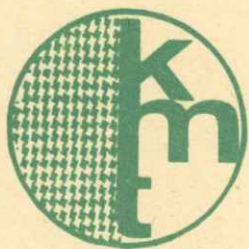


KONFRONTACJE
MŁODEGO
TEATRU

lublin

27 IV · 30 IV 78

SZSP



KONFRONTACJE



POWITANIE

W imieniu Biura Organizacyjnego Festiwalu chcę gorąco powitać zaproszonych gości, obserwatorów, dziennikarzy i oczywiście tych, którzy tworzą ten festiwal - zespoły biorące udział w KONFRONTACJACH.

Witamy wszystkich d z i a ł a c z y sztuki.

Na tegoroczne Konfrontacje Młodego Teatru odbywające się w ramach 6 Festiwalu Kultury Studentów PRL, spośród ponad 30 otrzymanych zgłoszeń zaprosiliśmy 12 teatrów z 7 środowisk akademickich, starając się wybrać aktualnie najciekawsze dokonania teatralne powstałe od czasu poprzednich KONFRONTACJI, które odbyły się w listopadzie 1976 roku.

W imprezach towarzyszących festiwalowi staraliśmy się pokazać głównie dorobek teatralny lubelskiego środowiska studenckiego, które w chwili obecnej należy do aktywniejszych w kraju. Zaprosiliśmy też kilka kabaretów, kilku piosenkarzy studenckich, których wypowiedzi są istotnym głosem młodego pokolenia.

Zaproponujemy publiczności w czasie czterech dni festiwalowych ponad 30 różnych imprez odbywających się w wielu salach na terenie miasta.

W tym miejscu pragnę podziękować wszystkim tym, którzy okazują nam stałą pomoc, popierając naszą inicjatywę, a także pomagają w rozwiązywaniu codziennych kłopotów organizacyjnych.

Dzięki tej pomocy i życzliwości spotykamy się dzisiaj.

Do rąk uczestników festiwalu oddajemy informatory, w których chcemy poinformować nie tylko co? gdzie? kiedy?, lecz stworzyć choćby skromną dokumentację naszego spotkania. Stąd przypomnienie niektórych publikacji prasowych o Konfrontacjach Młodego Teatru 76, dlatego też zamieściliśmy wypowiedzi autorskie nadesłane przez teatry biorące udział w festiwalu.

Pragnę zdokumentować stan ciągłej dyskusji toczącej się o kulturze studenckiej, o teatrze studenckim, publikujemy tekst Grzegorza Dziamskiego pt. "Czy wszystko zostało przece-nione", w którym próbuje on określić w ogólnych aspektach genezę i charakter zjawiska Młodego Teatru, który od wielu lat obserwujemy a jedno-

ześnie tworzymy go, sięgając do nie tak dawnej historii, omawiając wybrane realizacje teatralne by śledzić ów głos nowego pokolenia skupiony pod sztandarami Młodej Kultury, by sapytać, jakie mogą, czy raczej muszą być wezwania pokolenia ...", gdy więc generacyjna z lat 70 przekształciła się we wspólnotę artystyczną", jak wyglądać ma ów kontakt dyskursywny.

W rezultacie jednak Grzegorz Dziamski nie próbuje stwierdzić czy można dziś mówić o głosie kolejnego pokolenia, nie próbuje go też kreować, lecz wskazuje na społeczne funkcje jakie pełni teatr studencki:

- funkcję samowychowawczą skierowaną do wewnątrz grupy
- funkcję wychowawczą skierowaną na zewnątrz, o charakterze środowiskowym
- o charakterze środowiskowym
- i trzecią istotną funkcję - tworzenia alternatywnych propozycji ideowo-artystycznych w stosunku do kultury obszaru ogólnospołecznego.

Zamieszczając wypowiedź G. Dziamskiego chcielibyśmy aby stała się ona kolejnym głosem, autorefleksją w nieustającej dyskusji na temat kultury studenckiej widzianej nie jako zjawisko marginesowe, zamknięte samo w sobie, lecz świadomie funkcjonujące na obszarze ogólnospołecznym.

Mamy nadzieję, że kontynuacją dyskusji będą konfrontacje prasowe pierwszego i ostatniego dnia festiwalu, a także spotkania proponowane przez GALERIĘ ARCUS z Lublina drugiego i trzeciego dnia pod hasłem "SANKCJE KULTURY".

Kończąc, niech mi wolno będzie wyrazić przekonanie, że "KONFRONTACJE" Młodego Teatru staną się ważnym momentem kulturotwórczym nie tylko dla środowiska studenckiego, ale szeroko zafunkcjonują społecznie, wejdą w obieg kultury narodowej.

W imieniu

BIURA ORGANIZACYJNEGO FESTIWALU

Tadeusz Zielniewicz

biuro organizacyjne

BIURO ORGANIZACYJNE FESTIWALU KMT
ul. Nowotki 16

"Chatka Żaka" tel. 325-70
recepcja: hall Chatki Żaka
sekcja techniczna: piloci p. 18
sekretariat
dyrektor p.nr.15 I piętro

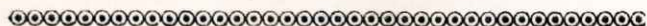
SKŁAD BIURA FESTIWALU:

Dyrektor Festiwalu	- Tadeusz Zielniewicz
Z-ca dyrektora d/s organizacyjnych	- Antoni Szymański
Szef Techniczny	- Mirosław Jachniewicz - Wojtek Czerw
Szef pilotów	- Zofia Bielecka
Szef reklamy	- Leszek Mądzik
Wydawnictwa	- Wiesław Kaczkowski
Sekretariat	- Ewa Blicharska - Alina Warda
Szef recepcji	- Marta Zienkiewicz



SALE SALE

Chatka Żaka - sala widowiskowa ul. Nowotki 16
Dom Nauczyciela - ul. Nowotki
Liceum Ogólnokształcące nr 1 -
Aleje Racławickie 26
Technikum Chemiczne - Al. Racławickie 7 a
Klub Międzynarodowej Prasy i Książki,
ul. Leonarda 18
Aula KUL - Al. Racławickie 14
Liceum Ogólnokształcące nr 9 - ul. Struga 6
Studium Wojskowe AM - ul. Pstrowskiego 12
DS. H - ul. Czwartaków 13



KLUB FESTIWALOWY

Lubelski Dom Kultury - Piwnice, ul. Pstrowskiego 12 - czynny od 18,00 do 2,00

HOTELE

Victoria, ul. Narutowicza 58/60
Dom Wycieczkowy PTTK, ul. Krak. Przedm. 29
Lublinianka, ul. Krak. Przedmieście 56
Motel PZMot ul. B. Prusa 9
Hotel Studenta Zaoczego - Al. PKWN.



GASTRONOMIA

Stołówka Studencka nr 2 ul. Nowotki 16
"Chatka Żaka"
Stołówka Studencka nr 3 ul. Langiewicza
Stołówka Studencka nr 8 ul. Nadbystrzycka 44a

SPEKTAKLE KONKURSOWE

1. Akademia Ruchu - Warszawa - "Filmy z akcji ulicznych" 1976-78
2. Grupa Adaptacyjna ALL - Toruń - "Sytuacje liryczne"
3. Scena Plastyczna KUL - Lublin - "WILGOĆ"
4. Teatr "a..." - Wrocław - "PANOPTICUM"
5. TAM - Kraków - "WYCIECZKA DO INNOŚCI"
6. Teatr Fantastron - Kraków "HOCKI KLOCKI"
7. Teatr Jan - Poznań - "SMOK"
8. Teatr Kalambur - Wrocław - "HISTORIA"
9. Teatr Maja - Poznań - "PERON"
10. Teatr Pstrąg - Łódź - "W POSZUKIWANIU KOLORU"
11. Teatr 8-Dnia - Poznań "PRZECENA DLA WSZYSTKICH"
12. Warszawska Grupa Teatralna - "TĘŻNIA"

IMPREZY TOWARZYSZĄCE

1. Galeria Arcus - "SANKCJE KULTURY"
2. Grupa "PIOSENKARIAT" i inni - Warszawa
3. Grupa Protekst - Kraków - "TAM GDZIE ROŚNIE ENTROPIA"
4. Grupa Rekro - Warszawa - "BAJKA DLA DOROSŁYCH"

5. Grupa Sztuki Intergratywnej OGRÓD 2 - Lublin
"WIECZOR AUTORSKI" AKCJE ULICZNE
6. Kabaret Piosenkariat - Warszawa "LEKCJA"
7. Studenckie Bractwo Satyryczne ŁOŻA 44 -
Lublin - "FRAGMENT WIĘKSZEJ CAŁOŚCI"
8. Teatr Grupa Chwilowa - Lublin - "POKAZ",
"SCENARIUSZ", "LEPSZA PRZEMIANA MATERII".
9. Teatr LOSS - Lublin - "REPLAY"
10. Teatr Provisorium - Lublin - "NASZA NIE-
DZIELA"
11. Teatr Scena 6 - Lublin - "ODWYK"

Koncert poezji śpiewanej

j u r y

FESTIWALU KONFRONTACJE MŁODEGO TEATRU

Waldemar Dąbrowski

Jan Paweł Gawlik

Krzysztof Jasiński

Ryszard Major

Krzysztof Mroziewicz

Konstanty Puzyna

Tadeusz Sawie

Lech Śliwonik

Ewa Łabuńska -

sekretarz

Grzegorz DZIAMSKI

Czy wszystko zostało przecenione ?

"Jednym z najciekawszych problemów dzisiejszego teatru w ogóle - twierdził Jan Mukarowski jeszcze w 1937 roku - jest kontakt sceny z widownią", a nieco dalej pisząc o teatrze awangardowym, dodawał: "O ile bowiem w wielkim teatrze stałą obecność publiczności zapewnia jedynie w sposób mechaniczny system abonamentowy, o tyle w teatrze awangardowym występuje wspólnota zainteresowań sceny i widowni /wspólne zainteresowania generacji, ideologiczne, artystyczne/"¹.

Trudno nie dostrzec przenikliwej celności tego sformułowania, wychwytyjącego podstawowy, jak się zdaje, wyróżnik teatru pozainstytucjonalnego /używam tego terminu z pełną świadomością jego wieloznaczności, którą postaram się w dalszej części wywodów doprecyzować/. Wyróżnikiem tym jest właśnie owa wspólnota z a i n t e r e s o w a n i e, łącząca scenę z widownią, wspólnota, której nie należy utożsamiać z kontaktem zawiązującym się między publicznością a aktorami podczas przedstawienia, nieodzownym warunkiem dla zaistnienia jakiegokolwiek aktu teatralnego. Stosunek zachodzący między tymi dwoma relacjami, przyrównać można do różnicy między collective creation a zespołową pracą osób pełniących różne funkcje w teatrze nad ostatecznym kształtem spektaklu. Najogólniej powiedzieć można, że owa nowa jakość teatru przejawia się w jego otwartości, a to oznacza nie tylko wyjście poza tradycyjny obszar odgrywania pewnych zachowań społecznych w celu wpływania na rzeczywiste zachowania widzów² i przekonanie, że teatr powstaje wszędzie tam, gdzie w jakiś sposób zdołano przekształcić przestrzeń artystycznie neutralną w przestrzeń kultową³, ale przede wszystkim - silniejsze osadzenie grupy teatralnej w zbiorowości, w której przyszło jej, czy w której chce ona działać. Stąd dotychczasowy iluzjonizm, zgodę na stwarzanie świata scenicznej konwencji jako znaku świata rzeczywistego, zajęła więź, inicjacja wyrosła na pewnej wspólnocie zainteresowań widzów i aktorów.

Dwie wypowiedzi winny przybliżyć idee tego teatru, który nie jest happeningiem, jak sądzą niektórzy, nie pragnie też unaooczniać prawdy, że teatr jest wszędzie tylko należy go dojrzeć, ani wyciągać konsekwencji z totalnej widowiskowości naszego świata, gdyż idzie jakby dalej, chce mówić w jaki sposób jednostka winna ustosunkować się i jakie korzyści dla siebie wyciągnąć z tych faktów. Bogdan Jerkowiec, rysując wizję aktora w postulowanym przez siebie teatrze działania /theatre-action/, pisze: "Aktor takiego teatru powinien być społeczno-politycznym aktywistą i bojownikiem. A działanie w granicach teatru jedynie częścią jego społeczno-politycznej aktywności. /.../ Praca w teatrze jest nie tylko rutyną, czy ciągłym rozwiązywaniem technicznych problemów, ale miejscem, gdzie cała osobowość ludzkiej natury jest intensyfikowana i uwalniana i dlatego jedynie maksimum intelektualnego oraz emocjonalnego napięcia może stworzyć teatralny moment o sile porywającej publiczność do działania"⁴.

Uwe Krieger natomiast, dzieląc się spostrzeżeniami poczynionymi w trakcie prowadzonego przez siebie warsztatu, konkluduje: "Warsztat był wyrazem zbiorowej świadomości uczestników /.../ Z tejże świadomości wynikało kreatywne osiągnięcie uczestników wokół swobodnie konkretyzowanego pojęcia "autorytet". Moim zadaniem było tę swobodę myśli p o p r z e ć, a przy tym p o m ó c w jej teatralnym urzeczywistnieniu ⁵.

Jerkowic, Krieger, a podobnie czyni Enrigo Bonaventura, Ronny Davis, Alain Knapp, traktują teatr jako sposób omawiania ważnych dla danej zbiorowości spraw, jako możliwość nowego rodzaju więzi międzysobniczych oraz instrument pozwalający ujawnić tkwiącą w każdym człowieku potencję kreatywną. Otwartość na problematykę otaczającego świata, na drugiego człowieka, na własne potrzeby czy dyspozycje gatunkowe, wespół z manifestacyjnie okazywaną wspólnotą działania - to zasadnicze znamiona teatru alternatywnego. Alternatywnego wobec teatru-instytucji, który broniąc się przed zmuzealnieniem i przeobrażeniem w przybytek kulturalnej rozrywki rozpaczliwie stara się z budynku teatralnego uczynić żywe centrum sztuki, poprzez organizowanie wystaw malarskich, wieczorów poetyckich, sesji, klubów miłośników, sympatyków scen kameralnych, eksperymentalnych, małych. Wszystko to powoduje, że teatr ten nie jest - jak chcieliby niektórzy, martwy, przeciwnie nadal dostarcza swoim wyznawcom wielkich wzruszeń, tworzy niezapomniane przeżycia, podsyca i rozpala wyobraźnię. Nie jest więc martwy lecz k o n w e n c j o n a l n y i to nie jedynie z powodu swej instytucjonalnej struktury i natury ale poprzez określone rozumienie sztuki, które w żywiołowy sposób upowszechnia i propaguje, w przeciwnym razie podciąłby własne korzenie. Jest on na wymarcie, na uwiad być może skazany, póki co dostarcza bardzo skutecznie swym zwolennikom "protez twórczych", eliminując je i podważając celowość ich własnych działań kreacyjnych, samodzielne kształtowanie pełnej osobowości zastępując urabianiem osobowości kulturalnej oraz wpajając głębokie przekonanie, że oprócz realnego bytu, niedoskonałej potoczności, istnieje świat napędzany siłą ludzkiego ducha, świat dostępnego człowiekowi sacrum.



Idee teatru alternatywnego rodziły się w początkach lat 60-tych, w opolskim Teatrze 13 Rzędów, nowojorskim Living Theatre, w Cafe

La Mama, a ich rozwój przyspieszony został i rozpropagowany podczas młodzieżowej dekady protestu. Okazało się wówczas, że nowy teatr może być przydatny nie tylko do propagowania nowych treści społecznego buntu, ale stwarzając laboratoryjne warunki dla nowych układów społecznych, może nie tylko mówić ale również zmieniać, być teatrem zmiany społecznej. Konceptje tego teatru wraz z towarzyszącą mu ideologią dotarły do Polski poprzez wrocławskie festiwale, szczególnie poprzez drugi z nich, odbywający się w 1969 roku pod hasłem "MEŁODY TEATR GŁOSEM POSTĘPU".

"Okazało się wówczas - pisał Krzysztof Miklaszewski - że polski teatr studencki, a także teatr innych krajów socjalistycznych, ugrzązł w samozadowoleniu i nie miał zbyt wiele do powiedzenia o problemach otaczającej go rzeczywistości" ⁶. Potrzebne mu były nowe bodźce, aby mógł twórczo nawiązać do tradycji STS-u i Bim Bomu, stać się znowu czymś więcej niż tylko miejscem kulturalnej, inteligentnej lecz nijakiej zabawy studentów w teatr. Postulaty jakie pojawiły się podczas II Festiwalu i wprowadzone zostały w pole świadomości teatralnej, możliwość taką wytworzyły i znowu - analogicznie do okresu 1955-1958 - teatr studencki szybciej zareagował na te przemiany, szybciej aniżeli teatr zawodowy przyswoił sobie nową świadomość i nową poetykę teatralną.

W niecały rok po wrocławskim festiwalu, pojawiły się trzy spektakle wprowadzające problematykę nowego pokolenia, pokolenia, które mając poczucie pewnych zakłóceń w międzygeneracyjnym procesie przekazu norm i wartości oraz postrzegając całą strukturę społeczną ze swoiście outsiderskich pozycji, wytworzyło własny podsystem społeczny dążący nie tylko do identyfikacji z celami zastanego społeczeństwa, ile do wylansowania celów alternatywnych, w których miejsce współzawodnictwa zajęłoby współdziałanie, urzeczowionych i powierzchnych kontaktów, osobiste i głębokie obcowanie w ludzkiej wspólnotcie, a postulat s a m o r e a l i z a c j i, stałby się naczelną wartością nowego ładu.

"W rytmie słońca", "Spadanie" i "Wprowadzenie do ...", zaprezentowały ideologię pokolenia 68, w różny sposób ustosunkowując się do niej i różne wyciągając z niej konsekwencje dla młodych Polaków żyjących w odmiennych warunkach ustrojowych. Kalambur swym przedstawieniem obwieścił "czas poruszenia świata", czas "budzenia zaspanej powinności człowieka wobec siebie i swojej wspólnoty", pragnął

wskazać odwieczną dialektykę ludzkiej egzystencji i nakłonić do ponownego rozpatrzenia w realiach Wietnamu, Biafry, amerykańskich kampusów, podstawowych wartości ludzkiego bytu. Krakowianie stworzyli teatralną metaforę wstępującego pokolenia, zagubionego w panującym "świecie idei", świadomego swej bezsilności a mimo tego, czy też dlatego właśnie, zmuszonego do podjęcia działań.

Teatr Ósmego Dnia, międzygeneracyjny spór przedstawił jako mechanizm wpisany niejako w bieg dziejów, walkę, która nie może się zakończyć zwycięstwem którejś ze stron walczących, ale która musi się toczyć w imię samej walki wyrażającej niezgodę przychodzących na świat zastany i jego formy, permanentną podejrzliwość wobec bezpieczeństwa wynikającego z faktu odnalezienia się w gotowym świecie.

W roku następnym ujawniły się trzy następne spektakle, "Koło czy tryptyk", "Sennik polski", "Jednym tchem", przynoszące trzy brzemienne pytania skierowane pod adresem otaczającej rzeczywistości: czy polska historia powojenna toczy się kołem, czy tworzy tryptyk, czy nasza historiozofia narodowa zredukowana została przez romantyzm do postaci-symboli, słów-kluczy i oparta na amalgamacie mitologii i megalomanii, wreszcie jak długo i w imię jakich racji nasz organizm społeczny wymagać będzie od nas poświęceń i wyrzeczeń? Mimo wszystkich odmienności stylistycznych tych trzech wypowiedzi, wspólne im było pewne pokrewieństwo myślowe, swoista bliskość światopoglądowa jednocząca sporą część ówczesnej młodej inteligencji polskiej pod sztandarami Młodej Kultury.

Młoda Kultura wytwarzając dosyć odrębne wartości, normy, język przekładając etycność postawy nad jej estetyczną artykulację, uczyniła z teatru najbardziej nośny instrument swych haseł, a teatrom 77, STU, ÓSMEGO DNIA przyznała rolę czołowych wyrazieli swej ideologii. Ideologii pełnej najróżniejszych antynomii, przerzucającej się od postawy nieufności /SPADANIE, JEDNYM TCHEM, WIZJA LOKALNA/ do postawy okazywania zaufania /KOŁO CZY TRYPTYK, RETROSPEKTYWA/, na tyle jednak koherentnej, że zdolnej do ukształtowania własnej romantyki, dysponującej swoistym kodem komunikacyjnym, swoistym systemem ekskluzji, a fakt że dopiero w 1976 roku "ARENA" poznańskiego teatru MAJA ze swą lekką ironią i pewną dozą nieufności wobec tej romantyki zyskała aprobatę, której nie uzyskał krakowski "FANTASTRON" totalnie atakujący swymi "ŚBEPCAMI" /1976/ mło-

dokulturowej krypto- czy metafazyk, dobitnie zaświadcza o jej sile⁷. Rok później z przekonaniem o rozpadaniu się dotychczasowej wspólnoty jednoczącej młodą inteligencję, wystąpił teatr "ÓSMEGO DNIA". W "PRZECENIE DLA WSZYSTKICH" okazał nieufność wobec teatralizowanej nieufności, nie będącej już swoistą metodą poznawania świata otaczającego, lecz postawą z którą można się obnosić, którą można demonstrować i ogrywać na różne sposoby. KALAMBUR z kolei rozprawił się w "BIAŁEJ SKRZYNI" /1977/ z tym, co przez długi czas sztucznie podtrzymywało jedność młodej inteligencji, z paraliżującym jej wolę działaniem uwikłaniem, z nie-normalnością, która nabrała cech normy, przestała być sytuacją "do przewyciężenia", stając się postawą życiową. Fenomen młodej kultury wszedł w fazę epilogu i jedynie Łódzkie 77 nie przewartościowało swej postawy /krakowski teatr STU zachował tylko deklaracyjny związek ze swą wspólnotą pokoleniową patrz wypowiedź E. Morawiec w "Życiu Literackim" - "Klasycyzm i atrakcje" 37/77/, nadal wytrwale poszukując swojego nie-tetaru. Bliska 77 w ocenie siły teatralnego oddziaływania, magii teatru jest MAJA i WGT. Oba te zespoły w "PERONIE" /1977/ i "TĘŻNI" /1977/ usiłują odsłonić skrywane emocje widzów, wyzwolić afektywne komponenty ich postawy światopoglądowej i na tej wspólnej płaszczyźnie doprowadzić do aktu teatralnego zjednoczenia.

Więć generacyjna, która nadawała siłę teatralnym manifestacjom początku lat 70-tych przekształciła się we wspólnotę artystyczną i ten drugi wyróżnik powoli wysuwać się zaczął na pierwszy plan. Poszukiwaniom Jasińskiego, Rączka, Hejduka towarzyszy dziś takie samo zainteresowanie z jakim spotyka się każdy, relatywnie nowatorski projekt artystyczny. Teatr, który "nie jest teatrem p o k a z y w a n i a ale teatrem w y z n a n i a"⁸ - jak lapidarnie określił go Nyczek, czyli teatr "polskiej kontrkultury", przechodzić zaczyna do historii. Istnieje jedynie jako źródło replik, jako tradycja do przewyciężenia, jako model, który napełnić trzeba nową treścią, nowym wyznaniem pokoleniowym. Tworzy więc pewne wyobrażenie, na poły już legendarne wobec którego należy się opowiedzieć, z którym należy wejść w kontakt dyskursywny, chociaż dla wielu jest jasnym, że teatr młodej kultury można naśladować ale nie można go kontynuować.

Ciągle żywe i płodne są natomiast idee teatru otwartego, przez pewien czas słusznie utożsamianego z młodą kulturą, tak jak słusznie było w latach 1968-1971 stawianie znaku

równości między nowym teatrem lat 60-tych a kontrkulturą. O tym jednak, że są to dwie różne sprawy, czasowo tylko splecione w jeden węzeł, najszybciej przekonały się: PLEONAZMUS i AKADEMIA RUCHU i te dwie grupy najszybciej wyciągnęły z tego faktu konsekwencje.

Kiedy Ryszard Major wypowiadał sąd, że "w zespołach powstało coś w rodzaju głodu dopełnienia artystycznego", że mówienie pełnym głosem i po prostu, przestało już odpowiadać i wystarczać z braku "większego wymiaru artystycznego i estetycznego"⁹, miał już za sobą dwie najwybitniejsze realizacje "SZŁOŚĆ SAMOJEDNĄ" /1971/ i "STRAŻ POŻARNA BY NIE ZMOGŁA JEDNA, DRUGA, TRZECIA ..."/1973/. Wypowiedź kierownika PLEONAZMUSA była więc podbudowana konkretną praktyką artystyczną, kilkuletnim dochodzeniem do nadania strukturze przekazu teatralnego maksymalnej otwartości. Postulat otwartości krakowski ensambel rozumiał nie jako wyzwalenie się i odrzucanie kolejnych ograniczeń artystycznych /postawa charakterystyczna dla Living Theatre/, ani jako wtapianie się w naturalne formy bytowania pewnych zbiorowości /praktyka Bread and Puppet/, ani jako redukcje teatru do postaci zaczątkowej, do najprostszych i najpierwotniejszych relacji międzyludzkich /tu mieściłby się Grotowski/, ale jako nadawanie przekazywanemu komunikatowi takiej struktury, aby ten będąc jeszcze komunikatem już stawał się wspólną /z widzami/ ekspresją. Nie chodzi tu rzecz jasna o proces konkretyzacji ale o to - mówiąc metaforycznie - aby spektakl rozgrywał się między wypowiedzianym a odebrany, aby toczył się w rzeczywistości wyobrażeń skojarzeniowych uzyskujących "realność" dopiero w momencie zakończenia przedstawienia¹⁰.

Jak PLEONAZMUS ograniczył swój przekaz do rudymenatarnych elementów językowych, tak AKADEMIA RUCHU do embrionalnych "znaczeń" z obszaru plastyki¹¹. Jeżeli Major wniósł do teatru literacki, ściśle gombrowiczowsko-białoszewski sposób myślenia i posłużył się nim w grupowym pisaniu na scenie, to Krukowski przeniósł do teatru pansemiotyzm plastyki końca lat 60-tych, przekonanie, że "cechy czysto formalne w miarę postępującej ich komplikacji nabierają wartości wyrazowych"¹² i nadał mu charakter akcyjny, ruchowy. W obu przypadkach, hasła otwartości zaktywizowały redukcjny typ myślenia i doprowadziły do bliskich sobie efektów. AKADEMIA RUCHU potrafiła jednak w przeciwieństwie do PLEONAZMUSA wyjść poza sceniczny etap pracy, zakończony jak się wydaje "AUTOBUSEM" /1975/ i "LEKCJAMI" oraz "EUROPĄ", /1976/ otworzyć cały cykl interwencji w rzeczywistość społeczną. Postawa otwartości, którą można

nazywać działaniem w obszarze teatru, ale wcale nie trzeba, osiągnęła tu pewien kres, moment, w którym dalej iść trudno - i z punktu widzenia sztuki nie należy - ważniejsza bowiem staje się aktywność w przestrzeni teatru społecznego. To ostatnie stwierdzenie, nie jest zaleceniem, lecz prostym skonstatowaniem takich działań AKADEMII RUCHU jak "WYKŁAD"/1977/, cykl zajęć animowanych w Dziekance, inicjatywa Warsztatu Teatralnego w Lublinie /1977/. Nie ma tu właściwie spektakli, są projekty, propozycje, przedsięwzięcia, interwencje, wielopostaciowa materializacja twórczej obecności.



Teatr studencki, w swej masowości, tworzy określony ruch społeczny /bardziej społeczny niż artystyczny/, którego nie można przeceniać ale trudno też nie doceniać. Specyfika środowiska społecznego w jakim działa, właściwie z jakim jest związany, powoduje bowiem, że jego wpływy wykraczają daleko poza oddziaływanie stricte estetyczne, poza sferę określaną jako artystyczna. Teatr ten stawać się może wyrazicielem pokoleniowej wspólnoty i kulturowego programu występujących roczników, promotorem nowatorskich przeobrażeń artystycznych, jednak przede wszystkim - w warunkach współczesnych systemów oświatowych - jest on miejscem uspołeczniania się młodych, wrastania w społeczną dojrzałość, formą kształtowania pełnej osobowości¹³.

Powiedzieć można - nie bez racji - że w tym właśnie przejawia się społeczna funkcja sztuki. Jeżeli tak, to teatr studencki potraktowany być może jako praktyczna realizacja idei "wychowania przez sztukę". Że ocena taka jest w dużej mierze prawdziwa, świadczy opieka jakiejś teatru ten doświadcza ze strony swojego mecenasa - Socjalistycznego Związku Studentów Polskich - oraz zainteresowanie władz uczelnianych widzających w nim, i w całej kulturalnej działalności studentów, nieodzowne dopełnienie modelu socjalistycznej uczelni.

Wracając na zakończenie do zapowiadanego doprecyzowania tezy o pozainstytucjonalnym charakterze teatru studenckiego, zwrócić należy uwagę na fakt, że teza ta jest prawdziwa w stosunku do poszczególnych, konkretnych grup teatralnych, nie znajduje natomiast pokrycia jeżeli chodzi o cały ten ruch. Ruch ten bowiem jest zinstytucjonalizowany /o czym świadczą rozmaite festiwale, zjazdy, warsztaty itp./

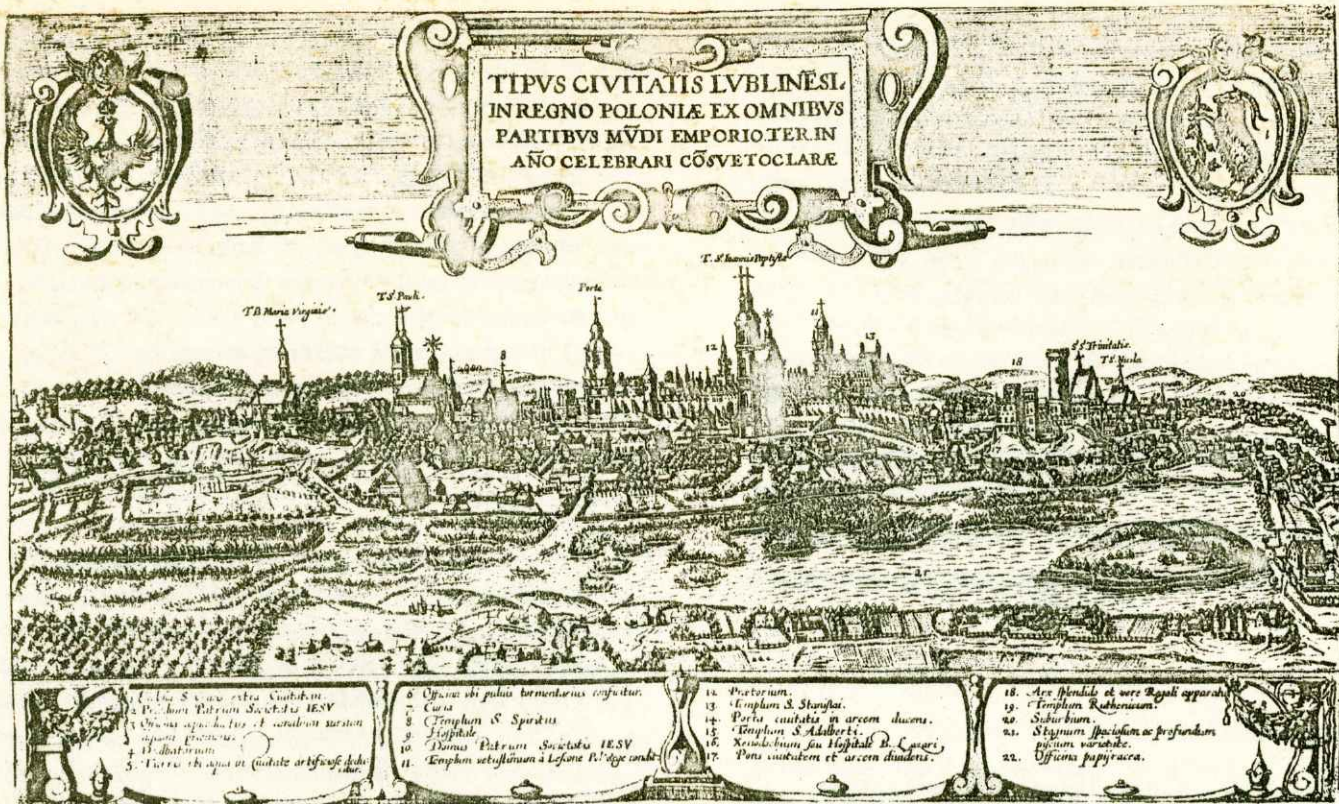
i w tym m.in. tkwi jego siła sprawiająca, że jednostkowe wysiłki nie ulegają rozproszeniu ale kumulują się, wpisując w pewien ciąg doświadczeń, w pewną już wytworzoną tradycję, w określone rozumienie sztuki.

Grzegorz DZIANSKI
61-707 P o z n a n i e
ul. Libelta 26/3 b

P R Z Y P I S Y

1. J.Mukarovsky "Język sceniczny w teatrze awangardowym" tłum. J.Dutkowski NURT 9/66 s. 71
2. patrz: S.Świontek "O konwencji teatralnej" /w/ "Problemy socjologii literatury", Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1971, s.168
3. R.Schechner "Z zagadnień poetyki przedstawienia teatralnego" przek. G.Sinko DIALOG 5/76, s. 112-113
4. B.Jerkowic "A model for the theatre" /w/ Bulletin IFSK 1969
5. U.Krieger "Rozpad wielkiego grzyba-insekta" /w/ "Wspólnota -kreacja teatr", Wrocław 1977 s.93 /podk. moje/
6. K.Miklaszewski "Student Theatre in Poland, yesterday and today" /w/ "The Theatre in Poland" Monthly Bulletin of the Polish Centre of the international Theatre Institute 9-10/71
7. wprawdzie dużo wcześniej przeciwko tej romantyce wystąpił Kalambur, jednak przeszło to wówczas /1972/ bez większego wrażenia. "Pielęgniarki", bo o tym spektaklu mowa, Litwiniec opatruje następującym komentarzem: "Okazało się, że aby manifestowana dawniej spontaniczność tworzenia mogła stać się wartością, musi być poddana rygorom, że but nie może poprzestać tylko na odmowie, prawda nie daje się utożsamiać z samą autentycznością, prostota z upraszczaniem, młodość nie jest bardziej skuteczna niż piękno" B.Litwiniec "Przed białą skrzynią" program do spektaklu "Biała skrzynia" 1977

8. Charakterystyczny dla ocen wystawianych młodym teatrom jest fragment w którym T.Nyczek pisze o tym, co wpłynęło na "kończącą ocenę konkursową": ... liczyła się nie tylko sprawność strictly teatralna, ale postawa członków zespołu, to, co zaświadcza o nich jako o ludziach świadomych miejsca i czasu swego istnienia, świadomych wreszcie roli jaką sami sobie nałożyli tworząc taki właśnie teatr", "Wyjście na prostą" /w/ "Warsztat młodego teatru. Bocheniec 8-17.09.75", Warszawa 1975, s.69
9. K.Sielicki "Teatr życiem płacony" Merkur-iusz 2/75
10. R.Major objaśnia to w sposób następujący: "Zamierzaliśmy bowiem konstrukcję na tyle otwartą, by nie poddawała się ona jednoznacznej interpretacji i równocześnie na tyle konkretną, by każda jej konkretyzacja dała się bez reszty zamknąć w materii przedstawienia". "Prezentacja przedstawienia" /w/ "Almanach ruchu kulturalnego i artystycznego SZSP 1973-1976", Warszawa 1977, s.22
11. sformułowanie to przyjmuję za M.Giżyckim jako najbardziej wygodne. Patrz folder Akademii Ruchu
12. Tamże
13. patrz: B.Suchodolski "Wychowanie dla przyszłości", Warszawa 1947.



OPRACOWANIE GRAFICZNE
INFORMATORÓW:

Leszek MĄDZIK - okładka
Wiesław KACZKOWSKI - teksty
Eugeniusz KOZICKI - reprodukcja
okładki

na maszynie całość przepisała:

Danuta JAKUBOWSKA

na kserografie odbijał:

Jerzy MORAWIK

na "ROMAYORZE" drukował:

Józef PAWIAK

Składała:

Barbara KOTERWAS

Zszywał:

Janusz LISEK

Kierownik Oficyny Drukarskiej
Faranciszek PODRAZA

WDK-Lublin 323/78 T-5/148
nakład 400.-

