zajmującą się organizowaniem spotkań, warsztatów teatralnych, roztaczaniem opieki nad realizacjami teatralnymi lubelskich szkół średnich.

Historia działalności Grupy Chwilowej stanowi ważną kartę w dziejach polskiej alternatywy teatralnej. Nie powstało jednak żadne pełne opracowanie dotyczące zespołu. Niniejsza praca ma stanowić zarys monograficzny twórczości teatru, nie będzie natomiast przedstawieniem historii działalności zespołu w kontekście całego ruchu. Ze względu na fakt, że uchwycenie takiej relacji wydaje się nieodzowne w dalszej części pracy postaram się przedstawić te cechy stylistyki Grupy Chwilowej, które świadczą o jej związkach z teatrem pozainstytucjonalnym oraz te, które stanowią o jej odrębności.

W pracy posługiwać się będę dokumentacją, zapisem filmowym spektakli oraz recenzjami prasowymi co mam nadzieję pozwoli na dokładne prześledzenie drogi twórczej lubelskiego zespołu.

Początek działalności. Lata 1975 - 1977

Ukonstytuowanie się Grupy Chwilowej nastąpiło w okresie silnych przeobrażeń w teatralnej alternatywie. Jacek Świat charakteryzuje ten etap w sposób następujący: „Społeczne emocje wygasły, 'temat' w swych głównych nurtach został wyczerpany. Pozostała dręcząca alternatywa: banał lub niezrozumiałstwo, paplanina lub pustka.”⁶ Małgorzata Dzieduszycka dodaje: „W połowie lat 70-tych zaczęliśmy odczuwać pewien przesyt teatru studenckiego.”⁷ Młode teatry po raz pierwszy zaczęły dokonywać penetracji artystycznej, pojawiły się silnie wyeksponowane w spektaklach eksperymenty formalne. Wciąż obecna problematyka społeczno - polityczna otrzymała formę wnikliwych sondaży ówczesnej rzeczywistości. Ten element zadecydował również o charakterze pierwszych kabaretowych realizacji Grupy Chwilowej.

Debiutancki występ zatytułowany „Gdzie postawić przecinek? Obrazki” odbył się 11 marca 1975 roku we wspomnianym klubie „Arcus”. Program skomponowany z samych piosenek wykonywali Borowiec i - czuwający nad oprawą muzyczną - Wesołowski. Akompaniowali: Janusz Szaniawski (fagot), Ryszard Bodio (pianino) i Antoni Mierzwiński (skrzypce).⁸ Twórcy wszystkich tekstów czyli dwaj wspomniani wykonawcy oraz Bryłowski przyjęli wspólny pseudonim Witalis Romeyko, firmując odtąd tym mianem kolejne pomysły sceniczne.

W debiutanckim przedstawieniu śpiewający aktorzy stali prawie nieruchomo przez czterdzieści minut. Jednym z nielicznych gestów było złożenie kwiatów pod pomnikiem

6 J. Świat: *W poszukiwaniu wartości*. [w:] A. Nalaskowski: *Sztuka centrum - sztuka obrzeży*, Warszawa 1986, s. 73.

7 M. Dzieduszycka, Z. Hejduk, W. Krukowski, J. Opryński, L. Raczak: *Gdzie są nasze rozbrykane lata* „Teatr”, 1991, nr 5. [Dyskusja o młodym teatrze lat siedemdziesiątych].

8 por. J. Kleyff: *Nazwać Grupa Chwilowa*. „Jazz”, 1976, nr 20.

manekina w końcowej części występu. Po lubelskiej premierze publiczność (głównie studencka) oglądała spektakl kilkakrotnie. Głosy krytyków po pierwszym występie były umiarkowane. Autor recenzji zamieszczonej w Kurierze Lubelskim pisał: „Program zespołu (...) jest utworem magmowym, przypominającym groch z kapustą, rozwlekłym, ale przecież pasjonującym, bo podnoszącym nasze problemy, z którymi spotykamy się na co dzień, dotyczącymi raczej powszedniej megalomanii, ucieczki od świata, nie zawsze określonych postaw hipokryzji i komformizmu.”⁹

Członkowie zespołu świadomi niedoskonałości pierwszego programu, po kolejnych występach poddawali jego jakość ocenie widowni, a jej ewentualne zastrzeżenia były brane pod uwagę przy kolejnych pokazach. Wskutek takiej konfrontacji zespół wypracował trzy wersje przedstawienia.

Druga wersja programu została wyróżniona nagrodą za teksty podczas przeglądu teatrów debiutujących „Start 75” w Opolu. Była to jednocześnie pierwsza impreza teatralna, w której wzięła udział Grupa Chwilowa. Trzecia wersja spektaklu zaprezentowana podczas FAMY'75 w Świnoujściu przyniosła zespołowi nagrodę za debiut. Było to zarazem jedyne wyróżnienie przyjęte przez zespół na polskiej imprezie. Bolesław Wesołowski wykonał kilka piosenek z pierwszego programu na XII Ogólnopolskim Festiwalu Piosenki i Piosenkarzy Studenckich w Krakowie.

Ewa Małgorzata Iracka pięć lat po ukonstytuowaniu się zespołu w debiutanckim programie dostrzegła znaczące rysy poetyki decydujące o dalszej drodze twórczej teatru: „Ten pierwszy program kabaretowy uwidoczniał już to, co dziś charakteryzuje Grupę Chwilową i cały nurt teatru zaangażowanego - wrażliwość, poważne traktowanie tematu, rozpatrywanie problemów jednostki w kategorii życia zbiorowości.”¹⁰

W sierpniu 1976 roku odbyła się premiera drugiego programu kabaretowego pod tytułem „Pieśni nagminne - wieczór autorski Witalisa Romeyki.” Treść utworów śpiewanych i recytowanych oparta, podobnie jak w przypadku pierwszego przedstawienia, na kanwie ówczesnej problematyki, została zamknięta w wysublimowane formy poetyckie. Wykonanie „Pieśni nagminnej o czasie spokojnym” dawało początek programowi:

*„Tarczę rycerze na zgodę unieśli
i na niezgodę z sinolistnym ciałem,*

9 [krk:] *Kabarety*. „Kurier Lubelski” 1976.01.14.

10 E. M. Iracka: *Chwila trwa już 5 lat* „Sztandar Ludu”, 1980. 05.05.

*etos ich w lisiej czai się oberży,
krzyżem podpiera powieki omszałe.*

*W kolebkę ducha, w butelkę po wódce
intendent wlewa po cichu amoniak,
elegię pisze palcem po próbówce,
mizdrzy się szklana, niestrawna agonia.”¹¹*

Wiersz nawiązujący harmonijną budową do sylabotonicznego trocheja, o skomplikowanej metaforyce zapowiadał niecodzienny charakter programu. Połączenie antycznej budowy utworów z niekonwencjonalnym, ale sugestywnym obrazowaniem (zbudowanym na zaskakujących związkach wyrazowych), liryczność przekreślona absurdem, zapewne z trudem trafiły do adresata. Jednocześnie subtelny sposób podjęcia problemów powszedniości, jak np. zasugerowane zagrożenie w utworze „Pogovorim o Rimie” dedykowanym Mandelsztamowi, w dobie natrętnej, wszechobecnej publicystyki (zarówno oficjalnej jak i opozycyjnej) musiały nieść pewną siłę odświeżającą:

*„inwigilacja to ciche namaszczenie
bije od szponów witraży
w rytm pustego dzwonu”*

Kolejny utwór o strukturze wersyfikacyjnej rubajatu, krótkiego epigramu mógł być odebrany jako parodystyczna ilustracja pochodu, manifestacji czy wreszcie rewolucji:

*„Idą ludzie dźwięku pełną ścianą
ciągnąc za sobą, wyprężeni z smyczy,
myśli straszliwych wychudły makaron,
powietrze parne, że aż ślina syczy...”*

W przedstawieniu mieściła się też propozycja nie pozbawiona autoironii: „Pieśń nagminna dialektycznie” nawiązywała budową do akrostychu:

*Fruwać nie umiem,
Ikar we mnie
Leniwy*

¹¹ wszystkie cytaty w tekście według scenariusza

*On ciągle w tłumie
Zarósł nim i doń przywykł,
Ojcem mu mityng,
Fama o śladach
Yeti,
Niańką nadziei
Ersatz niestety.”*

„Pieśni nagminne” zamykały blisko półtoraroczny okres kabaretowy. Jego oblicze artystyczne profilował w głównej mierze problem języka, słowa. Utwory, rozbijając skonwencjonalizowane związki wyrazowe wydobywały elastyczność języka, co w okresie spetryfikowanego, normatywnego słownictwa mogło stanowić znaczącą innowację stylistyczną. Jednocześnie intrygująca, niepokojąca treść wierszy i ballad pozwoliła usytuować Grupę Chwilową poza szeregiem oficjalnych kabaretów, które umiarkowaną drwiną neutralizowały niepokoje społeczne. Parodystyczne brzmienie, żywy, obrazowy język przekazu zachowały pesymizm, świadomość potrzeby weryfikacji rzeczywistości. Tu widz nie tracił poczucia podejrzliwości wobec realiów - ułomnych, karykaturalnych „obrazków”.

Teatr niemal od początku pozyskał sobie własną publiczność. Wpłynął na to niewątpliwie fakt, że spektakle odbywały się z dużą regularnością (najczęściej w czwartki) w Chatce Żaka. Tu również odbywały się wszystkie następne premiery zespołu do 1983 roku.

Z początkowego etapu pracy datują się też pierwsze kontakty artystyczne, między innymi z uznanym kabaretem działającym pod nazwą Salon Niezależnych. Według Jacka Kleyffa w samym tylko roku 1975 „kabarety odwiedziły się nawzajem oraz spotkały na neutralnym gruncie w sumie 14 razy.”¹²

Po ponad półtorarocznym okresie pracy kabaretowej zespół zaczął świadomie ewoluować w stronę teatru. Ewolucja następowała w sposób naturalny, była bowiem rozwinięciem jednej z prymarnych cech twórczości zespołu: realizacji przedstawień przy współudziale widza. Pierwsze realizacje: „Gdzie postawić przecinek?” i „Pieśni nagminne - wieczór autorski Witalisa Romeyko” były poddawane korekcie w wyniku pospektaklowych konfrontacji z widownią. Odtąd korzystanie z rad i uwag widzów stało

12 J. Kleyff, op. cit.

się jedną z naczelnych zasad Grupy Chwilowej.¹³ W dwóch kolejnych przedsięwzięciach, ujętych w formę warsztatów reżyserskich, relacja między widzem a aktorem uległa bezpośredniości. Widz stał się współtwórcą, nieodłącznym współbohaterem, wreszcie podmiotem spektaklu. Realizacja pierwszego warsztatowego projektu pod autotematycznym tytułem „Scenariusz” odbyła się w listopadzie 1976 roku w Chatce Żaka w Lublinie. Przebieg spektaklu opisuje dokładnie Gwido Zlatkes: „Najpierw reflektor punktowy oświetla rozwieszony na ścianie tytuł 'Scenariusz'. Przenosi się na drugi napis 'Osoby'. Kolejno je pokazuje - człowieka biegnącego w miejscu, kręcącego pedałami atrapy roweru, piszącego na maszynie, heblującego drewno. Wreszcie zatrzymuje się na tworzącym tło ekranie (...). Pojawia się dwóch pielęgniarzy, którzy od tej pory pilnować będą tego, co dzieje się na scenie. Robotnicy pracują. Po chwili następuje przerwa na posiłek regeneracyjny ze stojącej na proscenium miski. Robotnicy wracają do swoich zajęć. Ale teraz do akcji wkraczają pielęgniarze - na sygnał gęby podchodzą do pracujących, odrywają ich od stanowisk i pomimo oporu wpychają do niej - pod ekran. Kiedy scena jest pusta, reflektor wraca do napisu 'Osoby'. I dopiero wtedy zaczyna się właściwy spektakl. Po chwili któryś ze śmielszych widzów wchodzi na scenę, pierwszy, potem drugi, trzeci. Początkowo nic się nie dzieje, ale w pewnym momencie pielęgniarze znów wracają do akcji (...) zawiązuje się gra między widownią a sceną i scenariuszem.”¹⁴ Dalszy ciąg spektaklu zależał zatem od publiczności. Aktor był tylko animatorem, inicjował jedynie nieskonkretyzowaną sytuację teatralną. Dopełniały ją i interpretowały jednocześnie analogiczne działania i reakcje widzów, którzy dobrowolnie poddawali się „pod opiekę” pielęgniarzy i dzięki którym spektakl nabierał cech autentyczności. Warsztatowa forma spektaklu zakładała, że nic w nim nie mogło być poddane retuszom. Wszelkie inspiracje widzów musiały być traktowane jako część składowa przedstawienia.

Działania publiczności nie można było postrzegać również w kategorii waloru estetycznego. Umowność tradycyjnego dzieła teatralnego została zastąpiona spontaniczną, często nieprzewidywalną reakcją. Wpisanie widza w spektakl miało również na celu zniwelowanie różnic i poczucia obcości między aktorem i obserwatorem, osiągnięcie emocjonalnej jedności. Dla widza udział w przedstawieniu mógł być szansą dla pokonania własnych barier psychicznych. O terapeutycznym charakterze „Scenariusza” świadczy wzmianka prasowa Andrzeja Szulca, który potraktował spektakl jako „miejsce, gdzie

13 por. tamże.

14 G. Zlatkes: *O Grupie Chwilowej. Parateatr, seria Sztuka Otwarta*, Ośrodek Teatru Otwartego, Wrocław 1980, s.105-106.

realizuje się najróżniejsze potrzeby - ekspresji ciała, głosu, rozładowania kompleksów psychicznych, a więc swego rodzaju autoterapii”.¹⁵ Spektakl mógł być dowodem na to, że sztuka jest przede wszystkim wyzwoleniem emocji, a dopiero potem przeżyciem estetycznym. I nieważne, czy próba znalezienia wspólnych elementarnych odczuć aktorów i widzów budziła wspólnotę postaw czy ich konfrontację. Liczył się spontaniczny udział publiczności. Miarą powodzenia spektaklu była więc liczba osób biorących w nim udział. Aktorzy słusznie uznali, że pełne zaktywizowanie widza odbędzie się w przypadku odbiorcy najmniej przygotowanego. Najbardziej żywe zainteresowanie wzbudził właśnie spektakl, który zaczął się niespodziewanie, w kinie, po zakończeniu normalnego seansu filmowego. Chęć zaskoczenia i sprowokowania widza czyniły przedstawienie bliskim futurystycznej koncepcji sztuki. Analogia z dawną awangardą uwidaczniała się również w dynamicznej strukturze spektaklu. Poprzez zwielokrotnione działania kojarzące się z systemem nakazowym, nie tracił on poczucia kontaktu z rzeczywistością. Multiplikacja czynności wręcz ją intensyfikowała, stanowiąc jednocześnie parodystyczny jej obraz. Zakwestionowany został tym samym iluzoryczny charakter teatru, zniwelowana została również różnica między aktorem a obserwatorem. Stali się dla siebie partnerami. W wywiadzie udzielonym Jackowi Kleyffowi, Krzysztof Borowiec przyznał, że na jednym ze spektakli „niczym na wieczorze futurystów z dawna zapomnianych czasów, gdy sztuka rozpaliała namiętności, doszło po prostu do ogólnej bijatyki.”¹⁶

Ze względu na specyficzny charakter „Scenariusza” głosy krytyków były wyważone, ale nie pozbawione pochwał. Po Konfrontacjach Młodego Teatru w roku 1976, gdzie spektakl był prezentowany poza konkursem (w tym samym roku przedstawienie pokazano również podczas Dni Kultury UMCS oraz Dni Lublina) Stefan Ostrowski zapisał: „'Scenariusz' - to skrót teatralny olbrzymiego ładunku myślowego, skondensowana wypowiedź o człowieku i jego wielorakich uwikłaniach.”¹⁷ Janusz Marek dodał: „świeżość pomysłów i konsekwentna realizacja, prostota i celność metafory samopożerającego się węża konsumpcji zapraszającego nas do skorzystania z jego usług - to główne zalety pozakonkursowego 'Scenariusza'.”¹⁸ Jedynie Jan Tasak nazwał sztukę „scenicznym skeczem, który ma charakter prowokacji”.¹⁹ Jednak generalne uznanie ze strony krytyki sprawiło, że Zarząd Główny Socjalistycznego Związku Studentów Polskich, pod kuratelą

15 A. Szulc: *Czy oni są w stanie nas zrozumieć?* „ItD”, 1979. 01.21. [11]

16 tamże.

17 S. Ostrowski: „*Konfrontacje, kompromitacje*”. „Gazeta Współczesna”, 1976.12.03-05.

18 J. Marek: *W ruchu czy w połowie drogi*. „Politechnik” 1976. 12.19-26.

19 cyt. za E. M. Iracka, op. cit.

którego Grupa Chwilowa działała od początku delegował teatr na pierwszy zagraniczny wyjazd. Członkowie Grupy Chwilowej brali udział w przedsięwzięciu warsztatowym „Techniki głosowe” kierowanym przez Władimira Rodianko, dyrektora Grupy Teatralnej Głosu i Ruchu z Berlina Zachodniego. Warsztaty odbyły się w Scheersbergu. „Scenariusz” zrealizowano tam z udziałem niemieckich aktorów (rolę pielęgniarza grał między innymi słynny reżyser Helmut Kajzar).²⁰ Był to pierwszy wyjazd teatru poza granicę kraju.

Przedstawienie wyzwoliło w niemieckiej publiczności żywe reakcje. „Głosy protestu i oburzenia były - zdaniem Krzysztofa Borowca nie tyle oznaką niechęci do pesymistycznych wizji, ile całkowitego braku zrozumienia.”²¹ Spektakl został przyjęty zupełnie inaczej we Francji (Lyon) podczas IV Międzynarodowego Festiwalu Teatrów Uniwersyteckich w 1979 roku. Grupa Chwilowa była jedną z dwudziestu zaproszonych do Lyonu zespołów. Pierwsza prezentacja „Scenariusza” odbyła się w teatrze miejskim „Eldorado” i trwała trzy godziny. Przedstawienie zostało powtórzone w ramach festiwalowego warsztatu. Według Kazimierza Iwaszko „Lyońska prasa uznała 'Scenariusz' za jedyną fascynującą propozycję międzynarodowego spotkania młodego teatru.”²²

Spektakl grany był około 250 razy w kraju i za granicą przez 5 lat.

Grupa Chwilowa zachęcona sukcesem przygotowała w grudniu 1977 roku następny projekt warsztatowy pod nazwą „Pokaz”. „Punktem wyjścia i jednocześnie leitmotivem spektaklu był cytat z wydanego w czasach stalinowskich podręcznika - instrukcji: 'czy zastanawialiście się, jaką rolę mogą spełnić wieczory poezji w świetlicy, jeśli będą miały dobrze przygotowany i estetycznie podany program ?' Pierwsza część spektaklu odbywała się przed salą. Była to krótka scenka obrazująca realia państwa totalitarnego. Po niej widzowie pojedynczo przechodzą do sali. W trakcie przejścia poddani są 'procesowi nauczania', przechodzą przez kilkanaście stanowisk, na których otrzymują precyzyjne instrukcje jak recytować otrzymany w drzwiach fragment wiersza Majakowskiego *Rozmowa z towarzyszem Leninem - wskazówki dotyczące postawy i intonacji*”.²³ W trakcie deklamacji widzowie pociągali za końce włóczki prując umieszczony powyżej sceny napis „To ja”. W wyniku ingerencji cenzury przedstawienie pokazano zaledwie kilkanaście razy.

20 por. [tam:] Nasi w Scheersbergu. „Kurier Lubelski” 1978. 11.13.

21 cyt. za E. M. Iracka, op. cit.

22 K. Iwaszko: *Z Lublina do Lyonu*. „Kurier Lubelski” 1979.06. 06.

23 G. Zlatkes, op. cit. [*O Grupie Chwilowej*].

Koncepcja publiczności wpisanej w spektakl była przejawem tendencji zaistniałych nie tylko w teatrze otwartym ale i w całej sztuce. Relację między twórcą a publicznością określają doskonale słowa Marii Gołaszewskiej: „Odbiorca jest wprowadzony niejako do wnętrza dzieła sztuki i nie może pozostać jedynie kontemplatorem. Potrzebny jest dziełu jako zaangażowany zwolennik, wciągnięty w akcję artystyczną. Kto chce pozostać kontemplatorem, biernym obserwatorem, czy też chce doznawać bezinteresownych przeżyć estetycznych, ten pozostaje poza sztuką, nie może dostąpić wtajemniczenia, jeśli nie podejmie wezwania artysty, nie przyjmie roli, jaką artysta nań przewidział, jeśli osobiście nie zaangażuje się w swoistą grę artystyczną.”²⁴ W sferze działań teatralnych lubelskiego zespołu powyższe słowa uzyskują szczególnie zrozumiałe odniesienie. Realizacje warsztatowe były zatem nie tyle wyzwaniem dla aktora, ale przede wszystkim dla widza, który przechodził swego rodzaju inicjację teatralną. „Scenariusz” i „Pokaz” nosiły również znamiona studium socjologicznego; ukazywano człowieka ubezwłasnowolnionego przez nakazową pracę, który mógł bezpośrednio odczuć zagrożenia totalitaryzmu. Spektakle koncentrowały się nie tyle na relacji widz - aktor, ile na ogólniejszych relacjach międzyludzkich. Działania warsztatowe można jednocześnie uznać za stadium przygotowawcze do późniejszych przedstawień. Rozwijały założenia spotkań parateatralnych: wspólnych treningów aktorskich głosowo - ruchowych. Pierwszym tego typu spotkaniem zorganizowanym przez Grupę Chwilową był warsztat w Skarżysku przeprowadzony latem 1976 roku po którym wykrystalizował się początkowy skład zespołu.

24 M. Gołaszewska: *Estetyka i antyestetyka*, Warszawa 1984, s.127.

Realizacje pełnospektaklowe. Lata 1978 - 1989

Premiera „Lepszej przemiany materii” odbyła się w kwietniu 1978 roku w Chatce Żaka. W realizacji brało udział około dwudziestu osób. Większość z nich podjęła decyzję o czynnym włączeniu się do pracy zespołu po pierwszych warsztatach zorganizowanych przez Grupę Chwilową w Skarżysku w 1976 roku. Byli to między innymi: Jerzy Lużyński, Tomasz Pietrasiewicz, Renata Dziedzic, Dariusz Galicki, Zbigniew Środa, Emil Warda, Andrzej Rozwałka, Krzysztof Motyka, Henryk Sobczuk, Elżbieta Rogala, Krystyna Tatko, Teresa Szerling. Dla ostatnich dziewięciu osób udział w „Lepszej przemianie materii” okazał się jedynie artystycznym epizodem. (oprócz K. Tatko i E. Wardy, którzy wystąpili jeszcze wcześniej w „Pokazie”) W odróżnieniu od pozostałych aktorów nie związali się z zespołem na dłużej.²⁵

Punktem wyjścia dla spektaklu było pytanie - pretekst, co by się stało gdyby naprzeciwko siebie spotkały się dwa pochody pierwszomajowe. W ówczesnej realiach rzecz niemożliwa. Toteż całość przyjęła formę scenicznych gagów, prawie surrealistycznych obrazków. Początek spektaklu miał miejsce na zewnątrz budynku. Pierwsza grupa aktorów niosąc czarną trumnę intonowała pieśń:

*„ni idąc ni leżąc ze swoją osobowością na plecach
jak w kołysce czy na koniu na wiatru
słów w huśtawce w pochodzie szeleszczą pieluchy
koszulki płaszcze sztandary wyrzeczenia
szeleszczą ze sobą o niczym.”²⁶*

25 z zapisu rozmowy z Krzysztofem Borowcem z dn. 1994.02.03.

26 wszystkie cytaty w tekście według scenariusza.

Za wykonawcami do sali podążali widzowie. Przez drzwi znajdujące się po przeciwnej stronie sali wchodziła druga grupa aktorów (również niosących trumnę) w marynarkach i różnokolorowych krawatach. Jeszcze niewidoczna śpiewała pieśń:

*„coś się skończyć musi aby się zacząć miało
inne coś nowe coś
choćby nawet nowy slogan
ktoś się kończyć musi żeby mógł patrzeć śmiało inny ktoś
nowy ktoś choćby nawet i stonoga
potrzeba zmian potrzeba zmian (...)
potrzeba przejść od braw do drwin.”*

Pochody stały się tożsame z konduktami żałobnymi, konduktami jak sugerowały słowa obu pieśni na cześć martwych idei, haseł. Śmierć osobowości jaką jest przyjęcie postawy oportunistycznej porównana była tu do stanu błęgiego zawieszenia, letargu. Letargicznym stał się również taniec organizowany przez dwóch aktorów w zielonych kostiumach (postaci przypominających pielęgniarzy ze „Scenariusza”) w rytm słów:

*„kręć się kulo ziemską jak w oberku
(...)
kręć się kulo ziemską jak w przeręblu
(...)
kręć się kulo ziemską z wielkim świstem
i zdmuchnij wiszącą nad sobą mgłę.”*

Zacieranie różnic zdaje się być sposobem na przetrwanie, męczące sumienie, tak jak pobyt w tłumie. Jeden z aktorów mówi: „w stadzie idzie się lżej i raźniej, można całymi godzinami kołysać się w ten rytm jak dzieci w sierocińcach jak w trumnie ze swoją osobowością na plecach.” Relatywizm wszelkich wartości symbolizuje też ciągła dekonstrukcja scenografii. Trumny przewracają się, przyczepiane są do nich kokardki i bibułki, wreszcie stają się dziecinnymi wózkami. Prostopadłościan, z którego wychodzą postacie rozpada się na cztery części. W ciągłym ruchu są aktorzy; najpierw uczestniczą w pochodzie - kondukcje, potem w tańcu, ostatecznie zaś zjeżdżają ze sceny na wrotkach.

Nic nie ma tu stałego, ostatecznego wymiaru: śmierć staje się farsą, wyśpiwywane słowo traci swój sens. Ruch, rytm, mobilność nie są organizowane motywem poszukiwań czy wędrówki ale bezwładem, chaosem.

Krytyka z powściągliwością odniosła się do pierwszego pełnego spektaklu. Po pokazie przedstawienia na Konfrontacjach Młodego Teatru niestrudzony orędownik Grupy Chwilowej Zlatkes pisał tym razem: „cierpka, gryząca ironia, szyderstwo, nieco pobłażliwości dla jego [teatru] szaleństw i absurdów. Spektakl prawie nie ma konstrukcji, brakuje mu umiaru, autorzy nie zawsze wiedzą gdzie i kiedy należy skończyć, co jest ziarnem a co plewą. Ale są w nim perełki, na przykład zawieszony w próżni przywitanie dwóch polityków, marsz wojskowych realistycznych krasnali, końcowa karuzela.”²⁷

Spektakl „Lepsza przemiana materii” był istotnym etapem w drodze twórczej zespołu. Z jednej strony kontynuował pewne wątki wcześniejsze (na przykład integracja aktorów i publiczności urzeczywistniona na początku przedstawienia poprzez usytuowanie obu stron w tej samej przestrzeni), z drugiej zaś znamionował okres pracy nad pełnospektaklowymi przedsięwzięciami. Wszystkie były realizowane metodą kreacji zbiorowej. Jedyny twórczy postulat opublikowany przez aktorów dotyczył ich własnego rozumienia tej zasady. „Kreacja zbiorowa - czytamy - od strony twórców istnieje przede wszystkim dla nich samych. Istnieje od momentu podjęcia wewnętrznej zgody na współtworzenie z kimś (...).

Naszym zdaniem jakikolwiek twór artystyczny puszczony w społeczny obieg powinien wynikać z chęci ukierunkowania go 'na pokaz', w którego genezie obrzęd nie istnieje, a jest temat, punkt wyjścia, chęć potwierdzenia wartości wyznawanych przez twórców w wielostronnych, jak się zdaje, kontaktach osobowych, jakimi są kabaret, piosenka, różne formy literackie. Są one również jednym ze sposobów potwierdzenia własnej osoby autora, anonimowej dla odbiorcy w tym wypadku.

I tak w 1975 roku obdarzyliśmy w Lublinie prace kilku osób jednym imieniem - Witalis i jednym nazwiskiem - Romeyko. Dla odbiorcy są one tylko kodem 'na pokaz' absolutnie nie związanym z tzw. 'aktem tworzenia'.

Czymże jest więc ów 'akt' ? Nie jest na pewno biesiadą wokół okrągłego stołu, w czasie której rzucane są hasła i metafory. Jest na pewno wspólną akceptacją często już gotowego utworu przyniesionego przez konkretnego człowieka. Akceptacją przez ludzi, którzy dobrowolnie rezygnują ze swoich nazwisk dla niematerialnego Witalisa R.”²⁸

Powyższy postulat pozostaje w dużej mierze w jawnej sprzeczności z zasadą

27 G. Zlatkes: *Drugi oddech młodego teatru*. „ItD” 1979.03.25.

28 [Witalis Romeyko:] *Tak mało wiem, a tak często kłamię ani to handel, ani oszczędzanie*. Parateatr, seria Sztuka Otwarta, Ośrodek Teatru Otwartego, Wrocław 1980, s.104-106

postgrotowskiej alternatywy. Należy pamiętać, że w takich teatrach jak Provisorium czy Teatrze Ósmego Dnia etap prób był najistotniejszą fazą pracy twórczej. Partnerskie dochodzenie do pełnych przedstawień stanowiło jedno z najważniejszych doznań artystycznych młodych twórców. Wspólny, demokratyczny proces powstawania kreacji opierał się w głównej mierze na doświadczeniach osobistych aktorów. Stanowiły one nie tylko bazę i pożywkę na której wyrastał finalny kształt spektaklu, ale również w sposób widoczny uobecniały się w nim. Prymat prób pozwalał w konsekwencji na traktowanie teatru jako zjawiska zmiennego, otwartego. Można zaryzykować stwierdzenie, że przedstawienia stanowiły zawsze rodzaj generalnej próby nie były zaś ostatecznym aktem twórczego spełnienia się.

Etap prób był również bardzo ważny dla lubelskiego zespołu. Jednak same spektakle stanowiły niezależne, immanentne całości, struktury zamknięte, nie pozostające w bezpośredniej styczności z fazą przygotowawczą. W odróżnieniu od realizacji innych teatrów atmosfera prywatności, intymności towarzysząca sferze prób nigdy nie przenikała przedstawień. Utrzymany został tym samym dystans do widza. O ile jeszcze w „Lepszej przemianie materii” przestrzeń integrowała widzów i aktorów, o tyle w następnej realizacji „Martwej naturze” widz pozostał już tylko biernym obserwatorem. Tu deklaracja grupy spełniła się całkowicie.

Premiera „Martwej natury” zagranej w składzie: Renata Dziedzic, Krzysztof Borowiec, Jerzy Lużyński, Tomasz Pietrasiewicz i [Bolesław Wesołowski] odbyła się w kwietniu 1980 roku. W notce dołączonej do scenariusza czytamy: „Tytuł nieprzypadkowo umieszczony w cudzysłowie ma stanowić otwarcie rozmowy o inercji pokolenia rówieśników spektaklu. Obląkana kobieta żyjąca w światach przez siebie wymyślanych jest tu punktem - pretekstem koniecznym do skompromitowania postaw zachowawczych, zgody na zastane, bezbolesnej akceptacji rzeczywistości.

Świat przywoływany przez Nią to świat majaków – lalek, starych ubrań, ludzi, którzy odeszli, a dla Niej żyją. Jej świat musi przegrać w konfrontacji z rzeczywistością, z ludźmi aktywnymi. Z ludźmi, którzy nie godząc się być martwymi punktami na planie oleodruku w końcowej scenie spektaklu przedstawiają się z imienia i nazwiska, odchodząc od proponowanego przez Nią świata.

Spektakl stanowi rzadki w teatrze studenckim przypadek, gdzie dla aktorów, jednocześnie autorów tekstów punktem odniesienia stało się egoistyczne ja

zaobserwowane u rówieśników.”²⁹

Słowny prolog spektaklu zaczynał się już wtedy, gdy publiczność zajmowała miejsca na widowni i był rodzajem satyryczno-poetyckiego wizerunku młodego człowieka umieszczonego w ówczesnej konstelacji polityczno-społecznej:

*„Urodzeni na pobjowisku, przez które wciąż przechodziły
obce wojska minut,
urodzeni na uragowisku
urodzeni na gruzowisku
(...)
urodzeni w słusznej sprawie wtapiali ją w życie pszenno-buraczane
(...)
Teraz wyjeżdżają na socjalistyczne obozy,
(...)
skupieni w stado
a wybierający nudę indywidualną
(...)
chwalący się tym co napoczynali,
wyciągają bardzo wysoko gąbczaste dłonie,
zaklinają ocet deszczu.”³⁰*

Warstwa werbalna w późniejszej części spektaklu została zdeformowana do nieartykułowanych dźwięków, niezrozumiałych sygnałów. Słowo nie budowało relacji między aktorami, kojarzyło się najczęściej z zagrożeniem. Jedyny, ale znaczący dialog to wymiana zdań kata i ofiary - zacytowana słynna rozmowa między Josifem Brodskim a sędzią Sawieliewą:

*„- Jaki jest w ogóle wasz zawód?
- Poeta. Poeta - tłumacz.
- Kto uznał was za poetę ? Kto zaliczył was do rzędu poetów?
- Nikt. A kto zaliczył mnie do rzędu ludzi?
- Czy uczyliście się tego ?
- (...)*

29 ze wstępu do scenariusza.

30 wszystkie cytaty w tekście według scenariusza.

- *Czy nie próbowaliście chodzić na uniwersytet, gdzie dają wykształcenie ... Gdzie uczą ?*

- *Nie myślałem, że można to zdobyć wykształceniem. (...)*

- *Myślę, że to ... od Boga."*

Podobnym zagrożeniem naznaczone są refleksy światła potraktowane tu jako autonomiczne znaki. Światło przestaje być symbolem bezpieczeństwa, obnaża w błysku (np. migocące różowe i fioletowe reflektory w początkowej scenie), ale nie oświetla. Stąd wszelkie poszukiwania bohaterów stają się płonne. W świetle latarki postacie poddane są redukcji lub zniekształceniu. Widzimy jedynie profil lub wykrzywione twarze aktorów wyłaniające się z mroku. Sytuacja postaci nieobecnych psychicznie na scenie, nie tworzących więzi to jakby ilustracja wiersza „Wydrążeni ludzie” Thomasa Stearnsa Eliota:

„My, wydrążeni ludzie

My, chochołowi ludzie

Razem się kołyszymy

Głowy napelnia nam słoma

Nie znaczy nic nasza mowa

(...)

Kształty bez formy, cienie bez barwy

Sila odjęta, gesty bez ruchu.”³¹

Spektakl potwierdził mocną pozycję lubelskiej grupy na mapie polskiej alternatywy teatralnej. Gwido Zlatkes na łamach „Więzi” skonstatował: „W ciągu ostatnich kilku lat powstało przynajmniej kilka spektakli wybitnych, odkrywczych, nie ustępujących najwybitniejszym dokonaniom scen oficjalnych. Są to takie przedstawienia jak 'Przecena dla wszystkich' i 'Ach jakże godnie żyliśmy' Teatru Ósmego Dnia, 'Zielnik' i 'Wilgoć' Sceny Plastycznej KUL, 'Nasza niedziela' i 'Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe' teatru Provisorium, 'Odzyskać przeplakane lata' teatru Jedyńka i 'Martwa natura' Grupy Chwilowej.”³²

Grupa Chwilowa wzięła udział w przedsięwzięciu „Teatr studencki - Robotnikom”, które odbyło się w dniach 11 - 16 grudnia 1980 roku w siedzibie teatru Jedyńka w

31 T. S. Eliot: *Wydrążeni ludzie*. Przeł. Cz. Miłosz. [w:] *Wybór poezji. Wybór tekstów*: K. Boczkowski i W. Rulewicz, Wrocław 1990, s. 157.

32 G. Zlatkes: *Młody Teatr i „reszta”*. „Więź” 1981, nr 2.

Gdańsku. Na imprezę zespół przybył prosto z Francji, gdzie odbywał duże, prawie miesięczne tournée na zaproszenie Federacji Teatrów Francuskich. Grupa Chwilowa odwiedziła między innymi Montepelier, Tuluzę, Bordeaux, Nantes, Paryż, Lyon.

Po zaprezentowaniu „Martwej natury” w Gdańsku Elżbieta Morawiec zrecenzowała przedstawienie w sposób następujący: „Spektakl 'Martwej natury' charakteryzuje się wyraźnym stylem surrealizującego humoru, opartego głównie na materii wizualnej. Jest to spektakl o wielkiej rozbieralni świata. Do pewnego momentu jest się tu wańką - wstańką, niezauważalną w szeregu podobnych aż przychodzi moment, kiedy pokazują palcem, rozbierają wstańkę i kierują banalnie absurdalne pytania. (...) Coraz mniej ubranych, coraz więcej kostiumów, duszno tu od naftaliny, ostatni szatniarze chyłkiem przechylają się między wieszakami. A my widzowie, obecni i niemi, niewinni i niezaangażowani, po prostu na to patrzemy.”³³

Ideową kontynuację „Martwej natury” stanowi następny spektakl „Cudowna historia” jedno z najbardziej udanych przedsięwzięć Grupy Chwilowej. Przedstawienie powstawało w latach 1983 - 84. Po raz pierwszy zostało zaprezentowane szerszej publiczności podczas IX Krakowskich Reminiscencji Teatralnych w 1984 roku. Sztukę grano w identycznym składzie aktorskim przy udziale którego zrealizowano poprzedni spektakl. „Cudowna historia” wyrosła z improwizacji i osobistych doświadczeń aktorów, toteż jego strukturę formują następujące po sobie afabularne, przypominające nieco technikę collage'u, działania sceniczne aktorów. Bezpośrednią inspiracją do powstania przedstawienia stało się opowiadanie osiemnastowiecznego poety Chamisso, z której został przeniesiony także tytuł spektaklu. W opowiadaniu Chamisso bohater sprzedaje cień diabłu. Prośby kierowane do malarza o odtworzenie cienia pozostają bez echa. Bohater by zachować życie musi unikać słońca i przebywać w mroku. Spektakl rozwija szeroko symbolikę cienia odpowiadającemu nie tylko pojęciom mroku, ponurości, ciemności (w spektaklu przedstawionych zarówno dosłownie jak i metaforycznie), ale również oznaczającego schronienie, azyl a także iluzoryczność i ulotność. Cień staje się też metaforą tego co przypisane człowiekowi, bólu i cierpienia. Ich wizualny symbol pojawia się już w pierwszej scenie, niemej, statycznej, pogrążonej w półmroku. Wąski snop reflektora wydobywa z ciemności skurczoną postać rzucającą przed siebie kamień. Właśnie obecność kamieni jeszcze parę razy przypominana podczas spektaklu głuchym łoskotem uświadamia

33 E. Morawiec: *Prometeusz i „Martwa natura”*. „Życie literackie” 1980, nr 25.

niemożliwe do końca odrzucenie trudności i przeciwieństw. Ponura atmosfera zostaje na chwilę odsunięta w kilku następujących po sobie sekwencjach: obrazu wzbijającego się ptaka, dziewczyny wysyłającej list balonikiem, scenie czyszczenia butów. Podczas gdy czerni kotary była tłem dla początkowej sceny, białe płótno zamyka przestrzeń w trakcie rozgrywania fragmentów sztuki o wymiarze optymistycznym. Jednak zaraz potem odgłos rzuconego kamienia sprawia, że dotychczasowa równowaga bieli i czerni, pozytywnych i negatywnych symboli życia zostaje zachwiana. Pojawiają się znów, tym razem mocniej zaakcentowane oznaki nieprzyjaznego świata. Podobnie jak w „Martwej naturze” światło - symbol dobra, bezpieczeństwa zostaje zanegowane (na małej szubienicy wisi świeczka, jeden z bohaterów niesie lampkę ukrytą w maszynie do mięsa). Bohaterowie zdają się nie walczyć z mroczną rzeczywistością. Zamilkłe, nieme, bez wyrazu twarze podkreślają ich wewnętrzną alienację. Defetyzm bohaterów akcentuje język (zdania są luźne i postrzępione, głos to często krzyk i jęk) tak jak i seria kolejnych, surrealistycznych scenek (stanowiąca kontrapunkt dla początkowych, logicznych sekwencji), w których kolejno pojawiają się: aktorka ze złotą puszką, człowiek - orkiestra, aktorka ze złotym zębem. Addytywny charakter spektaklu pod względem formalnym rytmizował przedstawienie, ale również dawał wyraz niewiary bohaterów w możliwość przedsięwzięcia czegokolwiek. Ich działania to tylko namiastki, sugestie pełnowartościowych zachowań ludzkich. Anonimowi, wyalienowani, zredukowani do mechanicznych, bezwiednych gestów zostają odrealnieni na sposób beckettowski. Każdy z nich buduje własny wyabstrahowany świat określony osobistym rekwizytem. Nowa rzeczywistość, której brutalną wizytówką jest kobieta w złotej sukni bębniąca w brzuch - bęben, również nie daje schronienia, nawet za cenę częściowego zrezygnowania z samych siebie (bohaterowie mają zakryte oczy, jeden z nich przykleja sobie czarny plaster na usta). Tu złoto jest jedynie kolorem powierzchni rzeczy, symbolem pozoru, fałszywych jakości. Jan P. Hudzik w swej próbie interpretacji spektaklu nazywa go dramatem niespełnienia. „'Cudowna historia' - pisze krytyk - to droga od wznoszenia do upadku, od stałości do rozkładu. Bohaterowie są jakby zamknięci w tragicznej kłamrze od - do. Ta kłamra jest podstawową zasadą spektaklu. Aktorzy najpierw pozwalają przemówić rekwizytom, wydobywają je na światło, koncentrują się na nich, pragną nawet je zwielokrotnić w zwierciadle. Potem je porzucają. Od troski o rekwizyt (czyszczenie butów), do odrzucenia go (odrzucona krata), zdewaluowania (już nie kamień u nogi, a zwykła grzechocząca puszka), spalenia (dom). Historia się nie powtarza, nie toczy się kołem. Rodzi się więc pytanie: cóż jest w niej, niezmiennego. Innymi słowy jest pytanie o dziedzictwo, o spuściznę. Jedno ze zdań spektaklu brzmi 'Trzeba się zastanowić,

kto odziedziczy spuściznę.' (...) W realizacji 'Cudownej historii' z jednej strony widzimy obraz wyniszczenia tego naszego wspólnego, fundamentalnego dziedzictwa, wyniszczenia poprzez zabijanie człowieka gdzieś od jego wnętrza, od strony jego moralnego wzrostu: odcina się go od poczucia godności, od prawdy, od nadziei. W jego miejsce wstawia się cień - nieruchomy, karykaturalny, plakatowy. Z drugiej strony widzimy jednak możliwość wypełnienia tego dziedzictwa (...). 'Cudowna historia' przypomina nam, że jakkolwiek ta możliwość ma charakter postulatu, to wszelako jest to postulat, którego za żadną cenę nie można odrzucić, jest to zadanie, o spełnienie którego słyszymy rozpaczliwe wołanie: to nie cienie ludzkie dzwonią na trwogę. Serca dzwoniów w ostatniej scenie - obrazie przedstawienia to realistyczne w szczególności ludzkie głowy (...).''³⁴

Przedstawienie było prezentowane wielokrotnie zarówno w kraju jak i za granicą. Z ważniejszych krajowych festiwali teatralnych, na których pokazano spektakl, wymienić niewątpliwie należy: Festiwal Teatru Alternatywnego „FETA 84” odbywającego się w Łodzi, Ogólnopolski Festiwal Teatrów Debiutujących „Start 85” (Grupa Chwilowa była gościem imprezy), Ogólnopolski Festiwal Teatrów Debiutujących „Start 87” w Kielcach. Uznanie za granicą przyniosła teatrowi prezentacja „Cudownej historii” podczas Międzynarodowego Festiwalu Teatrów Uniwersyteckich we Francji (Nantes) w 1985 roku. Zespół przedstawił sztukę również podczas Festiwalu Teatrów Uniwersyteckich w Czechosłowacji w 1987 roku. W 1988 roku „Cudowna historia” spotkała się z bardzo dobrym przyjęciem na jednej z najważniejszych imprez światowych - Światowym Festiwalu Sztuki w Edynburgu. Jeden z organizatorów festiwalu a zarazem entuzjasta polskiej sztuki Richard Demarco uznał przedstawienie Grupy Chwilowej za znaczące osiągnięcie polskiego teatru.

Wyraz artystyczny, a także znaczenie utworu budowane są w oparciu o szczegół, trudno rozpoznawalny przedmiot (widz z trudnością rozpoznaje imitację żebra czy maszynki do mięsa). Fakt ten niewątpliwie przyczynił się do spolaryzowania głosów krytyków. Podczas gdy jedni skupili się na odczytywaniu sensów spektaklu inni starali się oddać jego klimat. Dobrym przykładem pierwszej opcji jest głos Mary Brennan recenzentki „The Glasgow Herald”: „Obrazy represji i kolizji, ograniczającej jednostkową wolność władzy bez twarzy i imienia są w centrum tego głęboko refleksyjnego collage'u szczerych rozpacz, przywiezionych na Fringe przez Grupę Chwilową z Polski. (...) Tego

34 J. P. Hudzik: „Cudowna historia” - próba interpretacji, Lublin 1989, s.6-7.

typu krępujące ograniczenia są, oczywiście, bez znaczenia w porównaniu z tymi, dawnymi i obecnymi, które rzucają cień na krótkie scenki - w jednej z nich niemieckie prześladowanie pojawia się jak widmo z lapidarnego zestawienia kołyszących się, stłoczonych ciał przed drzwiami z drewnianych listew, dźwięków i raptownego ruchu z pogłosami śmiertelnych transportów do obozów pracy.³⁵

Drugą opcję prezentowała między innymi Anna Witek: „Spektakl symboliczny i choć wiele symboli było trudnych do odsłonięcia, efekt polega tu raczej na odbiorze samej impresji, a nie szukaniu znaczeń.”³⁶

Recenzenci szczególnie podkreślali siłę oddziaływania ostatniej sceny z podniesionymi dzwonami, elektryzującej audytorium, sprawiającej, że widzowie zwykle opuszczali miejsca w milczeniu. Jedna z recenzujących, Simon Bayly zapisała: „W przedstawieniu komunikowane jest poczucie dławionego człowieczeństwa opierającego się opresji. Omamiający brak koturnowej techniki teatralnej lub taktyki szoku pozwala na nadzwyczajną intensywność, która w chwilach druzgoce publiczność.”³⁷ Randall Stevenson opisał wrażenie ostatniej sceny następująco: „Konkluzja 'Cudownej historii' pozostawiła widownię bez żadnej potrzeby pytania komu bije dzwon. Na swoje miejsca zostały wciągnięte rozwieszane wokół audytorium ogromne dzwony z sercami w kształcie ludzkich głów, które ostatecznie zwisały na poziomie wzroku widzów. To zakończenie okazało się tak dziwne i wstrząsające, że większość widowni wyszła bez oklasków.”³⁸ Powyższy, reprezentatywnie potraktowany rejestr głosów krytyki podkreślił głównie trzy elementy: pojawienie się reminiscencji wojennych, obecność w spektaklu poetyki collage'u oraz wymowę ostatniej sceny. Wydaje się, że osobnej uwadze należy poddać, nie poruszoną przez krytykę, kwestię ogromnego rygoru plastycznego spektaklu. Dobitnie zaakcentowany koloryt „Cudownej historii” zdominowany przez biel, czerń (barwy organizujące pierwsze sceny) oraz kolor złoty (dyscyplinujący sceny końcowe) sprawił, że przedstawienie osiągnęło niezależny wymiar estetyczny.

„Cudowna historia” była ostatnim przedstawieniem zrealizowanym w latach osiemdziesiątych. Zamykała jednocześnie drugi znaczący etap działalności zespołu, etap w którym zdecydowanie zostały zaakcentowane te elementy twórczości zespołu, które

35 M. Brennan: *Miraculous Story*. „The Glasgow Herald” 1988.08. 30.

36 A. Witek: *Lubelska „Grupa Chwilowa”*. „Dziennik Polski” 1988.

37 S. Bayly: *Miraculous Story*. „The List” 1988.10.01.

38 R. Stevenson: *Clarity and conceptualizing*. „Times Literary Supplement” 1988.09.9-15.

integrowały go z całym ruchem, jak i te które świadczyły o jego odmienności.

Niewątpliwie integrującym czynnikiem był sposób pracy teatru - metoda wspomnianej już kreacji zbiorowej i tzw. „pisanie na scenie”. Inspiracją do powstania przedstawień były często lektury, osobiste doświadczenia aktorów, indywidualne pomysły, które stanowiły bazę impresji i etiud teatralnych - przygotowawczego stadium spektakli. Inwencja twórcza mogła być w równym stopniu udziałem wszystkich członków zespołu. Kierownik grupy nie spełniał roli pełnoprawnego reżysera, ale pozwalał niejako teatralnie zaistnieć obok siebie owym artystycznym cząstkom wnoszonym przez poszczególnych aktorów.

W warstwie znaczeniowej twórcy lubelskich spektakli nie ustrzegli się od stereotypów funkcjonujących w teatralnej alternatywie. Jednym z nich był pojawiający się wręcz obsesyjnie w przedstawieniach motyw strachu, zagrożenia. Materia teatralna użyta w spektaklach Grupy Chwilowej kondensowała klarowną, zdecydowaną symbolikę cierpienia, okrucieństwa. Pojawiały się takie rekwizyty jak: łańcuch, krata, piasek, kamienie. Przedmioty nasycone znaczeniami pozytywnymi: jajka - symbol życia, dom - ciepła, bezpieczeństwa, światło - symbol prawdy pojawiały się po to tylko by w trakcie przedstawień ulec destrukcji. Jajka w „Martwej naturze” zostają zgniecione wojskowym butem, plastikowy domek w „Cudownej historii” płonie, światło zostaje zgaszone piaskiem. W mrocznej rzeczywistości bohaterowie są zredukowani do mechanicznych, bezwolnych gestów. Jedyna relacja jaka występuje między bohaterami to zależność między ofiarą i oprawcą (np. w „Martwej naturze” jeden z bohaterów wykonuje pompki ze sznurem w zębach). Motyw zagrożenia w realizacjach lubelskiego zespołu zostaje jednak skontrapunktowany poprzez żartobliwe surrealistyczne obrazowanie, dowcipną formę collage'u. Te środki stylistyczne, w stosunku do powszechnie uznanej przez ruch alternatywny poetyki tzw. mówienia „wprost”, „bycia tu i teraz” stanowiły znaczące innowacje pod względem formalnym. Drugim istotnym elementem wyróżniającym Grupę Chwilową spośród innych zespołów była gra aktorska oparta na brechtowskiej konwencji zachowania umiaru i dystansu wobec roli, konwencji stanowiącej ostrą opozycję w stosunku do nadmiernie ekspresyjnej gry innych teatrów podporządkującej sobie często pozostałe sceniczne środki wyrazu.

Na uwagę zasługuje również operowanie tworzywem słownym. W sposób parodystyczny wykorzystywano w przedstawieniach ówczesne skostniałe stereotypy językowe (np. bohaterowie „Martwej natury” deklamują z emfazą formułki: „Godność”, „Godność człowieka pracy”, „Godność człowieka pracy akordowej”), uświadamiano

deprawację języka, który dla bohaterów spektakli stał się niejako protezą a nie elastycznym narzędziem porozumiewania się. W spektaklach zrezygnowano jednocześnie z moralizatorskich treści ostro krytykujących wadliwą rzeczywistość, często pojawiających się w przedstawieniach młodych teatrów. Dla Grupy Chwilowej doraźna problematyka społeczna nie determinowała w zupełności wyrazu scenicznego spektakli. Twórcy teatru zawsze dbali o to, by realizacje pełnospektaklowe były przede wszystkim immanentnymi wizjami artystycznymi a nie jedynie emocjonalnym odreagowaniem na ówczesne realia.

Lata 1990 - 1994. Sukces „Postoju w pustyni”

W roku 1990 nastąpiły zasadnicze przeobrażenia w obrębie zespołu. Teatr przestał pracować w oparciu o stały skład aktorski. Część z wykonawców: Julia Karpińska, Elżbieta Bojanowska i jeden ze współtwórców teatru Bolesław Wesołowski już wcześniej powzięli decyzję o opuszczeniu Grupy Chwilowej. Renata Dziedzic i Tomasz Pietrasiewicz odeszli z zespołu tworząc nowy teatr - [Teatr] NN. Odtąd Grupa Chwilowa pod dwuosobowym kierownictwem Krzysztofa Borowca i Jerzego Lużyńskiego działa jako formacja otwarta. Do wspólnych realizacji i projektów zapraszani są interesujący twórcy zarówno polscy jak i zagraniczni. W latach 1990-93 zostały zrealizowane: projekt z udziałem emerytowanych aktorów teatrów instytucjonalnych mieszczących się w Lublinie, dwa projekty - warsztaty roboczo zatytułowane „konstrukcja przedstawienia teatralnego” przeprowadzone wspólnie z aktorami norweskimi oraz dwa spektakle „Przedstawienie” z udziałem aktorów hiszpańskich w Madrycie i poddany osobnej uwadze w dalszej części pracy „Postój w pustyni”.

Do udziału w pracy nad pierwszym projektem zostali zaproszeni dawni aktorzy scen repertuarowych. W zamierzeniu realizacja miała być wspólnym doświadczeniem twórczym artystów pracujących do tej pory w odmienny sposób. Pomysłodawcy przekonywująco zadeklarowali potrzebę tego rodzaju integracji w dokumencie skierowanym do Ministerstwa Kultury i Sztuki. „Terminem kryzys - czytamy - jest obdarzony zarówno teatr zawodowy i alternatywny. Przywoływanie przyczyn 'kryzysu' bez tła w którym rzeczywisty lub pozorny stan krytyczny istnieje zawsze może wydać się pośpieszne. Można zaryzykować stwierdzenie, że przy tak pędzącej rzeczywistości Teatr nie musi i nie powinien się śpieszyć - że nie zawsze szybkie odreagowanie na tempo przemian musi być z korzyścią dla sztuki.

Być może jest tak, że twórcy w tych 'dwóch teatrach' znaleźli się w sytuacji pewnego 'getta'.

Nie znane nam są żadne próby podjęcia przez nich ryzyka wspólnej wypowiedzi artystycznej. Zdecydowaliśmy się podjąć taką próbę zapraszając do wspólnej pracy aktorów (w większości emerytowanych) z lubelskiego środowiska. Sądzymy, że warto w ten właśnie sposób poszukać form i znaczeń języka teatru, z całą świadomością że używane w tych 'dwóch teatrach' pojęcia: teatr, scena, przestrzeń, aktor, mogą znaczyć coś innego.

Jesteśmy przekonani, że projekt nie opiera się tylko na samej atrakcyjności pomysłu. Z naszej strony stoi za nim 16-to letnia praca w teatrze alternatywnym i zgromadzony przez ostatnie lata pisany z próby na próbę materiał, który stanowi podstawę rozpoczętej już wspólnej pracy.³⁹ Etap wstępny przedsięwzięcia składał się z szeregu spotkań stanowiących okazję do wspólnego poznania się i zaprezentowania swojej osoby. Każdy z uczestniczących poproszony został o ustne przedstawienie swego artystycznego i prywatnego „dossier” na które składało się między innymi: dokonanie własnej charakterystyki, przedstawienie zdjęcia rodziny, omówienie ważnej książki, obrazu itd. Następna część przygotowań obejmowała próby - dyskusje na wybrany temat, np.: rodzina, dom, tożsamość. Miały one wyłonić jeden główny motyw, bazę, punkt wyjścia dla improwizacji i etiud wypełniających końcowy etap. Prace ustały w fazie przygotowawczej i nie zostały sfinalizowane przewidywanym przedstawieniem.⁴⁰ Alternatywna propozycja procesu twórczego stała się zbyt trudnym wyzwaniem dla artystów pracujących dotąd w tradycyjnych warunkach teatralnych. Większym sukcesem zakończyły się pozostałe próby warsztatowe. Na uwagę zasługuje przede wszystkim współpraca polsko-hiszpańska uwieńczona „Przedstawieniem” (grudzień 1991). Spektakl składał się z serii jednoosobowych scen. W świetle punktowych reflektorów aktorzy deklamowali fragmenty wybranych przez siebie tekstów. Spajającym elementem przedstawienia była hiszpańska melodia z czasów wojny domowej, niepokojąco gęstniejąca w miarę trwania spektaklu. Przedstawienie cieszyło się niemałą popularnością wśród madryckiej publiczności.

Najbardziej znaczącym owocem metamorfozy zespołu stał się spektakl „Postój w pustyni” (tytuł został przeniesiony z wiersza Brodskiego). Sztukę zrealizowano z udziałem

39 Fragment dokumentu teatru skierowanego do Ministerstwa Kultury i Sztuki z dnia 1990.09.24.

40 Z zapisu rozmowy z K. Borowcem z dnia 1990.05.19.

dwojga rosyjskich aktorów Iriny Nabatowej debiutującej w przedstawieniu i Aloszy Zajcewa uznanego artysty moskiewskiego, twórcy wielu kreacji teatralnych (między innymi w teatrze im. Stanisławskiego i Na Tagance) i filmowych (w dziełach Andrieja Tarkowskiego). Pierwsze spotkanie między Zajcewem a członkami Grupy Chwilowej miało miejsce w Łodzi gdzie moskiewski aktor grał w przedstawieniu „Krzesa” Ionesco prezentowanym przez teatr im. Stanisławskiego. Borowiec i Lużyński zafascynowani aktorską osobowością Zajcewa zaproponowali mu współpracę. Odbyli wspólną podróż do Rosji by z bliska przyrzeć się teatralnym działaniom moskiewskich aktorów. W stolicy Rosji poznali Irinę Nabatową. Z długofalowych rozmów z obojgiem artystów wyłonił się projekt nowego przedstawienia w dużej mierze opartego na prywatnej i teatralnej przeszłości Zajcewa. W spektaklu zawarta jest między innymi partia jednej z najbardziej pamiętnych ról Zajcewa - Ryszarda III Szekspira. Proces dochodzenia do pełnego kształtu spektaklu, gdzie podstawą, bazą, punktem wyjścia stały się własne doświadczenia aktorów, był zatem podobny metodzie, jaką stosowała Grupa Chwilowa już wcześniej.

Próby trwały nieoczekiwanie krótko, zaledwie cztery miesiące.

Premiera odbyła się 11 kwietnia 1990 roku w Teatrze Lalki i Aktora w Lublinie. W sierpniu 1991 roku przedstawienie przyniosło zespołowi nagrodę Fringe First podczas światowego festiwalu w Edynburgu. „Postój w pustyni”, jak podkreśla Krzysztof Borowiec jest pierwszą w historii teatru autorskiego produkcją polsko-rosyjską.⁴¹

Ze względu na duży sukces „Postoju w pustyni” a przede wszystkim z uwagi na wysokie walory sceniczne przedstawienia cenne będzie przeprowadzenie szerszej analizy spektaklu.

W specjalnie wydanym przewodniku przygotowanym z okazji wyjazdu do Edynburga twórcy sugerują, że znajomość języka rosyjskiego nie jest konieczna dla odbioru sztuki. „Wystarczy - czytamy - wsłuchać się w melodię języka, zaczerpnąć sensualnego uroku, żeby przedstawienie mogło być odczytane w uniwersalnym języku teatru.”⁴² Pisemne zaproszenie samych aktorów brzmi: „To historia dwojga ludzi szukających miejsca dla siebie, historia każdego, kto przystanął na swojej drodze. Nasze przystanki są w Rosji. Jesteśmy gośćmi ze Wschodu. Patrzcie na to jak żyjemy w teatrze i jak teatr żyje w nas.”⁴³

41 Z zapisu rozmowy z K. Borowcem z dnia 1990.05.27.

42 K. Borowiec i J. Lużyński: *The guide through the performance*. „A stop in the desert”, Lublin 1991, s.3.

43 I. Nabatowa i A. Zajcew : [Inc.] *Come to us ...* K. Borowiec i J. Lużyński, op. cit., s.3.

Pierwsze słowa spektaklu to również zachęta: „Chodźcie do nas, wejdźcie w środek ikony. Właściwie to nie ikona tylko mój portret; i nie malował go malarz ale kierowca rajdowy. Wejdźcie do naszego domu, zobaczcie jak żyjemy.”⁴⁴ Niekonsekwentny potok zdań wypowiedziany przez dwójkę bohaterów - rosyjskich emigrantów jeszcze w foyer stanowi dziwny, obco brzmiący początek spektaklu. Jego osnową są przywołane przez Zajcewa fragmenty jego własnej, prywatnej i teatralnej minionej rzeczywistości; rzeczywistości pełnej goryczy, żalu ale pozbawionej bezwzględności, łagodzonej chociażby melancholijnym śpiewem aktorki stanowiącym swoiste metrum spektaklu (wykorzystane melodie i pieśni pochodzą z Górnego Ałtaju). W obrębie zgrzebnej, ubogiej dekoracji (dwa krzesła, stół, wielka mapa - płaszcz, symboliczny wulkan) Zajcew wspomina swoich przyjaciół Jerofiejewa, Wysockiego, opowiada, próbuje żartować. I gdy publiczność może odnieść wrażenie, że to jedynie dobrze wyreżyserowany wieczór autorski lub benefis autora, sytuacja się zmienia. Zajcew, nakładając wielki płaszcz stanowiący jednocześnie centralną część dekoracji przeistacza się w bohatera teatralnego, by w głębi symbolicznego wulkanu wypowiedzieć wspomnianą już partię Ryszarda III. Owa „erupcja talentu” odbywa się więc w ukryciu przed widzami. Sekwencja przypominać może trochę doznania literata, który przerywa na moment pisanie autobiografii, by jeszcze raz w samotności przywołać jakieś bliskie zdarzenie. Jednocześnie moment nakładania płaszcza i majestatyczne przejście przez scenę stanowi istotny punkt spektaklu. Ta istotna sekwencja może być potwierdzeniem możliwości zaistnienia w teatrze tzw. poziomu przedekspresywnego - według Eugenio Barby - wyabstrahowanego w czasie gry momentu, w którym „aktor angażuje swą energię, by używając niecodziennych ruchów i gestów 'uobecnić się' w oczach widza.”⁴⁵ Odtąd przywoływane doświadczenia i przeżycia Zajcewa, nie są jedynie projekcją pamięci jednego człowieka ani parabolą rosyjskiego losu; ulegają procesowi obiektywizacji. Bardziej oczywista staje się zatem refleksja autotematyczna, wszechobecna w przedstawieniu. Myśl metateatralna zawarta jest zarówno w prostym stwierdzeniu bohatera, że życie aktora to dni - debiuty przed „widownią - widziadłem o setkach oczu i uszu, spragnionych wciąż nowego i nowego”, jak i w konkluzji do której zapewne musiała dojść większość odbiorców, iż cały „Postój w pustyni” jest spektaklem o teatrze i jego twórcach. Spektaklem, który odsłania jakby kolejne stopnie teatralności, począwszy od zasugerowanej jedynie początkowej sytuacji teatralnej, poprzez pełną iluzję, aż do zupełnego zakwestionowania teatru, przedstawienia

44 Wszystkie cytaty w tekście według scenariusza.

45 E. Barba: *Teatr euroazjatycki czyli szansa*. „Dialog” 1993 nr 8.

jego rewersu (np. w scenie gdy Zajcew umownie „wychodzi do teatru”). Teatr jawi się jako rzemiosło ale i również jako niepoznawalna do końca tajemnica. Nie bez przyczyny więc niektórzy z krytyków używali chętnie na określenie specyfiki sztuki nazwy teatr totalny, mimo oszczędności środków aktorskich w niej zawartych i kameralności przedstawienia.

Można również postrzegać spektakl w dwóch początkowo przenikających się planach sacrum i profanum, w dwóch obszarach - codzienności i absolutu („a jeśli to nie krzyż a drewniana łyżka”). W miarę trwania spektaklu sfera absolutu zostaje wysunięta na pierwszy plan. Po raz pierwszy w realizacjach Grupy Chwilowej silnie zaakcentowany zostaje wątek metafizyczny. Dzieje się to przez symboliczne stopniowe uświęcanie przestrzeni w kierunku wertykalnym. Początkowe partie z Ryszarda III wygłaszane są przez bohatera pod płaszczem, jakby w piekle, dalsze sekwencje rozgrywają się w przestrzeni naznaczonej archetypiczną symboliką miejsca świętego - wulkanu, w późniejszej zaś części następuje zapalenie umieszczonych powyżej sceny, cerkiewnych lampek. Można zatem uznać, że „Postój w pustyni” to sztuka wyrosła z codziennego doświadczenia - jej warstwa semantyczna budowana jest ze znaków silnie zakorzenionych w rzeczywistości (dom, chleb) - i jednocześnie wyrastająca poza owo doświadczenie. Tu teatr nieustannie jest konfrontowany z rzeczywistością. Życie i sztuka nie są antynomiami, które znoszą się nawzajem. Ta ostatnia osiąga w przedstawieniu swój wymiar duchowy, etyczny. Moment nakładania płaszcza stanowi oznakę kapłańskiego wtajemniczenia, dym z umownego wulkanu tworzy nad głową bohatera symboliczną aureolę. „Wejdźcie w środek ikony” - brzmi jedno z początkowych zdań. Ikona - według Leonida Uspieńskiego - przedstawia „ciało, które postrzega to, co wymyka się normalnej percepcji człowieka, a więc oprócz świata fizycznego widzi także świat duchowy.”⁴⁶ Sztuka w spektaklu przedstawiona jest zatem jako pomost ku absolutowi i jako taka jest osiągnięciem pewnej harmonii. Ilustruje to linia melodyczna spektaklu: od kakofonii pierwszych zdań, poprzez elegijny śpiew Iriny aż do czystych dźwięków symfonii Liszta. Sztuka jawi się również jako niepoznawalna do końca tajemnica; wielka partia Ryszarda III Szekspira wygłaszana jest w ukryciu przed odbiorcą, melodia Liszta dochodzi zza zamkniętych drzwi. Jednocześnie wyzyskanie w spektaklu archetypicznej symboliki (jaką naznaczone są takie rekwizyty jak chleb, płaszcz, plastyczne wyobrażenie domu) może wprowadzać - przyjmując estetyczną koncepcję Hansa-Georga Gadamera - element zadomowienia,

46 L. Uspieński: *Teologia ikony*, Poznań 1993, s. 145.

swojskości, bezpieczeństwa.⁴⁷ Potwierdzeniem tego przypuszczenia może być głos jednego z krytyków: „Spektakl nigdy nie jawi się obcym lub nie dającym się zgłębić, publiczność subtelnie angażuje się w widowisko lecz nie w gorzko - ironicznym sensie 'uczestnictwa publiczności' [...] oto ogromnie udane i wzruszające przedstawienie, możecie już nigdy po raz drugi nie zobaczyć czegoś podobnego.”⁴⁸ Inny recenzent dodawał: „Zostawmy swoją logikę w domu i upajajmy się oszalamiającą wizualnością spektaklu.”⁴⁹ Ów entuzjastyczny ton recenzji pojawiał się po edynburskim festiwalu bardzo często. O wadze sukcesu lubelskiej grupy na tej prestiżowej imprezie świadczy liczba wykonawców biorących w niej udział. Konkurencyjną atmosferę festiwalu przypominał Andrzej Molik: „Na ponad 120 scenach występuje ponad 800 różnego rodzaju ansabli niekoniecznie stricte teatralnej. W codziennie drukowanym programie Daily Diary można przeczytać, że od 7.30 rano do 3.00 rano co 15 - 30 minut rozpoczyna się 6 - 8 przedstawień. Tego nie można ogarnąć, tu trzeba rozpoznania u podstaw. I w tym kolosie nie przepadł lubelski spektakl. Angielski tytuł 'A Stop in the Desert' powracał w rozmowach, pojawiał się w prasie, stał się znany jeśli nie słynny.”⁵⁰ Sztuka zyskała europejski rozgłos. Z niecierpliwością oczekiwano na premierę spektaklu w Moskwie, w miejscu gdzie powstał pomysł przedstawienia. Premiera w stolicy Rosji odbyła się równo cztery lata po premierze polskiej - 11 kwietnia 1994 roku w domu Szalapina - budynku należącym do Instytutu Teatralnego im. Szczukina, który znajduje się niedaleko słynnego Teatru Wachtangowa. Planowano jeszcze sześć przedstawień z czego doszły do skutku tylko dwa; na początku trzeciego bowiem aktor odmówił dalszej gry. Wydarzenie zrelacjonował recenzent „Gazety Wyborczej”: „- Jest was za mało. Wychodzę. Nie będę grał - rzucił w stronę moskiewskiej publiczności Alosza Zajcew. Tak umarło przedstawienie - pisze dalej dziennikarz - 'Postój w pustyni' lubelskiego teatru Grupa Chwilowa. (...) Alosza przygotowywał się do przedstawienia. Nic nie zapowiadało kryzysu. Nawet widzów nie było wcale tak mało. Nikt nie rozumiał jego ucieczki. Alosza też.”⁵¹

Przedstawienie zagrano w sumie 168 razy, między innymi w Anglii, Francji, Niemczech, Izraelu, wszędzie zdobywając duży aplauz publiczności.

W przeszłości często podkreślano odrębność lubelskiego zespołu spośród innych

47 Por. H.G. Gadamer: *Aktualność piękna*, Warszawa 1993, s.63.

48 C. Donald: *A stop in the desert*. „The Scotsman” 1991.08.29.

49 T. Morris: *A Stop in Desert*. „The Independent” 1992.09.16.

50 A. Molik: *Przebojem w Edynburg*. „Kurier Lubelski” 1991.09. 27 - 29.

51 M. Haponiuk: *Arbackie żale*. „Gazeta Wyborcza” 1994.04.12.

teatrów alternatywnych. Jednak aktualne przeobrażenia w zespołach pozainstytucjonalnych znajdują swoje potwierdzenie między innymi właśnie w ostatnim przedstawieniu Grupy Chwilowej. Mam tu na uwadze przede wszystkim obecność wątku autotematycznego, podjęcie problemu statusu artysty, problemu dotąd obcego teatralnej alternatywie. Coraz bardziej popularnym elementem staje się też powrót do tradycji, czerpanie motywów twórczych z kultur dawnych, ludowych, opierających się cywilizacji, reprezentowanych w lubelskim przedstawieniu przez melodie Starowierów - ludu z Górnego Altaju.

Uwagi końcowe

W okresie dzisiejszej swobody twórczej poddaje się często w wątpliwość zasadność używania nazwy teatr alternatywny. Niegdyś prężny ruch dzisiaj jest rozproszony, nie spaja go już doraźna problematyka społeczna. Punkt ciężkości został przeniesiony na sferę czysto artystyczną, różnicującą zespoły wywodzące się z kręgu teatralnej alternatywy. Jednak wydaje się, że stale łączy ich podobny warsztat pracy, odmienny od sposobu realizowania spektakli w teatrach instytucjonalnych. Pod tym względem pozostaną spadkobiercami teatralnej idei Grotowskiego, wśród nich także członkowie Grupy Chwilowej, mimo że jawnie nigdy nie deklarowali się jako jego apologety. Dzisiejsze działania lubelskiego zespołu są przejawem tendencji zapoczątkowanej również przez twórcę Laboratorium, a kontynuowanej między innymi przez Barbę i Brooka. Mam na uwadze traktowanie teatru jako zjawiska realizującego się w szerokiej przestrzeni interkulturowej, będącego wspólnym doświadczeniem artystów wywodzących się z różnych kręgów kulturowych. Po satysfakcjonujących przedsięwzięciach z udziałem aktorów hiszpańskich i norweskich, w najbliższej przyszłości zespół przewiduje realizację przedstawienia z teatrem koreańskim „Mała Legenda” z Seulu.

W 1995 roku Grupa Chwilowa będzie obchodziła dwudziestolecie swojej działalności. Wypada więc życzyć lubelskiemu zespołowi, by dalsze kontakty artystyczne zaowocowały udanymi przedsięwzięciami teatralnymi.

Bibliografia

BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA

Dokumenty źródłowe

K. Borowiec, J. Lużyński: *The guide through the performance. „A stop in the desert”*, Lublin 1991, s. 3.

Pismo teatru z dnia 1990.09.24 skierowane do Ministerstwa Kultury i Sztuki.

Scenariusz przedstawienia „Cudowna historia”.

Scenariusz przedstawienia „Martwa natura”.

Scenariusz przedstawienia „Lepsza przemiana materii”.

Scenariusz przedstawienia „Postój w pustyni”.

Teksty z programu kabaretowego „Pieśni nagminne - wieczór autorski Witalisa Romeyki”.

Prasa

S. Bayly: *A miraculous story*. „The List” 1988.09.01.

S. Billen: **On the dark side of mime**. „The times” 1988.08.31.

M. Brennan: *A miraculous story*. „The Glasgow Herald” 1988.08.30.

Z. Broncell: *Melpomena w autokarze. Podróże i występy „Grupy Chwilowej z Lublina*. „Tydzień Polski” 1990.01.06.

- C. Donald: *A Stop In The Desert*. „The Scotsman” 1991.08.29.
- A. Drawicz: *Uwaga, Ruscy już są!* „Życie nasze codzienne” 1993. 12.18-19.
- [fp:] „Cudowna historia” w LDK. „Sztandar Ludu” 1985, nr 20 (12496).
- [fp:] „Grupa Chwilowa” w drodze do Edynburga. „Sztandar Ludu” 1988.08.19.
- J. Frank: *A Stop In The Desert - Richard Demarco Gallery*. „Evening News” 1991.08.29.
- E. M. Iracka: *Chwila trwa już 5 lat*. „Sztandar Ludu” 1980.05.05.
- [jk:] *Kraków 76*. „Jazz” 1976, nr 6.
- [kiv:] *Dwa lata Grupy Chwilowej*. „Sztandar Ludu” 1977.03.25.
- J. Kleyff: *Nazwać - Grupa Chwilowa*. „Jazz” 1976.01.20.
- B. Koś: *Drogą długą jak Rosja*. „Słowo Ludu” 1993.11.08.
- [krk:] *Kabarety*. „Kurier Lubelski” 1976.01.14.
- J. Linklater: *A Stop In The Desert*. „The Glasgow Herald” 1991. 08.30.
- J. Marek: *W ruchu, czy w połowie drogi*. „Politechnik” 1976.12. 19-26.
- P. Marmion: *Winter warmer. A stop in the desert*. „What's on” 1992.09.16.
- J. Maror: *A story without a script*. „The Independent” 1988.08.29.
- J. Mc Millan: *Truth fram a kosher meal*. „Review Guardian” 1991. 08.29.
- T. Morris: *A Stop The Desert*. „The Independent” 1992.09.16.
- T. Morris: *Let them eat cake*. „The Independent” 1991.08.30.
- S. Ostrowski: *Konfrontacje, kompromitacje*. „Gazeta Współczesna” 1976.12.03-05.
- A. Renton: *A wonderful Story*. „The Independent” 1988.08.31.
- R. Ross: *Polish images*. „The Evening News” 1988.09.01.
- I. Shuttleworth: *A stop in the disert*. „City Limits” 1992.02.09.
- K. Sielicki: *Największy festiwal świata*, „Sztandar Ludu” 1988. 09.30.

[Sok:] *Zagraniczne wyjazdy zespołów UMCS*. „Kurier Lubelski” 1980.06.25.

R. Stevenson: *Clarity and .konceptualizing in Edinburgh*. „Times Literary Supplement” 1988.09.09-15.

W. Sulisz: *Bardzo smutna historia na pustyni*. „Magazyn Lubelski” 1992, nr 19.

A. Szulc: *Czy oni są w stanie nas zrozumieć*. „ItD” 1979.01.21.

[tam:] *Grupa Chwilowa jedzie do Francji*. „Kurier Lubelski” 1984, nr 17(7924).

[tam:] *Nasi w Scheersbergu*. „Kurier Lubelski” 1978.11.13.

P. Webb: *Stop in the Desert*. „Time Out” 1992.09.16.

[zew:] *Przegląd Teatrów Studenckich w Gdańsku*. „Kurier Polski” 1980.12.12

G. Zlatkes: *Drugi oddech młodego teatru*. „ItD” 1979.03.25.

G. Zlatkes: *Taki pejzaż*. „ItD” 1980.

[ztm:] *Teatr Studencki- robotnikom*. „Wieczór wybrzeża” 1980. 12. 13-14.

W. Zwinogrodzka: *Postój w stolicy*. „Gazeta Stołeczna” 1993. 12. 11-12.

Druki zwarte

J. P. Hudzik: *„Cudowna historia” - próba interpretacji*, Lublin 1989.

G. Zlatkes: *O Grupie Chwilowej. Parateatr*, Seria Sztuka Otwarta, Ośrodek Teatru Otwartego, Wrocław 1989.

BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

Prasa

M. Dzieduszycka, Z. Hejduk, W. Krukowski, J. Opryński, L. Raczak: *Gdzie są nasze rozbrykane lata?* „Teatr”, 1991, nr 5. [Dyskusja o młodym teatrze lat siedemdziesiątych].

A. Lipiński: *O cudownym zmartwychwstaniu FAMY*. „Ekran” 1977.08. 21.

J. Marek: *Polaryzacja*. „ItD” 1980.11.16.

M. Pawlicki: *Provisorium*. „Scena” 1984, nr 3.

L. Raczak: *Mój teatr studencki*. „ItD” 1977, nr 8.

[tam:] *Kto do Edynburga?* „Kurier Lubelski” 1989.05.07.

G. Zlatkes: *Młody Teatr i „reszta”*. „Więź” 1981, nr 2.

Druki zwarte

H.G. Gadamer: *Aktualność piękna*, Warszawa 1993.

M. Gołaszewska: *Estetyka i antyestetyka*, Warszawa 1984.

A. Jawłowska: *Więcej niż teatr*, Warszawa 1988.

W. Kopaliński: *Słownik symboli*, Warszawa 1990.

T. Kornaś: *Polskie alternatywne środowiska teatralne 1980 - 1989*, Łódź 1992.

A. Nalaskowski: *Sztuka obrzeży - sztuka centrum*, Warszawa 1986.

Parateatr II, seria Sztuka Otwarta. Ośrodek Teatru Otwartego, Wrocław 1982.

Teatr a poezja, seria Sztuka Otwarta. Ośrodek Teatru Otwartego, Wrocław 1975.

L. Uspienski: *Teologia ikony*, Poznań 1993.

Wspólnota, kreacja, teatr, seria Sztuka Otwarta. Ośrodek Teatru Otwartego, Wrocław 1977.

Materiały inne

Zapis magnetowidowy spektaklu „Cudowna historia”, Lublin 1984.

Zapis magnetowidowy spektaklu „Martwa natura”, Lublin 1980.

Zapis magnetowidowy spektaklu „Postój w pustyni”, Lublin 1991.