

Magdalena Jankowska

Bilans

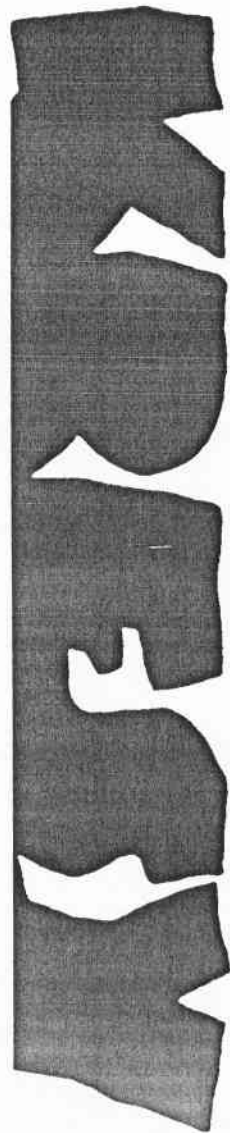
Koniec dekady — czas, by nazywać i oceniać różne zjawiska lat osiemdziesiątych, by porównywać je z dokonaniem ubiegłych dziesięcioleci. Takiemu oglądowi chciałabym poddać lubelski teatr alternatywny, mając świadomość, jak nieostrym pojęciem jest to określenie i jak jego treść zmieniała się na przestrzeni lat.

Cofnijmy się więc w lata sześćdziesiąte, by przypomnieć początki ruchu młodo-teatralnego w naszym mieście. Kusząc się o prezentowanie historii, której naocznym świadkiem nie byłam, muszę żywą refleksję nad spektaklem zastąpić wylczeniem jego ocen zanotowanych w konkursowych werdyktach. Siłą rzeczy posłużyć się muszę recenzjami i omówieniami towarzyszącymi przedstawieniom a serwowanymi z różnych ideologicznie pozycji i w zmieniającym się kontekście społeczno — politycznym.

Na jakie niebezpieczeństwa naraża ta procedura niech ilustruje następujący przykład: spektakl Gongu 2 *Wiemam ukryzowany* podczas IV Festiwalu Kul-

tury Studentów oceniony został jako rewelacja, a niebawem, gdy zmieniły się polityczne koniunktury — uznano go za przekłamaną i niezręczną agitację. Ale owe skrajne sądy dodatkowo charakteryzują klimat panujący wokół sztuki awangardowej i uzupełniają obraz minionej epoki.

Otóż na początku lat sześćdziesiątych, kiedy to obowiązek wykazania się przez różne organizacje młodzieżowe działalnością społeczną (kultura wchodziła w jej zakres), przybrał na sile, czemu towarzyszyła narastająca festiwalomania, zainicjowały swój byt również imprezy o poważniejszej randze. Najistotniejszymi miejscami prezentacji studenckiej sceny, a była ona wówczas tożsama z młodym teatrem w ogóle, były Łódzkie Spotkania Teatralne i Lubelska Wiosna Teatralna (od 1974 r. przemianowane na Konfrontacje Młodego Teatru). Obydwa cieszyły się prestiżem zespołów i uczestnictwo w nich uważane było za swoisty awans, potwierdzenie właściwej drogi twórczej. (A. Czarnowska, *Studenckie festiwale teatralne*). Organizatorem, odbywającej



się od 1966 r. Wiosny i jej wielokrotnym laureatem był Akademicki Teatr UMCS Gong 2. I tak podczas pierwszej edycji konkursu nagrodzone zostały *Pieśni i songi Pana Brechta*, podczas trzeciej — *Elżbieta Bam*, *Dialog na Święto Bożego Narodzenia*, *Testament*, *Trismus*; szóstej — *Każdy*; dziewiątej — *Spojrzenie Tadeusza Różewicza — przygotowanie do wieczoru autorskiego* (wszystkie wyreżyserowane przez Rozhina i ze scenografią E. i L. Barańskich).

Podobne sukcesy były udziałem tego zespołu na łódzkich festiwalach i należał on do tych, które dokonały „zmiany warty” podczas IV Spotkań (1967), uznanych za przełomowe tak w karierze pewnej estetyki jak i metody pracy nad przedstawieniem. Z aplauzem więc przyjęto młode zespoły, jak choćby Akademicki Teatr Gong 2 z jego dwoma spektaklami *ZA! — kronika rewolucyjna* i *Elżbieta Bam* Charmsa. *Pierwszy z nich (...) był niebanalną wizją sceniczną Rewolucji Październikowej. Spektakl przeistaczał się w meeting aktorów z widzami, jedni przemieszali się z drugimi, czyniąc tekst bardziej nośny i aktualny.* (A. Czarnowska, *Barometr teatru studenckiego czyli Łódzkie Spotkania Teatralne*). Również w drugim przedstawieniu dostrzeżono istotny głos w dyskusji nad konwencjami formy scenicznej, gwałtownie domagającej się odświeżenia. Wystawiony tu rok później *Testament* Villona uzyskał miano najlepszego przedstawienia roku. Ta inspirowana teatrem średniowiecznym propozycja odznaczała się zarazem nowoczesnością użytych środków, wykorzystujących kontrast jako zasadę estetycznej organizacji. Nie zabrakło również głosów krytycznych zarzucających mu efekciarstwo i „nowoczesną łatwinę”, ale świadczy to o tym, że teatr stał

w centrum zainteresowania, czego dowodem te kontrowersje. W świecie artystycznym sytuacja to nader pożądana.

Dla uzupełnienia dodam też, że Gong 2 trzykrotnie wystąpił na Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Studenckich we Wrocławiu (1967 — *Pieśni i songi Pana Brechta*; 1969 — *Wietnam ukrzyżowany*; 1971 — *Każdy*). Lubelskiemu teatrowi przychodziło wówczas rywalizować z zespołami, których dokonania wpisane zostały do kanonu najwybitniejszych osiągnięć sceny studenckiej: Kalamburem z Wrocławia (*W rytmie słotca*), Teatrem Ósmego Dnia z Poznania (*Jednym ichem*), Teatrem STU z Krakowa (*Spadanie*).

Niedługo po Gongu — 2 swą działalność artystyczną rozpoczęła w Lublinie Scena Plastyczna KUL (1969), by z regularnością wystawiać swe, usytuowane na pograniczu teatru i plastyki, przedstawienia: *Ecce Homo* (1970), *Narodzenie* (1971), *Wieczera* (1972), *Włókna* (1973), *Ikar* (1974), *Piętna* (1975) *Zielnik* (1976), *Wilgoć* (1978), by nie wychodzić poza lata siedemdziesiąte. Przedstawienia, które w integralną całość spajają trzy elementy: muzykę, rekwizyt i aktora, pełniącego — w rozumieniu Leszka Mądzika — również funkcję rekwizytu, od pierwszych prezentacji zwróciły na siebie uwagę jako zjawisko wybitne. Bowiernie precyzyjnie zaprojektowany ruch w specyficznym zaaranżowanej przestrzeni okazał się być znakomitym nośnikiem najistotniejszych problemów egzystencji ludzkiej. Przejmującym, zrozumiałym i pięknym. Ponieważ dzisiaj Scena Plastyczna KUL, ze względu na obecną pozycję artystyczną, ma liczne monografie, a pamięć jej minionych dokonań jest wciąż żywa, pomnę dowodzenia ich rangi.

Równoległe z nim powstał i w niedługim czasie osiągnął swe pierwsze liczące się sukcesy zespół pantomimiczny Jerzego Leszczyńskiego, przeniesiony, po krótkim okresie funkcjonowania, z Puław do Lublina i występujący odąd pod nazwą Lubelskiego Teatru Wizji i Ruchu. W przeciwieństwie do dwu poprzednich zespołów ten nie miał rodowodu uniwersyteckiego, gdyż w skład jego wchodziła nie tylko młodzież akademicka, (i nie sponsorowała go uczelniana organizacja, najpopularniejszy wówczas mecenas). Jednakże jako reprezentant młodej kultury współzawodniczył niekiedy z tamtymi, biorąc udział we wspólnych imprezach. W swej dziesięcioletniej działalności wystawili: *Ku samemu sobie*, *Warianty*, *Kroki w czasie*, *Images*, *Malczewskiego* (który stał się tematem nakręconego przez Jerzego Gruzę filmu nagrodzonego na Festiwalu Eurowizji w Knokke), oraz *Burzę* wg Szekspira.

Lata siedemdziesiąte były tak obfitym okresem dla lubelskiej sceny nieprofesjonalnej, że gdy swoje dojrzałe przedstawienia wystawiały wspomniane wyżej zespoły, równocześnie na drogę poszukiwań teatralnych weszły młodsze: Grupa Chwilowa, Provisorium, Scena 6 – równieśnicze grupy założone przez studentów humanistyki UMCS w pierwszej połowie dziesięciolecia. W tym samym czasie do Lublina przyjechał Włodzisław Staniewski, który po okresie pracy w krakowskim Teatrze STU i wrocławskim Teatrze Laboratorium rozpoczął współpracę z Lubelskim Towarzystwem Kultury Teatralnej. W ramach niej między innymi prowadził warsztaty ze Sceną 6. W 1977 r. jednak założył własny zespół nazwany Ośrodkiem Realizacji i Badań Praktyk Teatralnych z siedzibą w podlubelskiej wsi Gardzienice (stąd skrótowa

nazwa: Ośrodek Teatralny „Gardzienice” lub wręcz tylko „Gardzienice”). W rok później powstało ich pierwsze przedstawienie – *Spektakl wieczorny* na motywach powieści Rabelaisa'go *Gargantua i Pantagruel*, a w 1980 *Gustaw* wg A. Mickiewicza. Prezentowano je wówczas kilkakrotnie podczas imprez studenckich (np. Konfrontacje 81 – imprezy towarzyszące). Jednakże specyficzna metoda pracy zespołu, polegająca na podejmowaniu Wypraw – wędrówek po różnych częściach Polski i świata w poszukiwaniu kontaktu z kulturą ludową, nieco powierchownie rzecz ujmując – podczas których zacierały się granice między działalnością artystyczną a bytową członków teatru, wyrwała zespół z lokalnego funkcjonowania. „Gardzienice”, formalnie będąc podlubelską placówką stały się teatrem świata. Nie odnosi się to tylko do miejsca pracy, ale przede wszystkim do pozycji na skali wartości artystycznych.

W dalszym ciągu Lublin był miastem liczącego się festiwalu, ponieważ w dwa lata po siódmej – ostatniej edycji Lubelskiej Wiosny Teatralnej powołano do życia Konfrontacje Młodego Teatru. Pierwotnie Konfrontacjom wyznaczono rolę szczebla pośredniego między „Startem” – przeglądem debiutujących grup teatralnych a Łódzkimi Spotkaniami Teatralnymi – miejscem prezentacji dojrzałych już artystycznie zespołów. KMT połączyły jednak te dwa programy, by w krótkim czasie stać się najbardziej prestiżowym forum prezentacji różnych opcji sztuki scenicznej.

Spoglądając na scenę studencką z perspektywy dat kończących kolejne dziesięciolecia należy wspomnieć o Konfrontacjach w 1980 roku. Były one wyjątkowe, już chociażby pod względem rekordowej liczby uczestników (17 zes-

połów). Towarzyszyła im również podwyższona temperatura, wynikająca z rodzącej się gorączki społecznej. Coraz lepiej wyczuwalne napięcie sprawiało, że z zainteresowaniem spotykały się propozycje zaangażowane politycznie. Wśród dwu wyróżnionych przez Radę Artystyczną przedstawień, stanowiących — według jej orzeczenia — „wkład w kulturę narodową, na równi ze spektaklami najslawniejszych zespołów z tradycji studenckiej” jedno należało do lubelskiego Teatru Provisorium (*Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe* reż. J. Opryński. Drugim było słynne chyba po dziś dzień dokonanie gdańskiego Teatru Jedyńka (*Odzyskać przepłakane lata*). Najpierw o tym drugim, które w przedsierpniowej prezentacji zrobiło wielkie wrażenie, ale też wywołało wiele wątpliwości, które znakomicie zilustrował Tadeusz Nyczek, pisząc: *Nie patrzę na scenę. Nie wiem: śmiać się czy płakać? Zażenowanie miesiąca się ze wstydem, współczuciem, złością, zrozumieniem. Uproszczenia, banały, a przecież mają siłę sugestii*. Była to postawa dość typowa: z jednej strony poruszenie spektaklem, żarliwością zawartego w nim oskarżenia i protestu, z drugiej zgorznienie niestosownością użytych środków. Do głosów rozpatrujących fenomen Jedyńki włączyć można także rozważania Sławomira Trzaski, odpowiadającego na pytanie: *Co w takim razie zdecydowało o lubelskim sukcesie Jedyńki? Moim zdaniem, przede wszystkim determinacja twórców „Odzyskać przepłakane lata”, ich mocne postanowienie wykrzywienia swojej prawdy o świecie i sobie samym. To poraziło, zelektryzowało festiwalową widownię, po prostu nie przyzwyczajoną do tego rodzaju kontaktu ze studencką (i jakąkolwiek inną) sceną, nie wyobrażającą sobie, że ktoś ze sceny może się do niej*

zwracać na tak napiętej strunie desperacji i tragizmu, jakiej nie spotykało się w naszym teatrze bodaj od „Wyzwolenia” (E. Morawiec: *Prometeusz i martwa natura*. Życie Lit. 1980, nr 21 s. 7). Tak długo zatrzymuje się przy tym nie lubelskim przedstawieniu, by lepiej uzmysłwić z czym przyszło konkurować Provisorium, a także to, jak bardzo kontekst społeczno — polityczny wiosną 80 roku zmieniał hierarchię wartości, pozwalając sile treści obywatelskich przebijać się przez miałość formy. Natomiast wydarzenia Sierpnia wiele ujęły odważnemu przed paru miesiącami przesłaniu i odsoniły jego teatralne braki. Provisorium zaś udźwignęło próbę zasu, co zaświadcza opinia: *Ten uniwersalny, otwarty spektakl rósł i dojrzewał wraz z aktorami* (S. Trzaska, *Pamiętny rok 1980*. (Zeszyt dokumentacyjny). Przedstawienie, którego myślą głową jest dążenie człowieka do zachowania podmiotowości wbrew istniejącym w nim samym ograniczeniom i determinantom zewnętrznym doczekało się oceny, iż *jasna i prosta mowa czwórki młodych aktorów — poetów z Lublina o współczesności ratuje twarz nie tylko młodego teatru. Także polskiego teatru współczesnego w ogóle*. (J. Konieczpolski : *Uchronić swoją mowę*, Polityka 1980 r. nr 21).

Oprócz wyżej wymienionych, jakością propozycji zwróciły na siebie uwagę podczas Konfrontacji 80 inne zespoły reprezentujące nasze miasto. Podniesione tu zostały zalety absurdałnej poetyki, wykorzystującej surrealistyczny dowcip i plastyczną metaforę, którą Grupa Chwilowa posłużyła się dla zbudowania *Martwej natury* (reż. K. Borowiec).

Również w części imprez towarzyszących Lublin miał liczną obsadę, a więc obok poznańskiej znakomitości — Teatru Ósmego Dnia (*Ach jakże godnie żyłis-*

my) wystąpiła Scena Plastyczna KUL (*Wędrownie*) oraz Teatr Ognia i Papieru – jednoosobowa instytucja artystyczna Grzegorza Kwiecińskiego (widowisko plenerowe *Cyrk*). Lubliniacy byli więc organizatorami ważnej imprezy i często jedną z jej głównych atrakcji.

Innym, bardzo istotnym sprawdzianem ważności propozycji scenicznej był udział w zorganizowanym w duchu solidaryzmu społecznego przeglądzie: „Teatr Studencki Robotnikom”, który odbył się w dniach od 13 do 16 grudnia 1980 r. w Gdańsku. Do uczestnictwa w nim zostały zaproszone te teatry, które przynajmniej od 3 – 4 lat mówiły głośno, a często krzychały to wszystko, co znalazło się w sierpniowych postulatach robotników – jak głosi druk towarzyszący przeglądowi. I znów lublinocentrycznie rzecz traktując, zauważyć trzeba, że lubelskim teatrem impreza stała, a przy formie organizacyjnej, którą inicjator przedsięwzięcia – gdańska Jedyńka głosi słowami: „chcemy, aby co roku w grudniu spotykały się w Gdańsku cztery najlepsze teatry studenckie naszego kraju”, zaproszenie stanowiło poważną nobilitację.

Było więc Provisorium *Nie nam lecieć...* – spektaklem w zgodzie ze wstępnym założeniem, wyprzedzającym w chwili powstania (premiera przed marcem 1980 r.) nastroje społeczne i ubiegającym wydarzenia.

Była Scena Plastyczna KUL z *Ikarem* – przedstawieniem odstawiającym gorzką prawdę o człowieku, jego godności i bezsilności, które mimo że powstałe na przełomie lat 1974/75 nie było dotąd znane szerszej publiczności. Miało tylko prezentacje zagraniczne. Dopiero po pięciu latach od chwili stworzenia wyłoniła się taka możliwość w kraju. Niech ten fakt

dowodzi jaka musiała być silna wymowa tego bezsłownego widowiska.

Była Grupa Chwilowa z *Martwą naturą*, poddającą się wciąż nowym interpretacjom.

A czwarty, jedyny spoza Lublina, gość Przeglądu to Teatr Ósmego Dnia, który przywiózł tu *Przecenę dla wszystkich* przygotowaną w latach 1976/77. I znów zespół powtórzył sukces, wywołując u odbiorców te same emocje co siedem lat wcześniej, kiedy wystawił *Jednym ichem* (wg poezji Stanisława Barańczaka). Warto chyba przy okazji wspomnieć o atmosferze otaczającej zespół niemal od początków jego istnienia, gdyż stanowi to znamieny rys funkcjonowania kultury nieoficjalnej. Na przykładzie Ósemek najlepiej zilustrować można sens i konsekwencje uprawiania teatru alternatywnego. To właśnie ten zespół chyba najbardziej przekonująco ze wszystkich grup w Polsce walczył o zerwanie więzów krępujących swobodę twórczą, zbiegającą się z ograniczeniem wolności w ogóle, dla walki tej znajdując nie tylko społeczne uzasadnienie, ale i utrafioną artystyczną formę. Otóż w latach poprzedzających omawiane spotkanie w Gdańsku poznański zespół wielokrotnie był sztykanowany. I tak *Przecenę dla wszystkich* – przedstawienie bezwzględnie osądzające świat, w którym żyją twórcy wypowiedzi, ale i ich samych, można było pokazać na Spotkaniu Teatru i Sztuki Otwartej w Oleśnicy we wrześniu 1978, dopiero po użyciu szantażu przez pozostałych uczestników, że w razie odmówienia prezentacji „Ósemkom” wszyscy solidarnie się wycofają. Podobna sytuacja powtórzyła się przed

lubelskimi Konfrontacjami w 1979 r. Wówczas nieokreślony status zespołu, usiłującego przejść na zawodowstwo omal uniemożliwił jego udział w festiwalu. I znów postawa innych teatrów przekreśliła zamiary FG SZSP, patronującego imprezie, który chciał posługując się byle pretekstem, wyeliminować ten zespół. Podobne przykłady można mnożyć, lecz tych chyba wystarczy, aby uświadomić sobie czym był dla teatrów awangardowych przełom lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Niektóre spośród tendencyjnie izolowanych od odbiorcy, a będące enklawą wolności twórczej, teraz stanęły w centrum zainteresowania nowego mecenasa, troszczącego się o prezentację ich dokonani jak najszerzej publiczności.

Wniosek z tych zestawień nasuwa się dość wyraziście: lubelskie zespoły en bloc wyróżniały się spośród środowiska młodoteatralnego w całym kraju. Dekada 1971–80 była udana, a rok zamykający ją zdawał się przynosić rewelacyjne dla ich funkcjonowania zmiany. Ale ten pomyślny okres kończy się wkrótce po wkroczeniu w nowe dziesięciolecie. Co prawda w 1981 r. odbyły się jeszcze w Lublinie Konfrontacje, to jednak udział w nich wzięło już tylko 8 zespołów. A i te – w opinii Rady Artystycznej – nie rozpoczęły jeszcze na dobre niezbędnych poszukiwań, co legło u podstaw decyzji, by nie mogąc żadnemu spektaklowi przyznać miana wybitnego osiągnięcia, ograniczyć się do wyłonienia zalet poszczególnych realizacji. Znowu w gronie zauważonych znalazły się nasze teatry: Scena 6 (*Zestani do raju* – wybitne rozwiązania plastyczne oraz poczucie humoru i ironii), Provi-

sorium (*Pusta estrada* – najambitniejszy, najbogatszy problemowo spektakl Konfrontacji i scena wyróżniająca się wysoką kulturą w korzystaniu z literatury).

Jednak był to ostatni akord. Problemy społeczno–polityczne zaczęły absorbować bardziej niż cokolwiek innego. To, co się działo w kraju, wywalało chęć demonstrowania swojej postawy w sposób bardziej bezpośredni, gdyż tempo przeobrażeń jakby wyłączało pośrednictwo sztuki. Na fakty artystyczne przyszło poczekać. Przeczekać grudniowy szok i jego długotrwałe skutki. Kondycja całej kultury gwałtownie osłabła, a istnienie tej półoficjalnej, obciążonej zarzutami o wywrotowe aspiracje, popadło w stan kompletnego zagrożenia. Ataki na jej czysto fizyczny byt nasiliły się, chociaż już wcześniej nie był on pewny. Chciałabym uniknąć martyrologii (co zastrzegam popularnym dziś wzorem), ale też nie sposób pominąć tej kwestii przy omawianiu życia i twórczości teatralnej alternatywy. Utrudnianie, czy wręcz uniemożliwianie egzystencji teatrom „drugiego obiegu” było wszak jednym z punktów przywracania starego ładu. Zespoły te więc stały się reprezentantem podziemia artystycznego. Powiedzenie o nich, że jest to teatr życiem płacony, stało się wówczas prawdziwsze niż kiedykolwiek.

Od czasu stanu wojennego funkcjonowanie kultury w swej mizernej formie spolaryzowało się na biegunach: opozycja i kolaboracja, co sparodiowało obraz jej całokształtu. Częściej jednak niż konkretne działania twórcze zdarzały się wówczas „nocne Polaków

rozmowy". Pólistnienie przeciągało się w czasie.

Na szczęście nawet poważna destrukcja życia kulturalnego nie mogła zabić odruchów twórczych. Znakiem tym przykładem odradzającej się wbrew okolicznościom chęci pracy były *Wspomnienia z domu umarłych*, przygotowane przez Provisorium i nieoficjalnie (bez zgody cenzury) wystawione w 1983 r. Wypowiedź ta, zbudowana w oparciu o łagrowe wspomnienia Gustawa Herlinga – Grudzińskiego, fabularnie zwracająca się ku odległym czasom i miejscom, zabrzmiała niezwykle aktualnie. Problem granic godności ludzkiej w warunkach przemocy i terroru, pytanie o szansę ocalenia wiary, nadziei i miłości na przekór degradującym psychikę warunkom wydały się istotnie nurtować Polaków lat osiemdziesiątych. Waga tematu wystąpiła tu w połączeniu z bardzo interesującym zestawem rozwiązań scenicznych. To zaowocowało znakomitą przyjęciem przedstawienia, a czynnikiem zwiększającym jeszcze emocje narosłe wokół niego była aura tajemniczości, w jakiej odbywały się nielegalne spektakle. Efekt ten przestał działać, gdy w grudniu 1988 r. teatr dał oficjalną premierę. Sama sztuka jednak nie straciła na wartości.

Również powstałe w 1987 *Dziedzictwo*, gdzie Provisorium konfrontuje doświadczenia dwu pokoleń zaangażowanych w walkę polityczną i poszukuje punktów stycznych między sytuacją żołnierzy AK i działaczy „Solidarności” w czasie stanu wojennego, stanowi istotny wkład lublinian w odbudowywanie niezależnej kultury teatralnej.

We wspomnianym okresie ważnym przedstawieniem potwierdziła swoje istnienie Scena 6, w którym mierzy się z problemami swoich czasów. Pokazane w grudniu 1984 r. *Psalm*y poruszały, jakże aktualną wówczas, kwestię odnajdywania systemu wartości i jego obrony w czasach szczególnego zachwiania wszelkich norm. Niełatwa to próba teatralnych umiejętności: najświeższe problemy włączyć w obszar swoich zainteresowań, unikając publicystyki. W chwili premiery spektakl wydał się przejmujący, szczególnie poprzez symbolikę naszej codzienności, i uniwersalny w swym przesłaniu.

Do zorganizowanego kształtu życie teatru alternatywnego wróciło w połowie lat osiemdziesiątych. Zainicjowały go krakowskie Reminiscencje w marcu 1984 r. oraz „Start” w kwietniu 1985 r. w Lublinie. Festiwal ten niestety, ujawnił zerwaną ciągłość poszukiwań, czego następstwem okazała się wątpliwość przedstawionych do oceny propozycji konkursowych. Nasze miasto reprezentował debiutancki zespół „Drabina” (*Idę*). W przywracanym kalendarzu imprez znów poczesne miejsce zajęły teatry z Lublina, ale tym razem już w grupie zespołów towarzyszących imprezie: Grupa Chwilowa (*Cudowna...*), Provisorium (*Wspomnienia...*), Scena 6 (*Psalm*y).

Jednak teatry te, wchodząc w kolejne lata swojego istnienia zmieniały status z uczestników na gości, których rolą jest uświetniać festiwale. Ich studenckość, pomijając wierność pewnych kategoriom myślowym i estetycznym znamienym dla teatrów o tym rodo-

wiedzie, coraz bardziej stawiała się przeszłością. Ale ponieważ liczących się następców z młodszego pokolenia nie było, przez długi czas jeszcze pozostawali jedynymi reprezentantami czegoś, co kojarzy się z pojęciem kultury studenckiej. Również w sensie administracyjnym związek z uniwersytetem, jako dotychczasowym sponsorem i pracodawcą, rozpadł się. Zespoły przeniosły się więc do Lubelskiego Domu Kultury, ale i tam nie znalazły na dłuższą pracę. Po licznych perypetiach uzyskały je wreszcie w instytucji powołanej do życia w 1987 r. – Lubelskim Studiu Teatralnym, które powstało poprzez dokwaterowanie trzech wspomnianych grup do siedziby Teatru Wizji i Ruchu. Z czasem pantomima Leszczyńskiego, który zdążył opuścić Lublin, zostawiając tu swoich tancerzy, podzieliła się na dwie części: zespół kierowany przez Irenę Małecką i zachowujący starą nazwę oraz Scenę Ruchu prowadzoną przez Mirosława Olszówkę. Tak więc LST skupia od pewnego czasu aż pięć zespołów. Niestety nawet z chwilą zaistnienia nowej placówki sytuacja wciąż pozostawia wiele do życzenia, gdyż niedostatki techniczne utrudniają występy.

Szczerze mówiąc, to w ciągu ostatniego dziesięciolecia zagranica stała się najważniejszym terenem aktywności tych zespołów (Grupa Chwilowa, Provisorium, Scena 6). Do grywania poza krajem skłania przecież naturalna chęć konfrontacji własnej sztuki z odbiorcami, ukształtowanymi przez odmienne warunki, celem sprawdzenia jej uniwersalności. Szczególną zaś pokusę stanowią wyjazdy wówczas, gdy w kraju teat-

ry „off” stały się obiektem licznych szykan, a Polska z jej niezależną kulturą zaczęła być przedmiotem powszechnego zainteresowania. Trzeba jednak pamiętać, że tylko wysoka jakość propozycji artystycznych pozwoliła na dłuższe tam funkcjonowanie. Aby potwierdzić prestiżowy charakter wielu zagranicznych podróży, wystarczy powiedzieć, iż na festiwalu w Edynburgu było Provisorium (1986) i Grupa Chwilowa (1988). „Gardzienice” reprezentowały Polskę na Sezonie Teatru Narodów w Baltimore, na I Międzynarodowym Festiwalu Sztuki w Nowym Jorku (1988) i na Olimpijskim Festiwalu Sztuki w Seulu (1988). Leszek Mądzik m.in. prowadził warsztaty ze studentami zachodniobrzezińskiej szkoły teatralnej (1988). Wszyscy wymienieni plus Scena 6 stanowili gości festiwalu, który Belgowie zorganizowali w Gandawie pod hasłem: „Polacy przyjeżdżają” (1988). Ponadto teatr Krzysztofa Borowca otrzymał zaproszenie na festiwal do Jerozolimy, a Henryk Kowalczyk ze swoją sceną do wzięcia udziału w obchodach dwutysiąclecia Bonn.

A co pozostaje do obejrzenia dzisiaj w mieście słynnym z teatralnej awangardy? Otóż od dwóch chyba lat podczas Lubelskiej Wiosny Teatralnej organizowanej przez tutejszy teatr dramatyczny (któremu dyrekturuje dawny lider Gongu 2) swoje spektakle pokazuje również omawiane tu zespoły. Nieco częstszą obecnością wykazuje się Scena Ruchu, która w krótkim czasie dała aż trzy premiery. Wprawdzie pierwsza z nich to ciąg zabawnych etiud, zaświadczających o sprawności warsztatowej tancerzy (*Kalejdoskop*), a druga –

opis solistki, choreo — i scenografa w jednej osobie, która najlepiej sprawiła się w tej ostatniej roli (*Bolero*). Dopiero ostatnią propozycję (*Papioły*), do dzisiaj poprawianą i udoskonalaną, traktować można jako pełnowymiarowy spektakl. Również Teatr Wizji i Ruchu zdążył się otrząsnąć po odejściu jego animatora i wystawił kolejno: *Krzesta* (chor. — D. Kamiński), *Emocja* (H. Studniarz) i *Odjazd* (E. Prokopczuk — Bochyńska i I. Małecka). W żadnym z nich jednak nie odnajduje się kontynuacji myśli twórczej Jerzego Leszczyńskiego owocującej rozmachem inscenizacyjnym. To, co zaprezentowano było bardziej statyczne, lecz nie monumentalne, a filozoficzną zadumę nad światem próbowano oddać niemrawym ruchem. Obecnie w Lublinie notuje się obfitość zespołów o charakterze mimicznym, gdyż oprócz wymienionych działa tu jeszcze Teatr Pantomimy prowadzony przez Jacka Kasprzaka a reprezentujący Zakładowe Centrum Kultury FSC. Wystawiając na scenie położonej na peryferiach miasta, nie narzucają się uwadze widzów, chociaż proponowana przez nich sztuka w pełni na to zasługuje. Podstawową wartością tych przedstawień jest ich wizualne piękno osiąganę przez harmonię ruchu, scenografii i światła — niezwykle ważnego elementu realizacji tego zespołu. Inną grupą, dla której ruch stanowi podstawową formą wyrazu, jest Teatr Pantomimy KUL Andrzeja Piwowarczyka (reżysera i scenografa). Jednak od dawna nie dał żadnego nowego przedstawienia, a nieliczne przypomnienia bywają mało roz reklamowane. Natomiast młodymi zespołami, wyko-

rzystującymi w spektaklu tekst literacki są: „Drabina” — grupa zawiązana kiedyś przez uczniów szkoły plastycznej, którzy dziś stali się już w większości studentami oraz grupa licealistów „z Lublina”, pracująca pod kierunkiem Elżbiety Bojanowskiej (aktorki „Grupy Chwilowej”). „Drabina” ma dłuższy staż i większe doświadczenie sceniczne, ale obydwie one zdają się dopiero poszukiwać swojej artystycznej formuły. Być może jednak uda się im zapełnić pokoleniową lukę i zmniejszyć przerwę między istotnymi wydarzeniami w teatrze otwartym.

Porównując dekady nie sposób uniknąć tendencji do sporządzania bilansu strat poniesionych w tej ostatniej. Co prawda, teatry założone w poprzednim dziesięcioleciu przetrwały, chociaż i na nich złe czasy odcisnęły swoje piętno, to drastyczne skutki tego najlepiej widać po braku bezpośrednich następców. Ostatnia dekada dla nich zaczyna się bowiem dopiero u jego końca. Czy zdążą się w nie na stałe wpisać?

Magdalena Jankowska