

Akademia Teatralna
im. Aleksandra Zelwerowicza
Wydział Wiedzy o Teatrze

Tomasz Śledź

Lubelskie Studio Teatralne 1987-1991
– próba instytucjonalnego istnienia teatru alternatywnego

PRACA MAGISTERSKA

Promotor
Prof. Lech Śliwonik

Warszawa 2002



пр. 1118

Spis treści

Wstęp	3
I. Teatr alternatywny w Polsce – kierunki rozwoju.	4
II. Zmiany w strukturach teatru alternatywnego w Polsce – próby instytucjonalizacji.	14
III. Lublin teatralny w latach 1975-1987: zespoły, twórcy. Powstanie LST.	29
IV. Jak doszło do utworzenia LST; cele i sposób funkcjonowania instytucji.	49
V. Artystyczny dorobek LST.	60
VI. Powstanie Centrum Kultury czyli kres LST.	67
Zakończenie.	71
Bibliografia.	80
Aneksy.	83

WSTĘP.

Podejmując temat pracy, pragnąłem chociaż w małym stopniu wypełnić lukę w dokumentowaniu i opisie ważnego zjawiska w dziejach teatru alternatywnego w Lublinie. Istnieje bowiem wiele prac monograficznych dotyczących działalności czołowych twórców lubelskiej alternatywy teatralnej, natomiast nie ma opracowania, przedstawiającego działalność Lubelskiego Studia Teatralnego – czyli oryginalnej próby uregulowania sposobu istnienia grup nieinstytucjonalnych. Lata działalności LST przypadły na okres przełomu ustrojowego – kończyła się pewna epoka w życiu politycznym kraju, co bez wątplenia miało duży wpływ na działalność teatrów wchodzących w skład LST, istniejącego w latach 1987 – 1991 i skupiającego następujące teatry: Provisorium, Grupa Chwilowa, Scena 6, Teatr Wizji i Ruchu.

Drugi – mniej ważki – powód podjęcia tematu, ma charakter osobisty: to moje uczestnictwo w grupie teatralnej, uważanej za następcę teatrów, których sylwetki przybliżę w kolejnych rozdziałach.

Zespoły, o których piszę w swojej pracy nie tylko zaliczają się do najważniejszych grup lubelskich – swymi poszukiwaniami i dorobkiem wyznaczały przez pewien okres kierunek polskiej sceny alternatywnej, pozostały też wzorem dla młodych ludzi pragnących tworzyć teatr autorski.

I. Teatr alternatywny w Polsce – kierunki rozwoju.

Już w latach 1954-56 na scenach studenckich - warszawskiego STS-u, gdańskiego Bim-Bomu, łódzkiego Pstrąga, krakowskiej Piwnicy pod Baranami, Teatru 38, wrocławskich Ponuraków (później Kalamburu), zaczęły się kształtować w Polsce takie pryncypia teatru, jak działanie w zintegrowanym ideowo kolektywie aktorów-ochotników, zbiorowe współtworzenie tekstów, reżyserii i scenografii, nastawienie etyczne przedkładane nad eksperyment formalny, swobodne przekraczanie barier stylu, tradycji, gatunku. *„Na dobrą sprawę lata 1954-58 trzeba uznać za czas narodzin i dorastania, czas formowania się studenckiego ruchu teatralnego. W tym okresie powstało (uwaga!) nie więcej niż 35 teatrzyków, z czego cztery w roku 1954, niewiele więcej w 1955. (...) Teatr nie rodzi się wraz z pierwszym programem – konieczny jest czas dorastania, kształtowania. (...) Dojrzewały szybko, ale jednak musiało to potrwać. Październik 1956 roku wprowadził cały ten proces przyspieszył, ale zarazem skomplikował. Zmienił sytuację na tyle, że niektóre formy scenicznej wypowiedzi stały się nieaktualne: inne było nastawienie publiczności (generalnie opowiedziała się za nową władzą), inne ujawniły się problemy a więc i obiekty satyrycznego ataku. (...) Narodziny i kłopoty wieku dojrzewania – w takim skrócie zawrzeć by można charakterystykę pierwszego ogniwa lat 1954-1958. Można powiedzieć, że ruch teatrów studenckich rozwijał się rytmem nerwowym. To co jest aktualne „wczoraj” – „dzisiaj” traci na aktualności. W wyżej opisanym okresie, wrażliwość na atmosferę polityczną jest najmocniejszym atutem ruchu studenckiego. (...) jesteśmy w połowie 1959 roku. Co nas czeka w najbliższych latach? Powiedzmy wprost i od razu: wchodzimy w lata ilościowego i artystycznego rozkwitu. (...) różnorodność zainteresowań dawała efekt w postaci różnaitości teatrów. (...) Większość spośród nich przetrwała aż do 1969 roku. Większość pracowała regularnie i intensywnie,*

przygotowując co roku (lub częściej) kolejne premiery. Nie mniej istotną (...) rolę spełniła liczna grupa nowych, powstałych po 1959 roku teatrów. Co roku rodziło się ich kilka, szybko zdobywały miejsce w czołówce, a każdy wnosił jakby nową barwę, nowy ton do życia studenckiej sceny. (...) Sens teatru studenckiego (czy może lepiej powiedzieć – teatru tworzonego przez studentów, bo to była polska specyfika) zasadza się na wyważeniu proporcji, zachowaniu równowagi pomiędzy rosnącą troską o artystyczną stronę wypowiedzi a wagą podejmowanych tematów. Wagą i świeżością. Udaje się to osiągnąć wtedy, gdy ruch wzmacniany jest nowymi energiami, kiedy dochodzą nowe, silne światopoglądowo grupy. Tak właśnie było u nas jeszcze do 1963 roku. Rozpęd jakiego teatralny ruch studentów nabrał w ciągu 4-5 lat wystarczył jeszcze na kolejne lata. Biorąc rzecz ściśle – do 1965 roku. (...) W kolejnych latach następował zatem rozwój ruchu. Pojawianie się nowych grup sprawiało, że teatr zachowywał proporcje pomiędzy artystycznym credo młodych twórców a wagą podejmowanych wątków tematycznych spektakli. Dopiero po roku 1966 sytuacja ruchu studenckiego uległa widocznej zmianie - wszedł on w fazę stabilizacji. I tak: *''Nasza mała stabilizacja''* jako światopogląd, estetyzm i pseudoeksperyment w sferze sztuki – oto rysy trzeciego ogniwa, oto cechy lat 1966–1969. (...) Tak pokrótce prześledzić można powstanie, rozkwit i stabilizację teatru studenckiego. Próbuując ująć w ramach czasowych opisane wyżej okresy, możemy stwierdzić, że: *STUDENCKOŚĆ AMATORSKA* – to trzy ogniwa: - 1954-58 – narodziny, kłopoty z dorastaniem, bardziej *''co''* niż *''jak''*; - 1959-65 – dojrzałość, różnorodność tematyczna i artystyczna; - 1966-69 – zanik namiętności społeczno-politycznych; wycofanie się w sferę poszukiwań formalnych, a potem ucieczka w estetyzm.”¹

¹ L. Śliwonik, „...oto pisze się historię”, *SCENA* nr 3, 2000

Należy również wspomnieć, że rok 1959 jest początkiem działalności Jerzego Grotowskiego w opolskim Teatrze 13 Rzędów, którego poszukiwania miały w przyszłości tak silnie zafrapować wiele teatrów studenckich.

*

Spróbuję przeanalizować rozwój ruchu teatralnego w późniejszych latach – wychodząc od prób definicji słownikowych, poszukując informacji w wypowiedziach krytyków i twórców teatralnych.

Teatr alternatywny wg słownika współczesnego teatru to – „*niejednorodny ruch teatralny młodego pokolenia.*”² W Polsce w latach 60-tych poprzedza go teatr studencki, a w 70-tych nosi również miano teatru otwartego, teatru niezależnego, młodego teatru, teatru studenckiego (w dalszym ciągu), nawet politycznego. Wspólnym mianownikiem całego ruchu jest to, że wyrósł on z opozycji wobec teatru instytucjonalnego, jako jego alternatywa organizacyjna, problemowa i artystyczna. Słownik uogólnia fakty, badacz stara się szukać precyzyjnych ustaleń. „*Moment jest historyczny. Dokładnie 25 lat temu narodził się teatr, który dzisiaj nazywamy alternatywnym. W dniach 18–20 grudnia 1970 roku odbyły się VII Łódzkie Spotkania Teatralne – w tytule relacji z tego festiwalu Konstancy Puzyna położył słowo „przejaśnienie”. A ledwie rok wcześniej w nagłówkach relacji można było znaleźć „rozczarowanie”, „niepokój”, „odwrót”. Rok wcześniej uczestnicy VI ŁST formułowali żądania, by teatr studencki wypowiadał się w najistotniejszych i aktualnych sprawach współczesności, domagali się świeżości i śmiałości rozwiązań formalnych, aktywizacji widza. I oto oczekiwania i tęsknoty spełniły się zdumiewająco szybko. Dwa spektakle oceniono jako wybitne: „Spadanie” Teatru STU i „W rytmie słońca” Teatru Kalambur. Było wiele udanych prezentacji, a przedstawienia dwóch grup zapowiadały ich rychłe, niezwykle dokonania – Teatr Ósmego Dnia pokazał*

² M. Semil, E. Wyśińska, „Słownik współczesnego teatru”, WAiF 1980, s. 338

''Wprowadzenie do ...'', a Teatr 77 ''Rosjo, żono moja''. Narodził się teatr odważny w stawianiu pytań i diagnoz, śmiało szukający własnego języka.³ Jakie były główne cechy tego zjawiska? Hierarchicznej strukturze teatru instytucjonalnego przeciwstawia ideę **zespołu** opartego na równości i partnerstwie. Sprzeciwia się traktowaniu dzieła teatralnego jako produktu na sprzedaż. Zaliczane do tego ruchu zespoły są zazwyczaj nastawione krytycznie do rzeczywistości społecznej oraz kultury oficjalnej. Najczęściej mają własną publiczność, z którą łączy je wspólnota poglądów (zwłaszcza na sprawy ideologiczne, kwestie społeczne), a także więź środowiskowa. Szczególna relacja scena-widownia sprzyja uobecnieniu idei współuczestnictwa. Jedną z podstawowych cech teatru alternatywnego jest postawienie etyki przed estetyką. Wiąże się z tym próba „życia teatrem”, a więc utożsamiania życia osobistego z działalnością teatralną (w odróżnieniu od uprawiania teatru jako zawodu) oraz możliwość czynnego udziału w twórczości teatralnej wszystkich nią zainteresowanych, bez względu na ich przygotowanie zawodowe. Sam proces twórczy (zakładający samorealizację, rozwój osobowości uczestników) w wielu wypadkach bywa ważniejszy od efektu końcowego; jest to jeden z elementów ogólnego nastawienia, polegającego na odrzuceniu norm, reguł i konwencji tradycyjnego teatru, przyjmujących m.in. odtwórczą rolę aktora. Teatr alternatywny stara się wypracować własne środki. Głosi prawo do eksperymentu i swobodnego korzystania z dorobku innych dziedzin sztuki.

Polski teatr alternatywny to w znacznej mierze kontynuacja zjawisk wcześniejszych (STS, Bim-Bom, późniejszy Gong 2), określanych mianem teatrów studenckich, czy poszukujących – wzbogaconych doświadczeniami zachodnich teatrów nurtu kontestacji. Ukazujące się pod tak wieloma określeniami zjawisko trudno skonkretyzować. Często wymieniając jednym tchem: Grotowskiego i Kantora, Akademię Ruchu i Scenę Plastyczną KUL,

³ L. Śliwonik, „Łódzkie Spotkania Teatralne – wstęp do programu”, 1995

(dawny) Teatr STU i Provisorium, Teatr Ósmego Dnia i Teatr Snów, Gardzienice i Biuro Podróży, mówimy o tym samym zjawisku przybierającym różne formy. Trudno w pełni zdefiniować istotę alternatywności w teatrze; wyznaczników tego nurtu szuka się w tematyce i wymowie spektakli, sposobie ich powstawania, w samych twórcach nie będących absolwentami uczelni artystycznych, w poetyce i grze aktorskiej, dlatego wymyka się jednorodnym klasyfikacjom.

Tematyka spektakli teatru studenckiego pozostaje w ścisłej zależności od rzeczywistości społecznej, co obrazują m.in. zmiany zachodzące w teatrze, a będące następstwem kolejnych przełomów politycznych i społecznych. Można nawet wyszczególnić pewne typowe, powtarzające się fazy rozwojowe – wg Aleksandra Nalaskowskiego są to:

- Faza antycypacji - ze sceny mówi się o wydarzeniach mających dopiero nastąpić, wyraźnie odczuwalny jest „powiew nowego”.
- Faza obserwacji, w trakcie przełomów teatr studencki nie włączał się w bezpośredni nurt wydarzeń, lecz je bacznie obserwował.
- Faza rozrachunku, oceny i uogólnienia okresu minionego.
- Faza estetyzująca, nasilenie poszukiwań formalnych i wzrost liczby spektakli o motywacjach czysto artystycznych.⁴

Wyszczególnione fazy ukazują jedynie pewne tendencje w rozwoju teatru studenckiego. Jako przykład może posłużyć fakt, że w latach 1959-65 pokolenie STS – dojrzało i zaskakiwało widzów różnaitością tematyczną i artystyczną, następnie ustępując miejsca teatrom: STU (*Spadanie* 1970), Kalamburowi (*W rytmie słońca* 1970), te z kolei popadły w estetyzację w czasie, gdy Teatr Ósmego Dnia (*Musimy poprzestać na tym, co tu nazwano rajem na ziemi...?* 1975, *Przecena dla wszystkich* 1977), a później Grupa Chwilowa (*Lepsza przemiana materii* 1978), Provisorium (*Nasza niedziela*

⁴ A. Nalaskowski, „Sztuka obrzeży, sztuka centrum”, Warszawa 1986, s. 11-25

1978) czy Scena 6 (*Zesłani do raj* 1980) wypowiedziały się o sprawach pryncypialnych.

Należy również pamiętać, że inne realizacje dotyczyły „absolutu”, opowiadały o ludzkiej kondycji, o miłości, rozpacz i lęku. Przede wszystkim istotne było mówienie prawdy – o tym, co bezpośrednio dotyka i boli, co nie pozwala normalnie żyć, ważny był przy tym sam człowiek, jego wnętrze, przeżycia i kruchość egzystencji.

W wymowie wielu spektakli daje się odnaleźć bunt twórców – wobec władzy, ustroju, sytuacji zniewolenia. Nie jest to bunt typowy dla okresu młodzieńczego - gwałtowny, niepohamowany, agresywny. Cały kraj ogarnęły fale protestów, wystąpień i niezadowolenia młodych z istniejącego stanu rzeczy. Na początku lat 70-tych zaczęły tworzyć się młodzieżowe subkultury kontestujące rzeczywistość, w której przyszło im żyć. Bunt przynależny artystom jest więc buntem dojrzałym, czerpiącym nie tylko z konkretnego życia, ale również literatury i sztuki. *„I nam przyszło żyć w kraju podbitym, niszczonej przez system totalitarny. Rodził się w nas bunt wobec rzeczywistości, która nas otaczała. Chcieliśmy językiem teatru opowiedzieć o świecie, w którym tak mało miejsca na wolność i prawdę.”*⁵ Niezgoda na niesprawiedliwość, oportunizm, konformizm, duchowe lenistwo, miałość myśli i niewolnicze upodlenie – była postawą wspólną dla wielu grup, dlatego też często określano teatry studenckie mianem politycznych. A że polityka i życie były ściśle ze sobą związane, więc każda próba niezależnej wypowiedzi musiała być odbierana jako polityczna.

Dominującym sposobem tworzenia spektakli jest wówczas metoda kreacji zbiorowej, często bez przygotowanego z góry tekstu literackiego. Idea kreacji zbiorowej wyrosła z negacji zastanych form życia społecznego i

⁵ J. Opryński, „Teatrem w poszukiwaniu Itaki”, *FA-ART* nr 4, 1993, s. 58

odzwierciedlającej je struktury teatru, zakładającej nierówność oraz ograniczenie swobody wypowiedzi artystycznej poszczególnych twórców spektakli, zwłaszcza aktorów. Jest to więc utopijne dążenie do egalitaryzmu, próba realizacji marzenia o autentycznym **zespole** teatralnym, gwarantującym prawo głosu i rozwój każdej jednostce, ale jest to również wyraz nieufności wobec istniejącej literatury dramatycznej i niechęć do korzystania z jakichkolwiek cudzych sformułowań. Cechą charakterystyczną twórczości zespołowej jest tzw. pisanie na scenie, czyli komponowanie scenariusza na wybrany temat z improwizowanych, bądź przygotowanych wcześniej tekstów członków zespołów, z gotowych fragmentów literackich, publicystycznych i dziennikarskich. Metodą jaką wykorzystują artyści w trakcie prób jest improwizacja. Szczególną rolę odgrywa tu ekspresja cielesna, zastępująca werbalną interpretację rzeczywistości i również wypracowana wspólnie, zazwyczaj z improwizacji. Potęguje ją kompozycja głosów ludzkich, dźwięków konkretnych (klaskanie, tupanie, itp.), a czasem muzyki. Cała grupa aktorska staje się tworzywem spektaklu, opartego często na płynności ról; pojęcia i obrazy w wielu przypadkach są przekazywane działaniem zbiorowym, grupa zwielokrotnia czynności jednej postaci. Zespoły uprawiające twórczość kolektywną obywają się bez reżysera, lub pozostawiają mu tylko głos doradczy. Zdarza się, że członkowie zespołu reżyserują na zmianę. *„Sądzi się zazwyczaj, że istotą kreacji zbiorowej są improwizacje. Nie jest to prawda. [...] Improwizacje stanowią zaledwie fragment całej pracy nad przedstawieniem. W zasadzie bowiem tworzenie spektaklu w Teatrze Ósmego Dnia podzielić można na trzy etapy. Pierwszy z nich obejmuje przygotowanie materiału, podstawy dla przedstawienia; drugi jest etap improwizacji; trzeci – nadawanie spektaklowi kształtu scenicznego. Rzecz jasna podział ten jest w znacznym stopniu umowny: granice między*

kolejnymi etapami nie są wyraziste, a przy tym żaden z nich nie zamyka definitywnie pracy nad poprzednimi.”⁶

Reasumując, można pokusić się o próbę ujęcia zjawiska, jakim jest teatr alternatywny, na kilku płaszczyznach:

- samorealizacja przez teatr – tworzenie dzieła w którym wyraża się własne myśli, wygłasza manifesty oraz próbuje poszukiwać formalnych rozwiązań dla nowatorskich sposobów gry aktorskiej;
- z punktu widzenia ideologicznego – teatr kładł nacisk na aspekt światopoglądowy;
- perspektywa socjologiczna – teatr był domeną ludzi młodych zorganizowanych wokół uczelni, dlatego możemy określić go jako teatr studencki – biorąc pod uwagę przynależność do grupy społecznej.

Według Aleksandra Nalaskowskiego nazwa Teatr Młody pojawiła się w 1978 r. po pierwszym Forum Teatralnym, które potem zaczęto nazywać Forum Młodego Teatru. O formule takiego teatru wypowiada te słowa: *„Młody Teatr traktuję jako głos młodej polskiej inteligencji w dużej mierze niecenzurowany, niezależny, przy tym równoległe i bez wzajemnych porozumień artykułowany przez kilkadziesiąt zespołów w różnych zakątkach kraju. Był on jakby własnoręcznie skonstruowaną płaszczyzną wypowiedzi uwolnioną od organizacyjnego fundamentalizmu i wpływów politycznych menażerów.*”⁷

Teatr alternatywny wyrosł w opozycji wobec teatru – instytucji, stworzył swój własny język. Zrezygnował przede wszystkim z widza „biernego konsumenta”, zaczął go określać, uznawać za współuczestnika i współtwórcę. Traktowanie teatru jako doświadczenia zmieniło tok przygotowań. Ten nowy rodzaj teatru wytworzył pojęcie dzieła w rozwoju.

⁶ G. Zlatkes, „Powstawanie spektaklu w Teatrze Ósmego Dnia”, *Dialog nr 1*, 1983

⁷ A. Nalaskowski, „Sztuka obrzeży, sztuka centrum”, *Warszawa 1986*, s. 9

Nastąpił zwrot ku aktorstwu odsłaniającemu, jego prekursorem był Jerzy Grotowski, według którego widz ma uczestniczyć w widzialnym procesie impulsów duchowych. Dotyczyło to otwartej struktury przedstawienia w sensie intelektualnym, symbolicznym, technicznym. Teatr alternatywny wykorzystywał często miejsce, w którym się akurat znalazł, przestrzeń tu i teraz. W niektórych poszukiwaniach aktor stał się materiałem dzieła, wkomponowując w nie swoje ciało, czy poddając je różnorodnym próbom. Ważnym pojęciem w tym nurcie teatralnych poszukiwań jest pojęcie „teatru ubogiego”. Można je – za Grotowskim rozumieć następująco: *„istota metody leży w fakcie, że nie próbuje ona uczyć aktora określonych sprawności, czy też umożliwić mu zbudowanie tak zwanego „arsenału środków”. (...) Następuje koncentracja na procesie duchowym aktora, charakteryzującym się skrajnością, zupełnym оголоceniem, odsłonięciem swojej intymności (...) – jakby w akcie oddania się. (...) Jest to technika „transu” i integracji wszystkich władz duchowych i fizycznych aktora, wzbierających jakby od strefy intymno-instynktowej do „prześwietlenia”. (...) Metoda kształcenia aktora w tym teatrze zmierza nie do uczenia go czegoś, ale do eliminowania przeszkód, jakie w procesie duchowym może stawiać mu jego organizm. (...) Punktem wyjścia w tej charakterystyce jest przyjęcie „ubóstwa teatru, оголоcenie teatru ze wszystkiego, co teatrem nie jest”- to ma posłużyć odnalezieniu w teatrze wartości, jakby leżących w jego istocie, „tzn. w obrębie fachu.”*⁸ Drugim pojęciem definiowanym przez Grotowskiego jest „aktorstwo оголоcone”, w którym aktor dokonując prowokacji wobec samego siebie – popełnia publiczny akt prowokacji; *„jeśli wykracza poza swoją maskę codzienną i przez eksces, przez prowokację, przez niedopuszczalne świętokradztwo usiłuje dotrzeć do rzeczywistej prawdy o sobie – wówczas pozwala na powstanie podobnego procesu w widzu. Z chwilą gdy nie demonstruje swego ciała dla podbicia go w cenie, lecz gdy*

⁸ J. Grotowski, „Teksty z lat 1965-1969”, Wrocław 1990, s. 8-9 i s. 15

uwalnia je od wszelkiego oporu wobec bodźców duchowych, gdy je spala, gdy je niejako unicestwia – z tą chwilą nie sprzedaje już swego organizmu, ale ofiarowuje go, powtarza gest odkupienia, osiąga coś zbliżonego do świętości.”⁹ Często scenografia i wszystkie sytuacje mają charakter umowny wobec aktora i widza, oprawa plastyczna jest uboga materialnie, a bogata metaforycznie. Czasem ostentacyjna umowność zderza się z drobiazgową realnością detalu, rekwizytu. Nie słowa są najważniejsze, a światło i dźwięk, mówiące obrazy. Prywatny ubiór aktora staje się kostiumem - znoszonym, prawdziwym, nie komponowanym, a naturalnym. To także sprzyja znoszeniu granicy między życiem codziennym a spektaklem, między aktorami a widzami.

⁹ J. Grotowski, „Teksty z lat 1965-1969”, Wrocław 1990, s. 23

II. Zmiany w strukturach teatru alternatywnego w Polsce – próby instytucjonalizacji.

Procesy instytucjonalizacji polskiej sceny są w wielu przypadkach trudne do uchwycenia ze względu na to, że ośrodki badań studenckiego ruchu kulturalnego nie dokumentują działalności zespołów, które „wychodzą” poza mecenat ZSP-SZSP lub nie biorą już udziału w imprezach (festiwalach, warsztatach, przeglądach, występach klubowych) związanych z życiem akademickim. Z drugiej strony osiągnięcia teatrów studenckich nie mieszczą się w kryteriach sukcesu ustalonych przez instytucje takie jak Estrada czy Zjednoczone Przedsiębiorstwa Rozrywkowe. Toteż podstawą do interpretacji oraz ustaleń na temat omawianego procesu, są najczęściej własne informacje, wynikające z własnego czynnego uczestnictwa w lubelskich grupach teatralnych oraz uzyskane dzięki nieformalnym kontaktom.

Najistotniejsze dla teatrów stało się zachowanie własnej tożsamości. Skoro tożsamości takiej nie gwarantował już udział w szerokim nurcie społecznego protestu, odrębność artystyczna uzyskiwała podstawowe znaczenie. Ale walka o własną odrębność mogła także przebiegać na drodze stwarzania instytucji alternatywnej, bądź instytucji naśladowującej instytucje zawodowe.

Poniżej przedstawię historię czterech zespołów, które po dość spektakularnych dokonaniach i uzyskanym rozgłosie weszły na drogę instytucjonalizacji.

Teatr STS¹⁰ w Warszawie był pierwszym teatrem zinstytucjonalizowanym i sprofesjonalizowanym, a to za sprawą władz partyjnych, które w 1969 roku postanowiły poddać zespół nadzorowi administracyjnemu. W procesie instytucjonalizacji nie uczestniczył zarówno zespół, jak i organizacja ZSP. W działalność teatru zaangażowanych było

10 R. Pracz, „Teatr Satyryków STS”, Warszawa 1994, s. 170-181

wiele wybitnych osób, między innymi: Alina Janowska, Tomasz Grochoczyński, Antoni Krauze, Jerzy Markuszewski, Krystyna Sienkiewicz, Stanisław Tym, Agnieszka Osiecka, Ryszard Pracz, Andrzej Drawicz oraz Andrzej Jarecki.

Większość przedstawień Teatru STS była wyreżyserowana przez Jerzego Markuszewskiego. Jego osoba wywarła znaczny wpływ na kształt polityczno-intelektualno-moralny wystawianych programów. Niestety opuścił on Teatr, gdyż nie zgadzał się z sensem jego dalszego istnienia.

Do aktywniejszych reżyserów STS można zaliczyć również Agnieszkę Osiecką, Andrzeja Jareckiego i Stanisława Tyma.

W okresie swojej świetności Teatr STS wystawił kilkadziesiąt premier, z których na szczególną uwagę zasługują: *Myślenie ma kolosalną przyszłość* (20.11.1955) – program składany, *Czarna przegrywa, czerwona wygrywa* (17.02.1956) – program składany, *Do widzenia, Ziemi (trzy lata piosenki STS)*(06.06.1957) – program składany, *Bal maskowy* (16.12.1958) – program składany, *Kazania* (01.11.1963) – sztuka Andrzeja Jareckiego, *Trójsskok* (20.01.1968) – trzy jednoaktówki A.K. Tołstoja, D. Charmsa, W. Sławkina, *Kochany Panie Ionesco* (10.06.1968) – sztuka Stanisława Tyma, *Wódka, wódeczko...* (12.01.1969) – widowisko Andrzeja Jareckiego, *Oko* (07.03.1971) – widowisko muzyczne Jonasza Kofty z muzyką Macieja Małeckiego.

Teatr STU¹¹ w Krakowie założony został w 1966 przez grupę studentów PWST pod kierunkiem dwudziestotrzyletniego Krzysztofa Jasińskiego. Należeli do niej wybitni dziś aktorzy: Wojciech Pszoniak, Jerzy Trela, Olgierd Łukaszewicz i Jerzy Stuhr ówczesny student polonistyki, a później szkoły teatralnej. Powołanie tego teatru przy Radzie Okręgowej Zrzeszenia Studentów Polskich w Krakowie było wyrazem nieufności

¹¹ źródła: „Teatr STU”. Pod red. K. Miklaszewski i E. Chudziński, Warszawa 1982;
E. Chudziński, „Teatr STU - dokumentacja za lata 1981-1991”, Kraków 1991;

zarówno wobec szkoły, jak i teatru profesjonalnego. Pierwszy okres działalności STU to lata 1966-69; wtedy zespół wystawiał gotowe utwory dramatyczne, bądź adaptacje znanej prozy. Dążył przede wszystkim do wypracowania własnych, niekonwencjonalnych środków w grze aktorskiej. Okres drugi zaczął się w roku 1970. Celem zespołu stała się pełna wypowiedź artystyczna, nie tylko za pomocą własnych środków wyrazu, ale i własnych scenariuszy. Okres ten formalnie zamyka rok 1975 i przyjęcie przez STU statusu teatru zawodowego: otrzymał salę na 250 miejsc i namiot na 750-1000 miejsc, w którym odbywały się przedstawienia o charakterze widowiskowym, a nawet cyrkowym. Administracyjnie podlegał Zjednoczonym Przedsiębiorstwom Rozrywkowym. Mecenat artystyczny sprawuje nadal Zrzeszenie Studentów Polskich, dyrektorem teatru pozostaje Krzysztof Jasiński.

Ważnym wydarzeniem pierwszego okresu działalności było utworzenie studia aktorskiego (1967), przyjmującego młodych ludzi „nieskażonych” profesjonalizmem. W studiu aktorskim prowadzono ćwiczenia z zakresu emisji głosu, akrobatyki, tańca, przygotowywano etiudy rozwijające teatralną wyobraźnię. Okres drugi obejmuje trzy premiery, głośne sukcesy oraz liczne podróże krajowe i zagraniczne. Pierwszą z tych premier było *Spadanie* (1970) – widowisko na motywach poematu Tadeusza Różewicza, uzupełnione tekstami literackimi (m.in. Sartre, Gorki), manifestami teatralnymi (Gatti, Chaikin) i materiałami prasowymi, pomyślane jako nowa forma teatru dokumentalnego, publicystyczna diagnoza sytuacji w roku 1970, w części oparta na doświadczeniach niektórych zespołów zachodnich (Open Theatre, Living Theatre, Bread and Puppet Theatre). Kolejna premiera *Sennik polski* (1971) była rozrachunkiem z mitologią narodową, opartym na scenariuszu Edwarda Chudzińskiego i Krzysztofa Miklaszewskiego składającym się z fragmentów utworów Mickiewicza, Słowackiego, Wyspiańskiego, Kadena-

Bandrowskiego, Gombrowicza, Mrożka, Dygata, Moczulskiego i Konwickiego. Spektakl *Exodus* (1974), inscenizacja poematu obrzędowego Leszka A. Moczulskiego, miał charakter moralitetu, stawiał podstawowe pytania dotyczące sensu ludzkiej egzystencji i potrzeby prawdy. Krzysztof Jasiński wypracował w tych latach model aktywnego teatru współczesnego, posługującego się językiem symboli i metafor wyrażonych przez aktora. Do 1975 zespół zrealizował ponad czterdzieści działań-spektakli, widowisk plenerowych i warsztatów.

Po zmianie statusu Teatr STU wystąpił z nowymi propozycjami o charakterze programowym, czerpiącym z utworów literackich. Pierwsza – *Pacjenci według Mistrza i Małgorzaty* Bułhakowa (1976), druga – *Szalona lokomotywa* na motywach Witkacego (1977) musical i widowisko z bogatymi efektami technicznymi, trzecia – *Operetka* Gombrowicza (1978). W przedstawieniach tych, granych pod namiotem, elementy zaczerpnięte z widowisk cyrkowych, w mniejszym lub większym stopniu, stawały się sposobem nawiązania kontaktu z widownią. Stanowiły równocześnie dowód zafascynowania publiczności teatralnym rozmachem.

Teatr Kalambur¹² we Wrocławiu założony przez Bogusława Litwińca i Eugeniusza Michaluka w roku 1957, skupiał studentów różnych uczelni wrocławskich, był przez wiele lat jednym z czołowych studenckich teatrów. Okazał się najbardziej stabilnym ośrodkiem młodego ruchu kulturalnego w Polsce. Prowadził równocześnie działalność artystyczną i organizacyjną. Pracował przez długie lata pod dyktando swego pierwszego kierownika Bogusława Litwińca.

Inauguracyjna premiera Kalamburu odbyła się w roku 1958. Zespół przygotował około pięćdziesięciu pięciu przedstawień. Od roku 1964 dysponuje własną siedzibą na sto pięćdziesiąt miejsc. W jego skład wchodzi

¹² źródła: „Teatr Kalambur”. Wybór i opr. K. Banachowska, E. Lisowska, B. Litwiniec, Warszawa 1982. Seria: Monografie teatru otwartego;

studenci i absolwenci wrocławskich szkół wyższych, pracujący – poza osobami zajmującymi się administracją – bez wynagrodzenia. Przez teatr przewinęło się ponad trzysta osób, wśród nich znani dziś aktorzy. Kalambur przedstawia siebie nie tylko jako teatr - stowarzyszenie, skupiające młodych artystów (plastyków, muzyków, literatów) i działaczy kultury. Jego działalność organizacyjna obejmuje różne formy współpracy ze środowiskami twórczymi, zajęcia studyjno-szkoleniowe i pomoc w rozwijaniu cudzych inicjatyw teatralnych. Osobną kartę w dorobku Kalamburu stanowi powołanie do życia w roku 1967 - Międzynarodowego Festiwalu Festiwalu Teatrów Studenckich, później znanego pod nazwą Festiwalu Teatru Otwartego we Wrocławiu. Kalambur stworzył także własną oficynę wydawniczą. W roku 1975 ukazała się jej nakładem pierwsza książka z cyklu „Sztuka otwarta” zatytułowana „Teatr a poezja”. Następna pozycja to wydana w roku 1977 „Wspólnota – kreacja – teatr”.



Zdjęcie 1: Plakat ze spektaklu teatru Kalambur *W rytmie słońca*, 1970

Twórczość artystyczna Kalamburu obejmowała prawie od początku cztery zasadnicze kierunki: kabaret literacki, scena debiutów, scena dramatu, teatr poezji. Scena kabaretu literackiego była przede wszystkim poświęcona aktualnej satyrze społeczno – politycznej. Na Scenie Debiutów wystawiano

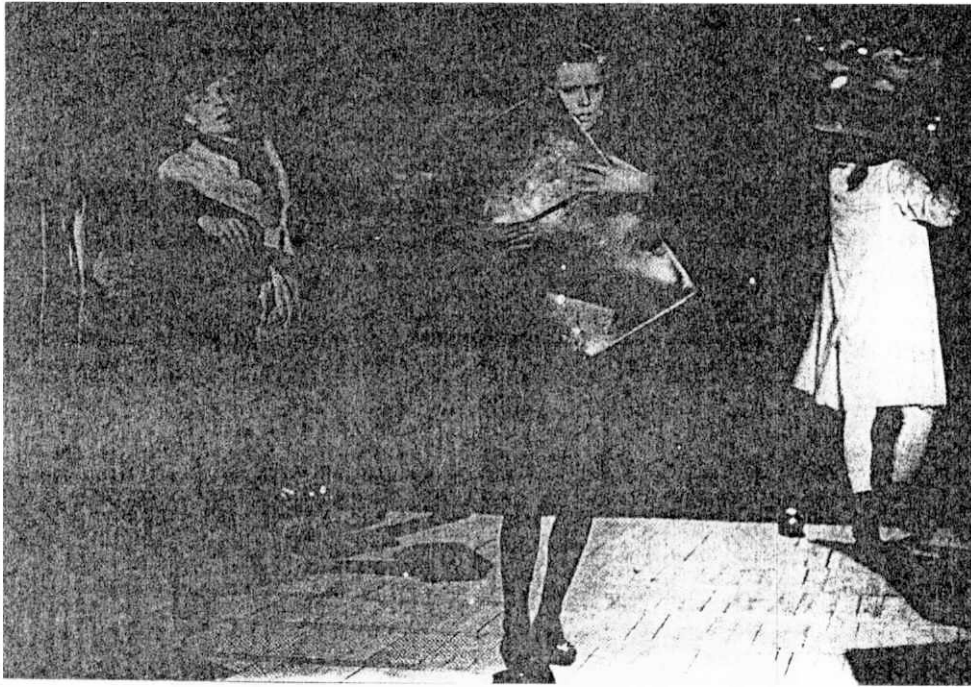
jednoaktowe utwory dramatyczne bliskich współpracowników teatru – zrealizowano kilkanaście. Scena Dramatu sięgała po gotową literaturę dramatyczną; realizatorów interesowały zwłaszcza dzieła znanych pisarzy, które nie weszły do normalnego repertuaru jak *Szewcy* Witkacego (1965) czy *Dobrodziej złodziei* Karola Irzykowskiego i Henryka Mohorta (1967). *Szewcy* w reżyserii Włodzimierza Hermana zapisali się w kronikach jako jedna z najlepszych inscenizacji Witkacego w powojennym trzydziestoleciu. Najbardziej charakterystyczne dla Kalamburu są jednak jego spektakle poetyckie. Do najgłośniejszych osiągnięć Sceny Poezji należą: *Dwunastu* Błoka (1960), *Kurt Grześcza* (1962), *Futurystykon* (1967), *W rytmie słońca* Urszuli Koziół (1970). Kalambur realizował rozbudowane, korzystające z różnych konwencji widowiska z udziałem chóru, orkiestry i baletu, a także spektakle publicystyczne w stylu teatru faktu. Poetycki symbolizm występował tu obok groteski i rzeczowych relacji. Zespół uznaje prymat treści i dąży do elastyczności w sposobach jej wyrażania. Kalambur istniał do 1994 r. – próba reorganizacji oznaczała likwidację.

Teatr Ósmego Dnia¹³ w Poznaniu – to zespół założony przez studentów pierwszego i drugiego roku filologii polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w roku 1964. Od 1968 pracował pod kierunkiem jednego z członków założycieli, Lecha Racza. Skład zespołu ulegał zmianom, zachował jednak charakter studencki, jego większość stanowili słuchacze i absolwenci uczelni poznańskich. Działał wtedy pod patronatem ZSP. W pierwszym okresie realizował widowiska poetyckie (J. Tuwim, A. Achmatowa, B. Pasternak, F. Villon, T. Gajcy, K. K. Baczyński oraz

¹³ źródła: Z. Gluza, „Ósmy dzień”, Wydawnictwo „Krağ”, Warszawa 1982, wydanie II poprawione, pt.: „Ósmego dnia”, Wydawnictwo KARTA, Warszawa 1994;
E. Morawiec, „Powidoki teatru”, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1991;
E. Morawiec, „Seans pamięci”, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1996;
A. Jawłowska, „Więcej niż teatr”, Warszawa 1987;
M. Semil, E. Wysińska, „Słownik współczesnego teatru”, WAiF 1980

podejmował próby inscenizacji dramatów takich jak *Marat/Sade* Weissa (1966 - przed polską prapremierą w poznańskim Teatrze Polskim), *Edward II* Marlowe'a, *Warszawianka* Wyspiańskiego. W 1967 roku współpraca ze Zbigniewem Osińskim spowodowała, że teatr zaczął nawiązywać do doświadczeń Teatru Laboratorium Grotowskiego. Po poszukiwaniach repertuarowych i eksperymentach formalnych, zmierzających m.in. do określenia metod pracy aktora, zespół uznał za swój cel „*kwestionowanie ogólnikowych, mitów, zbiorowych wiar i hysterii; stałe przymierzanie marzeń, wyobrażeń na temat rzeczywistości do istniejącego stanu rzeczy.*”¹⁴ Idea „demaskowania fałszu” i „zdzierania masek pozorów z tego co wobec nas zewnętrzne i własnych twarzy” znalazła wyraz w spektaklach lat siedemdziesiątych, opartych na własnych scenariuszach, wykorzystujących współczesne teksty poetyckie, fragmenty znanej literatury i urywki publicystyki. Są to: *Wprowadzenie do ...* (teksty F. Dostojewskiego, W. I. Lenina, B. Drozdowskiego 1970), *Jednym tchem* (wiersze S. Barańczaka – dwie wersje: 1971 i 1972), *Wizja lokalna* (A. Camus, W. Faulkner, młodzi poeci polscy, reportaże prasowe – 1973), *Musimy poprzestać na tym, co tu nazwano rajem na ziemi...?* (1975), *Przecena dla wszystkich* (T. S. Eliot, własne teksty członków zespołu – 1977). Spektakle te, posługujące się na ogół specyficznym językiem teatralnym, przy użyciu skromnych środków (deski, gazety, farba, sznury, przedmioty codziennego użytku), cechuje intensywne napięcie emocjonalne, nerwowość, poetyka krzyku. Rozgrywają się w specjalnie komponowanej przestrzeni blisko widza.

¹⁴ M. Semil, E. Wysocka „Słownik współczesnego teatru”, WAiF 1980, s. 352



Zdjęcie 2: *Ach, jakże godnie żyliśmy*, Teatru Ósmego Dnia, 1979

Wszystko to służy przekazaniu światopoglądu grupy; warto tu przytoczyć wypowiedź jej lidera. *"Nasz program jest prosty: być nieufnym wobec wszystkiego tego, co w nas i tego, co poza nami i budzić tę nieufność w innych. (...) Teatr powinien demaskować fałsz, który wszyscy zgromadziliśmy w sobie, zdzierać maski pozorów, pokazywać nasze twarze. I sens tego, co kryje się za wzniosłymi słowami, pięknie brzmiącymi sloganami, utartymi gestami wykonywanymi z przyzwyczajenia, lenistwa lub strachu. (...) Dla grupy naszej najważniejszymi są sprawy te, które odczuwają wszyscy powszechnie. Przez ich siłę i społeczną wagę stają się one bodźcami do tworzenia drogi zbiorowych improwizacji zdarzeń teatralnych, które rozbudowane i wkomponowane w przedstawienie uzyskują ów walor prowokacyjnego pytania i osobistej wypowiedzi. Poprzez naruszanie tabu dają możliwość, szansę wywołania szoku u widza, przeżycia tego, co rodzi się gdy stajemy twarzą w twarz z ukrywaną prawdą."*¹⁵

¹⁵ Strona internetowa Teatru Ósmego Dnia: <http://osmego.dnia.ipoznan.pl/>
Manifest Teatru Ósmego Dnia ogłoszony przez Lecha Raczaka i po raz pierwszy opublikowany w piśmie „Student” 1972



Zdjęcie 3: *Piołun*, Teatr Ósmego Dnia, 1985

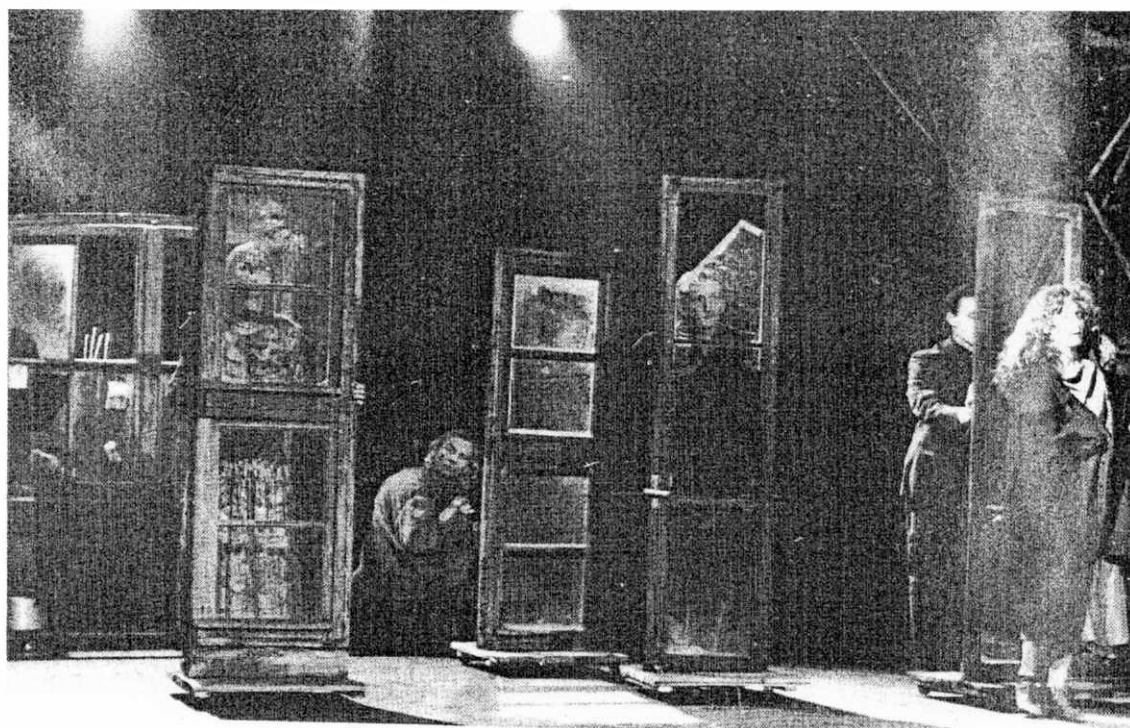
Podstawowy trzon zespołu, który ukształtował się w połowie lat 70-tych tworzyli: Lech Raczak, Ewa Wójciak, Tadeusz Janiszewski, Adam Borowski, Marcin Kęszycki i Roman Radomski. Teatr Ósmego Dnia nabrał wówczas charakteru wspólnoty twórczej i ideowej, był postrzegany jako głos pokolenia, które swą społeczną i polityczną edukację rozpoczęło wraz z ruchem kontrkultury '68 roku.

Warsztat Teatru Ósmego Dnia składa się z indywidualnego treningu aktorskiego i „improvizacji zespołowej” jako metody pracy teatralnej. Trening aktorski koncentruje się przede wszystkim na ekspresji ciała, na poszerzaniu jego znakowych możliwości. *„Improwizacja teatralna zmierza do skonstruowania przedstawienia. Jednak w jej specyfice kryją się pułapki. (...) Może się zdarzyć, że pozbawiona siły dyscyplinującej i odczuwalnej dla improwizujących kontroli reżyserskiej, przerodzi się w rodzaj aktu psychoterapeutycznego, który z natury dąży do rozładowania i unicestwienia*

napięć psychicznych w teatrze niezbędnych; Może przekształcić się w rodzaj lawinowego i niekontrolowanego ekscesu; może – przeciwnie – zatrzymać się na poziomie zewnętrznych znaków, objawów, bez niezbędnego impetu w głąb, do samopoznania i odsłonięcia tajemnic wewnętrznych, zdjęcia kolejnej maski czy skorupy. (...) Trzeba wreszcie zapamiętać improwizację, a raczej to, co było w niej najważniejsze – impulsy prowokujące akcję czy serię zdarzeń. (...) W naszym doświadczeniu okazało się, że niewiele daje opisywanie akcji, objawów, zewnętrznego obrazu zdarzeń. Natomiast utrwalanie pozornie odległych refleksji, skojarzeń, luźnych wyobrażeń wywołanych improwizacją jest niezwykle przydatne. Nie tylko bowiem przypomina aktorom przebieg wewnętrznej akcji, ale staje się też źródłem tekstów do przedstawień.”¹⁶

Improwizacja jest metodą twórczą, pozwalającą na tworzenie przez zespół aktorów sytuacji teatralnych i akcji dramatycznych, na budowaniu przedstawień z własnych inspiracji i tematów, z relacji między aktorami. Jako zespół aktorów Teatr Ósmego Dnia wypracował własną twórczą metodę pracy, opierającą się na „improwizacji zbiorowej”, której rezultatem jest kolektywny, autorski sposób tworzenia spektakli. Aktorzy są twórcami tekstów, scenariuszy, scenografii, obrazu przestrzennego i akcji, kreują teatr plastycznych obrazów, ekspresywnego aktorstwa opartego na języku całego ciała i muzyki. Metoda „kreacji zbiorowej” jest sztuką wspólnoty, być aktorem oznacza być razem wobec świata, być gotowym fizycznie, duchowo i intelektualnie do obcowania z jego porządkiem etycznym i społecznym. Ta pewnego rodzaju norma etyczna znosi granicę istniejącą pomiędzy życiem i teatrem. Sztuka bowiem pozwala odkrywać prawo do buntu, wolności i nieśmiertelności, odsłaniać potrzeby metafizycznych dociekań.

¹⁶ L. Raczak, „Szaleństwo i metoda – improwizacja w Teatrze Ósmego Dnia”, SCENA nr 1, 2002



Zdjęcie 4: *Ziemia niczyja*, Teatr Ósmego Dnia, 1991

Równoległe do poetyckich spektakli salowych, powstają wielkie przedstawienia plenerowe, które są oglądane przez wielotysięczną widownię (*Raport z oblężonego miasta* 1983, *Cuda i mięso* 1984 – oba grane na Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Ulicznych w Jeleniej Górze). W tych plenerowych spektaklach - poprzez pojmowanie teatru jako przestrzeni wolności i buntu, zespół poruszał ważne problemy współczesnego świata.

W ciągu trzydziestu lat działalności Teatr Ósmego Dnia przygotował ponad czterdzieści premier. Mimo najprzeróżniejszych utrudnień wystąpił w nieomal wszystkich krajach europejskich i w Meksyku.

*

Analiza losów głównych ośrodków teatralnych nasuwa pytanie: czy instytucjonalizacja zmieniła charakter ich pracy artystycznej, jak wpłynęła na ich niezależność, stosunek do świata? Prawidłowe funkcjonowanie instytucji polega na zgodności jej celów i środków działania z podstawowymi wartościami systemu społecznego, w którym jest osadzona, a szczególnie z wartościami ważnymi dla kręgu ludzi, których obejmują jej działania.

Przybieranie właściwości instytucji i stawanie się nią w przypadku Teatru STU dokonało się w roku 1975 i było konsekwencją założeń strukturalnych - jakie wyznaczył dyrektor Krzysztof Jasiński, natomiast w przypadku Teatru Ósmego Dnia i Kalamburu – nastąpiło w roku 1978 – i wynikało z sytuacji społeczno-politycznej,¹⁷ ale we wszystkich przypadkach stworzyło nową jakość w teatrze alternatywnym. W pierwszą rocznicę istnienia w ramach instytucji - tak o tym pisał Bogusław Litwiniec: „*jesteśmy jedyną z nielicznych w Polsce placówek zawodowych z amatorskim rodowodem. Na czym polega zmiana odgradzająca amatorskie „wczoraj” od zawodowego „dzisiaj” (...) na różnicy między działaczem a pracownikiem. Będąc ochotniczym teatrem studenckim zajmowaliśmy się „działaniem”, dzisiaj ponadto musimy „pracować”. (...) Amatorowi należy wybaczać błędy wynikłe z jego niekompetencji, zawodowcowi – nigdy. (...) Twórczość zawodowca jest przekraczaniem, zaczyna się powyżej wiedzy dostępnej. Gdy jest inaczej to nie jest to twórczość lecz naśladownictwo, powielanie, rzemiosło. Myślę, że jesteśmy dość bliscy zrozumienia, choć jeszcze dalecy od praktyki, na czym polega sojusz nonkonformistycznego działacza /ze studenckim rodowodem/ i twórczego robotnika teatru w jednej osobie.*”¹⁸ Natomiast Lech Raczak w dość lapidarny sposób skomentował zmiany jakie wiązały się z instytucjonalizacją jego teatru: „*(...) Realizujemy własny program, bez nacisków, narzucania zadań, koncepcji, ograniczeń swobody twórczej. (...) Poza tym od cholery pracy biurokratycznej /w Estradzie obowiązuje ponad 100 wzorów formularzy stosowanych wg kryteriów opisanych w 200-stronicowej instrukcji/. Za to mamy możliwości materialne, aby działalność*

¹⁷ w tym samym 1978 roku zapadło postanowienie o instytucjonalizacji dwóch jeszcze teatrów o studenckim rodowodzie: łódzkiego Teatru 77 oraz warszawskiej Akademii Ruchu.

¹⁸ B. Litwiniec, L. Raczak, Z. Hejduk, W. Krukowski, „W rocznicę uzawodowienia Kalambur, Teatr Ósmego Dnia, Teatr 77, Akademia Ruchu”, *Biuletyn Młodego Teatru* nr 5, 1980, str. 29

rozwinąć, mniej plotek i dziwnie ucichły „afery polityczne”. (...) Status pracownika jest pod każdym względem /też moralnym/ lepszy od statusu społecznika. Taka jest smutna prawda.”¹⁹

Zmiana niosła za sobą dobre i złe skutki. Pozytywne strony instytucjonalizacji to:

1. Teatry zyskały nową, większą widownię, szansę zatrudniania większego zespołu, więc możliwości pracy dla większej liczby młodych utalentowanych ludzi z nowatorskimi pomysłami.
2. Pieniądze, jakie gwarantowało bycie w strukturach instytucji, pozwoliły im na realizację coraz to droższych, bardziej widowiskowych przedsięwzięć, w których funkcje czysto techniczne i administracyjne należały do obowiązków pracowników nie mających wiele wspólnego z samym aktem twórczym.
3. Twórcy i aktorzy mogli zająć się programem artystycznym, realizacją swoich pomysłów, po prostu teatrem.
4. Z racji wieku i zmieniającej się sytuacji politycznej, dla wielu zespołów stawanie się teatrem zawodowym okazało się jedyną drogą dalszej pracy artystycznej. Strukturom władzy studenckiej, swoim dawnym opiekunom, stawali się coraz bardziej niepotrzebni wręcz niewygodni.
5. Działając w ramach instytucji mogli poczuć się bardziej stabilnie – otrzymując etaty i wiążące się z tym kontrakty.

Negatywne strony funkcjonowania w ramach instytucji to:

1. Na pewno nie wszyscy mogli odnaleźć się w nowej instytucjonalnej rzeczywistości, gdyż przynajmniej w części była sprzeczna z ich kontestującą postawą wobec świata, ograniczała niczym nieskrępowaną wolność wypowiedzi twórczej, hamowała potrzebę dalszego eksperymentowania, narzucała pewien ustalony rytm i charakter pracy.

¹⁹ B. Litwiniec, L. Raczak, Z. Hejduk, W. Krukowski, „W rocznicę uzawodowienia Kalambur, Teatr Ósmego Dnia, Teatr 77, Akademia Ruchu”, Biuletyn Młodego Teatru nr 5, 1980, str. 31

Instytucje stawały się konfliktogenne – występował w nich przerost biurokratyzacji nad twórczością, co prowadziło do niezgodności interesów między pracownikami administracyjnymi a twórcami.

2. Wzrost liczby urzędników - rozbudowana księgowość, przerost etatów personelu techniczno-porządkowego – powodował zwiększanie kosztów i podrażał koszty funkcjonowania instytucji.
3. Struktura teatru instytucjonalnego wymuszała konkurencyjne zachowania między poszczególnymi działami - zamiast sprzyjać jednolitym interesom i wspierać podmioty artystyczne.

Czym jest instytucja, jak można ją zdefiniować? Odpowiedzi na te zapytania można znaleźć w rozprawie A. Jawłowskiej: *„Instytucja społeczna jest złożonym, zintegrowanym systemem norm społecznych, wytworzonym w celu zachowania wartości podstawowych dla danej społeczności. Autorzy tej definicji [G.R. Leslie, R.F. Larson, B.L. Gorman] analizują systemy normatywne obejmujące podstawowe obszary życia społecznego: rodzinę, kształcenie i wychowanie, religię, ekonomię, sprawowanie władzy. W podobny sposób definiuje „instytucję” T. Parsons pisząc: „Instytucjami są wzory, które określają zasadniczą treść zachowania, jakiego mamy prawo się spodziewać po osobach pełniących ważne ze strukturalnego punktu widzenia role w systemach społecznych.”*²⁰

Teatr alternatywny stając się instytucją, funkcjonuje w określonych statucie ramach – ekonomicznych (płace, dotacje) i organizacyjnych (zaplecze techniczne, księgowość, kadry, administracja). W obrębie tej całości ukształtowały się nowe koncepcje estetyczne, powstały dzieła z różnych dziedzin: literatury, sztuki, muzyki, znaczące dla polskiej kultury. Wewnątrz niego realizowały się kodeksy etyczne i style życia charakterystyczne dla społeczności w nim istniejącej. Wytworzył własne formy obiegu i uczestnictwa w kulturze, dysponując zarówno możliwością

organizowania – nieraz z wielkim rozmachem imprez artystycznych, czy wykorzystując dla celów promocyjnych środki masowego przekazu (np. prasa, wydawnictwa, nagrania). Należy jednak pamiętać, że silna i ekspansywna instytucjonalizacja teatrów - przede wszystkim przez wzmocnione funkcje kontrolne - stopniowo uniemożliwiała swobodną wypowiedź. Biurokratyzacja wpływała wręcz na sposób wypowiedzi twórców – przez co utracona została możliwość wyrażenia wielu wartości, opinii, zachowań, emocji i obaw.

²⁰ A. Jawłowska, „Więcej niż teatr”, Warszawa 1987, str.174-175

III. Lublin teatralny w latach 1975-1987: zespoły, twórcy. Powstanie LST.

Myślę, że jako wprowadzenie do tego rozdziału powinienem przytoczyć słowa Lecha Raczaka, którego zdaniem w omawianym ruchu „moment przełomu i rozpadu nastąpił w okolicach 76, 77 roku. Wtedy niektóre teatry postanowiły wyjść spod coraz bardziej kontrolującej, opieki ZSP. To się łączyło z profesjonalizacją kilku zespołów. Wtedy też nastąpiło faktyczne odpadnięcie czy też odsunięcie się Kalambura i Teatru STU, a w to miejsce weszły bardzo młode grupy, takie jak Provisorium i inne zespoły z Lublina”.²¹ Dla jednych moment przełomu oznaczał odejście spod opieki ZSP, dla innych był to moment powstania i konieczność znalezienia się pod opieką ZSP z racji studenckiego rodowodu. W połowie lat siedemdziesiątych Lublin okazał się miejscem niebywałej eksplozji teatralnej, powstały wówczas aż trzy zespoły: Provisorium (istniejące od 1971 roku, nad którym w 1976 r. kierownictwo artystyczne przejął Janusz Opryński - nadając nowy kształt teatrowi i wymowie spektakli), Scena 6 (1975 r. - pod kierownictwem Henryka Kowalczyka) i Grupa Chwilowa (1975 r. – kierowana przez Krzysztofa Borowca) – wszystkie prowadzone przez studentów Wydziału Humanistyki UMCS. Wystartowały w zasadzie równocześnie, a klimat artystycznej rywalizacji był czynnikiem stymulującym ich aktywność twórczą.

W latach 1975-1981, zespoły lubelskie stworzyły kilka ważnych spektakli, które ugruntowały ich pozycję – jako teatrów młodej alternatywy. Wystarczy wymienić *Lepszą przemianę materii* (1978) i *Martwą naturę* (1980) Grupy Chwilowej, *Zesłanych do rajów* (1980) Sceny 6 czy *Naszą niedzielę* (1978) i *Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe* (1979) Provisorium.

²¹ M. Dzieduszycka, Z. Hejduk, W. Krukowski, J. Opryński, L. Raczak, „Gdzie są nasze rozbrykane lata?”, (Dyskusja o młodym teatrze lat siedemdziesiątych); *Teatr nr 5*, maj 1991, str. 7

W stanie wojennym sytuacja teatrów studenckich w Lublinie uległa pogorszeniu, ponieważ władze uczelni nie widziały dla nich miejsca w kulturze studenckiej, usunięto je z lubelskiej Chatki Żaka - będącej dotychczasowym miejscem pracy i prezentacji przedstawień.

0001253
 Dział Osobowy
 26/255/82 r.
 Znak sprawy

Lublin, dnia 3.08.1982 r.

Obywatel(ka)
 Krzysztof Borowiec
 referent w Akademickim
 Centrum Kultury UMCS

Z dnem 30 września 1982 r. rozwiązuję z Obywatel(ka) umowę o pracę - za uprzednim wypowiedzeniem od dnia 1.09. 1982 - Od wypowiedzenia umowy służy Obywatelowi(ce) w terminie 7 dni od daty doręczenia niniejszego pisma prawo wniesienia odwołania do Terenowej Komisji Odwoławczej do Spraw Pracy w Prezydencie Miasta Lublina, ul. H. Sawickiej 3

Podpisał: 27. VIII 1982

PROKTOR
 podpis kierownika zespołu pracy

Pr-04-372 - WA 1738-DW/ON/79

ZOT 24 - 11299 - 24.08.82 a 1982

Zdjęcie 5: Rozwiązanie stosunku pracy z Krzysztofem Borowcem - Kierownikiem teatru Grupa Chwilowa

W latach 1982-1987 znaleźli miejsce, w którym mogli realizować swoje pomysły - w Lubelskim Domu Kultury, jednak ich status nie był ciągle jasno określony. Od roku 1987 przywołane na początku rozdziału teatry alternatywne Lublina przeniosły się do siedziby przy ulicy Grodzkiej 32/34 tworząc Lubelskie Studio Teatralne.

Pokrótkę chciałbym prześledzić ich wcześniejsze losy, do momentu utworzenia wspólnej instytucji (czasami nawet przekraczając ten moment).

Teatr Provisorium należy do aktywnych grup artystycznych rodem z ruchu „młodego teatru” lat siedemdziesiątych. Kilkuosobowy zespół (Janusz

Opryński – kierownik i reżyser oraz aktorzy: Jacek Brzeziński, Andrzej Mathiasz, Krzysztof Hariasz – pracujący do 1982, Sławomir Skop – pracował do 1986 i Jan Maria Kłoczowski, który występował w zespole w latach 1987-1992), od początku cechowała indywidualna, oszczędna poetyka i oryginalna stylistyka przedstawień.

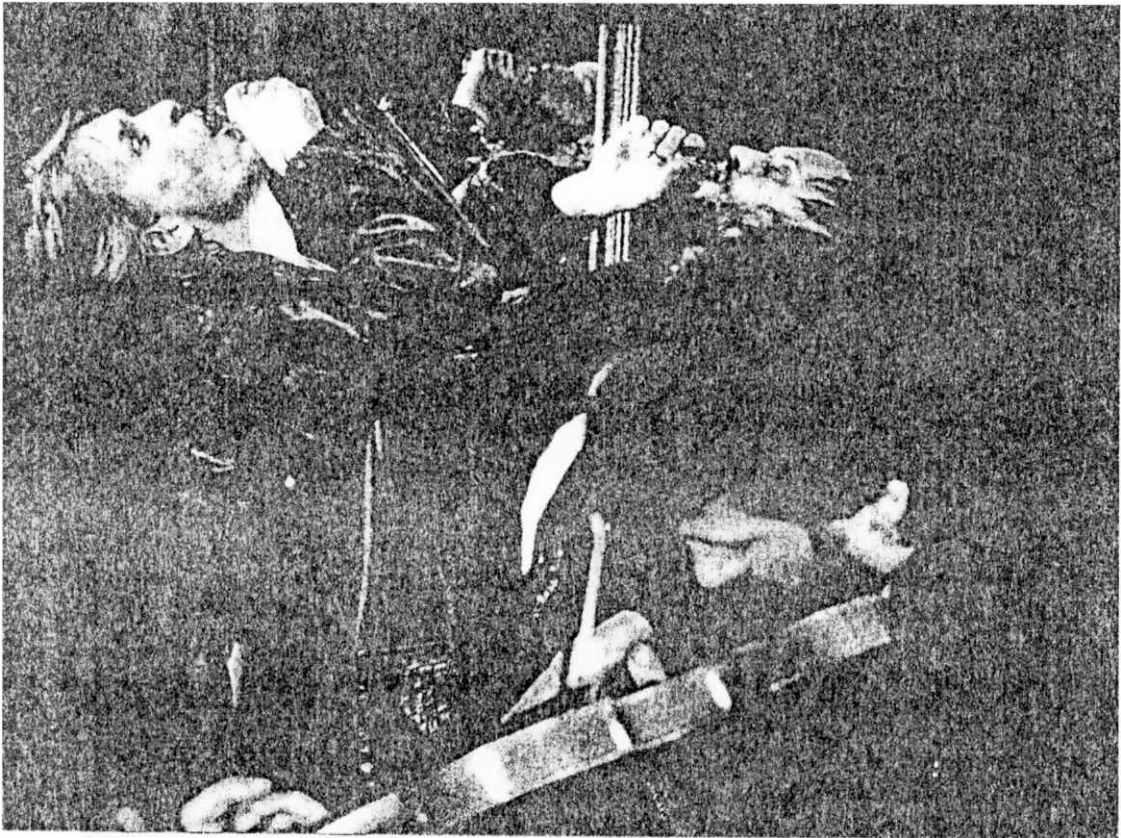
Jako teatr autorski koncentruje się na działaniu grupowym, w którym zespół buduje samodzielnie przedstawienie od początku do końca. Jest to wspólne doświadczenie twórców i widzów, wspólne przeżywanie w ramach aktu zbiorowego. W ten sposób realizuje się jeden z postulatów teatru alternatywnego – angażowanie wrażliwości i emocji widza, poprzez uniwersalizowanie istotnych idei. Ascetyzm przedstawień Provisorium budzi pewne zastrzeżenia, może zawieść jeśli trafi się widz, który niezbyt biegle opanował system literackich i plastycznych odniesień. Teatr alternatywny z natury rzeczy bywa hermetyczny. Jest sposobem istnienia i chce rozstrzygać sprawy zasadnicze. Ożywienie przestrzeni, rekwizytów, podporządkowanie sobie plastyki i muzyki, ekspresja ciała - to ważne atuty współczesnego teatru.

Przyjęta przez Provisorium konwencja teatru ubogiego, ciemnego jest już stylem. Wykorzystywane w realizacjach - kostium, światło, przedmiot, miejsce - tworzą proste sytuacje sceniczne, często alegoryczne obrazy, balansujące między dosłownością a wysokimi uogólnieniami. Przykładem może być scena bicia metalowymi przedmiotami w łóżka (*Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe* 1979) - bunt więźniów, a zarazem wszelki bunt człowieka przeciw zamknięciu i zdegradowaniu.



Zdjęcie 6: *Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe*, Provisorium, 1979

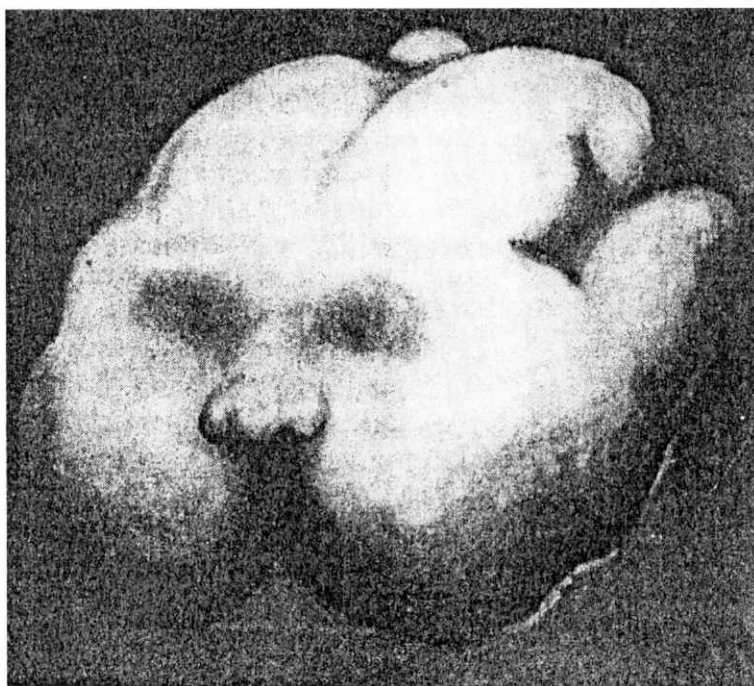
Zawsze istnieli i istnieją zwolennicy poglądu, że teatr ingerując bezpośrednio w rzeczywistość popada w doraźność, spychając samego siebie w nieartystyczną materię. Twórcy Provisorium twierdzą jednak, że zbyt wielkie oddalenie od miejsca, w którym się żyje, od czasu, umiejscawia go w sytuacjach, które są tylko kwestią wyobraźni artysty.



Zdjęcie 7: *Dziedzictwo*, Provisorium, 1985

Często autorzy Provisorium w kolejnych przedstawieniach wykorzystują znane elementy z poprzednich spektakli własnych lub cudzych - nadając im nowe znaczenie. Toteż wiele spośród pokazywanych scen sprawia wrażenie skądś już znanych, powtarzają się niektóre rekwizyty, kostiumy. Wiele jest zapożyczeń i autocytatów: stukanie w walizki (*Wspomnienia z domu umarłych* – spektakl oparty na powieści *Inny świat* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego - powstał w 1983 roku, a doczekał się oficjalnej premiery dopiero w 1988 roku, *Dziedzictwo* 1985) czy taniec z podświetlonymi stolikami z *Ogrodów* (1990) bardzo podobny do sceny z *Piołunu* (1985) Teatru Ósmego Dnia. Dodajmy tu jeszcze, że Teatr Provisorium, przez długi czas mocno zaangażowany w polityczną opozycyjność, niepokorny, zamknął okres „podziemnych” realizacji spektaklem *Ogrody* (1990).

Teatr Grupa Chwilowa powstał na początku 1975 roku jako studencki zespół działający przy UMCS w Lublinie. Pierwsze programy były kontynuacją kabaretowej przeszłości (funkcjonującego wcześniej kabaretu „Nazwać” (*Grupa Chwilowa*) utworzonego przez Bolesława Wesołowskiego, Jana Bryłowskiego, Krzysztofa Borowca). Podstawowy skład późniejszego zespołu tworzyli: Krzysztof Borowiec, Tomasz Pietrasiewicz, Jerzy Lużyński, Renata Dziedzic, Elżbieta Bojanowska, Jerzy Rarot, Grzegorz Linkowski.



Zdjęcie 8: „Gębo Dupa” namalowana przez Konrada Kozłowskiego ze spektaklu *Scenariusz*, Grupy Chwilowej, 1976

W latach 1975-1983 zrealizowali przedsięwzięcia warsztatowe: *Scenariusz* (1976), *Pokaz* (1977), oraz przedstawienia pełnospektaklowe: *Lepsza przemiana materii* (1978), *Martwa natura* (1980), *Cudowna historia* (1983).



Zdjęcie 9: *Lepsza przemiana materii*, Grupa Chwilowa, 1978

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. Myślę, że dobrym przykładem jest *Cudowna historia* (1983) - wyrosła z improwizacji i osobistych doświadczeń aktorów - której strukturę formują następujące po sobie afabularne, przypominające nieco technikę collage'u, działania sceniczne aktorów. Bezpośrednią inspiracją do powstania przedstawienia stało się opowiadanie poety Adelberta von Chamisso, z którego został przeniesiony także tytuł spektaklu. W opowiadaniu 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 odpowiadającego nie tylko pojęciom mroku, ponurości, ciemności, ale również oznaczającego schronienie, azyl a także iluzoryczność i ulotność. Wąski snop reflektora wydobywa z ciemności skurczoną postać rzucająca przed siebie kamień. Właśnie obecność kamieni,

jeszcze kilka razy przypomniana podczas spektaklu głuchym łoskotem, uświadamia 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 czerń 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.



Zdjęcie 10: Plakaty ze spektakli - Grupy Chwilowej: *Scenariusz* 1976, *Lepsza przemiana materii* 1978, *Cudowna Historia* 1983

Twórcy Grupy Chwilowej byli niechętni zrutynizowanym działaniom aktorskim, co objawiało się w niekonwencjonalności ich przedsięwzięć scenicznych. Zrozumiały 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.

Przed wprowadzeniem stanu wojennego, przy Akademickim Centrum Kultury w Chatce Żaka, razem z Provisorium i Grupą Chwilową działała **Scena 6**, powstała w 1975 roku. Podstawowy skład zespołu tworzyli: Henryk Kowalczyk, Roman Baranowski, Urszula Brytan, Witold Dąbrowski, Mirosława Jaworska, Zbigniew Jaworski, Waldemar Sidor, Mirosława Wojciechowska, Jacek Wilczyński.

„Kiedy rozpoczęliśmy pracę w Teatrze Scena 6 w roku 1975, większość z nas nie miała wcześniej kontaktu z teatrem studenckim. Motywacją przystąpienia do teatru dla młodych ludzi było przede wszystkim hasło Teatr. Istotną jednak sprawą w takim wyborze była dla każdego z nas konieczność aktywnej postawy wobec życia, które pojmowaliśmy w sposób uniwersalny. Konsekwencją takiej świadomości była w 1976 roku realizacja przedstawienia „Ład”, opartego głównie na tekstach P. Lagerkvista i tekstach własnych.”²²

Spektakl *Ład* został zakwalifikowany do festiwalu debiutantów „Start” i zyskał przychylne opinie obserwatorów. *„(...) Komunikatywna opowieść o konieczności posiadania idei, idei jako specyficznej formy potwierdzania i utwierdzania się we własnym człowieczeństwie. A ponieważ idee nie są wytworem świata obiektywnego, nie narzuca ich żaden Bóg, stąd płynie konieczność odnalezienia idei w sobie, stworzenie jej przez siebie. (...)”²³*

Kolejnym spektaklem był: *O nas samych* (1977) – *„(...) Była to próba*

²² Teatr Scena 6, „Zesłani do rajów”, program spektaklu, grudzień 1980

²³ G. Dziamski, Festiwal Teatrów Debiutujących, Zielona Góra, Informator nr 3, luty 1976

„spowiedzi” – wobec widza – z naszych trosk, niepokojów, marzeń z naszej świadomości. Wypowiedź swoją przedstawiliśmy z ogromną ufnością i wiarą w możliwość przeprowadzenia przez każdego z nas indywidualnego rachunku sumienia, który prowadziłby do właściwej harmonii nasze życie.”²⁴ Twórcy teatru doszli do wniosku, że ich „młodzieńcze przekonanie” nie uwzględniało w spektaklach, które stworzyli - czegoś co może stać jeszcze poza ludźmi, a mianowicie określonego systemu społeczno-polityczno-gospodarczego, w który jako współuczestnicy określonej społeczności zostali wpisani przez historię. Uświadomili sobie, że przedmiotem ich niepokojów nie mogą być tylko ludzie, ale przede wszystkim mechanizmy, które doprowadzają do degradacji i karłowacenia istoty życia ludzkiego. Ostrem przeciwstawieniem się takiemu biegowi rzeczy było następne przedstawienie *Odwyk* (1978), będące silną eksplozją emocji teatru, który inaczej zaczął patrzeć na rzeczywistość. W spektaklu „*Odwyk*” – „najbardziej charakterystyczne i uderzające w postawie twórców „Sceny 6” jest dążenie do pewnej etycznej bezkompromisowości czyniącej odpowiedzialnymi za wypowiedź teatralną wszystkich biorących w niej udział ludzi. Ludzi, którzy o pełny kształt człowieka, o jego prawdę walczą także wśród potocznej codzienności – co daje przedstawieniu walor niepodważalnej autentyczności. „Scena 6” daje w swych spektaklach świadectwo poszukiwań społeczno-politycznego rodowodu, stanu świadomości generacji (...).”²⁵

W okresie w którym powstaje spektakl *Zesłani do raj* (1980) Sceny 6, większość teatrów rozprawia się w sposób demaskatorski z wieloma aspektami rzeczywistości. Schizofreniczne rozszczepienie świadomości jest udziałem twórców i aktorów, którzy podejmują zabieg demaskacji.

²⁴ Teatr Scena 6, „*Psalm*”, program spektaklu, grudzień 1984

²⁵ VI Festiwal Młodej Kultury Polskiej, *Gazeta Festiwalowa „Szóstka”* nr 5, str. 4

Spektakle wypełniają skompromitowane slogany, zdewaluowane idee, ideologiczne programy. Artyści rozprawiają się również z buńczucznością frazeologią i pozornym buntem wobec prawdziwej zgody na ubezwłasnowolnienie. Ukazują obraz sytuacji, w której jest się przedmiotem zabiegów wychowawczych – indoktrynacji, ogłupiającej tresury. W spektaklach poddawane są ocenie - symboliczna szkoła, środki masowego przekazu - w formie groźnej siły lub karykatury. I tak jednym z wielu tego rodzaju zabiegów staje się - próba budowania nowego człowieka z małą głową i potężnymi bicepsami w *Zesłanych do raju*. „Spektakl ten jest więc głosem w dyskusji, jaka się u nas toczy i próbą sprecyzowania własnej postawy. Naczelna idea znajduje swój kształt w ciągu scen, nie składających się na jednolitą fabułę. Kilka z tych scen ma znaczenie zasadnicze, (...) 1) wchodzi aktorzy z transparentami, naprzeciw wychodzi człowiek, który je niszczy – „tutaj ja jestem do ustanawiania praw”. 2) Sąd – kobiecie stawiane są absurdalne zarzuty; choć nie wiadomo o co jest oskarżona, zapada wyrok, oszpecić. 3) Kobieta z chlebem i garnuszkiem bezradnie szuka swego miejsca, ucieka z codzienności we własny zamknięty świat. 4) Wjeżdżają płonące znicze, pojawiają się zjawy zmarłych – wzywają do pamiętania, gaszą znicze, odchodzą. 5) Sklerotyczny starzec oznajmia o rewelacyjnych postępach w budowaniu „nowego człowieka” – bez mózgu i żołądka, ale z rękami do pracy. 6) Schodzą się boczne ściany i tworzą rodzaj grobowca; wszystko opada, zostają gruzy i mętlik. 7) Na zawieszonych wysoko huśtawkach pojawiają się ludzie; wyrwali się z koszmaru, są gotowi do długiego lotu – w nadzieję.”²⁶

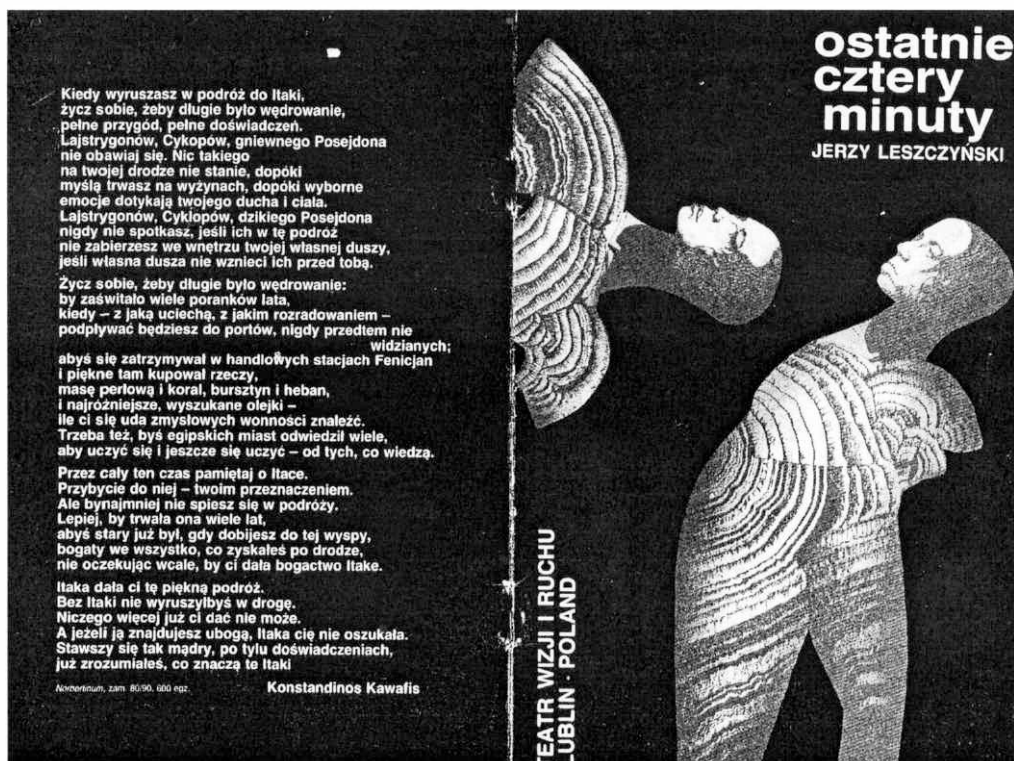
Kolejnym spektaklem pokazanym w 1984 roku, przez Scenę 6 były „*Psalmy*” skonstruowane w oparciu o teksty własne oraz Cz. Miłosza, H. Brocha i W. Szekspira. Spektakl przedstawiał świat, w którym kryzys

²⁶ L. Śliwonik, „Światowy Festiwal Teatru Amatorskiego”, *Dialog* nr 3, 1982, s. 167-168

duchowy staje poza zasięgiem rozumu, w którym jedyną drogą wyjścia jest zawierzenie uczuciu, pozwalającemu odnaleźć zagubioną tożsamość.

Jednym jeszcze teatrem, o którym należy tu wspomnieć, był powstały w 1969 roku **Teatr Wizji i Ruchu**, o nieco odmienniej formule od pozostałych. Był to teatr pantomimy, poszukujący w sferze plastyki ruchu. Był teatrem apolitycznym. Prowadził go Jerzy Leszczyński, który swoją przygodę z teatrem rozpoczął w roku 1976 - jako adept studium teatralnego przy Teatrze Wizji i Ruchu. 1981 r. to początek pracy artystycznej, w tymże teatrze, spektakle z tego okresu to: *Malczewski* (1977), *Burza* (1980), *Krzesany* (1982), *Szkoła cudów* (1984) i *Ostatnie cztery minuty* (1990). W latach 1985-1990 był aktorem Warszawskiego Teatru Pantomimy, gdzie wystąpił w spektaklach: *Noc na starym rynku* (reżyseria Szymon Szurmiej) i *Maraton* (reżyseria Zbigniew Papis). Dokonania artystyczne zaowocowały licznymi rolami filmowymi i telewizyjnymi m. in. spektakle Teatru Telewizji *Wyspa Clownów (Teraz na ciebie zagłada)*; film *Kronika wypadków miłosnych* (reżyseria Andrzej Wajda); program telewizyjny „Jarmark” (reżyseria Wojciech Pijanowski), „Sąsiedzi” (reżyseria Dariusz Goczał); finał „Wielkiej rewii” (reżyseria E. Protakiewicz); spektakl *Huśtawka* Teatru Muzycznego w Gdyni – konsultant choreograficzny; Teatr Rozmaitości w Warszawie – konsultant ruchu scenicznego. Jerzy Leszczyński tak relacjonuje swoją drogę twórcą: „*Po latach dążeń, poszukiwań, rozdrapywań uznaliśmy, że pewne „odkrycia” i dokonania przez nas w teatrze wizji i ruchu były chybione, inne twórcze i znaczące. Mimo tylu lat doświadczeń ten rodzaj teatru to ciągle terra incognita – dalej tajemnicza i przez to czasami niebezpieczna ziemia nieznana. W „Ostatnich czterech minutach” chciałem zawrzeć i przypomnieć*

dokonania, moim zdaniem najwartościowsze, a jednocześnie zasugerować drogę, którą pójdę w przyszłości”.²⁷



Zdjęcie 14: Program spektaklu Teatru Wizji i Ruchu

*

Przedstawiłem zarys sylwetek grup teatralnych (i ich twórców), które będą przedmiotem dalszego opracowania. Pragnąłem przede wszystkim przybliżyć sytuację, w której funkcjonowały przed utworzeniem studia teatralnego, jak również wspomnieć o najważniejszych dokonaniach repertuarowych.

W marcu 1987 r. decyzją Rady Miasta zostało – jak już wspomniano - utworzone Lubelskie Studio Teatralne. Powstało ono na bazie lokalowej Teatru Wizji i Ruchu, któremu już wcześniej przyznano lokale na ulicy Grodzkiej. W skład LST oprócz Teatru Wizji i Ruchu weszły zespoły: Provisorium, Grupa Chwilowa i Scena 6. Zespoły te straciły już status teatrów studenckich, musiały więc szukać nowych rozwiązań

²⁷ J. Leszczyński, „Ostatnie cztery minuty”, program spektaklu, listopad 1990

organizacyjnych. Powstanie LST było jak to określił Janusz Opryński „sytuacją na przeczekanie”. Członkowie teatrów alternatywnych odczuwali ogromną niepewność bytową, dlatego wejście w struktury, zapewniające siedziby i comiesięczne pensje było dla nich korzystne.

*

Dla jasności sprawy trzeba w tym miejscu dodać, że cztery grupy tworzące w 1987 roku zbiorowy kształt instytucjonalny to tylko część lubelskiego życia teatralnego. Oprócz nich działały sceny repertuarowe – Teatr Muzyczny, Teatr im. J. Osterwy, Teatr Lalki i Aktora oraz wiele zespołów alternatywnych, amatorskich, szkolnych.

O wszystkich napisać nie sposób, nie można wszakże nie wspomnieć o kilku najważniejszych – ze studenckim rodowodem bliskie grupom tworzącym LST. Zacznijmy od Sceny Plastycznej KUL²⁸ - spektaklem *Wrota* potwierdziła uniwersalne wartości sztuki Leszka Mądzika, która działając na sferę czysto zmysłowych doznań, niesie równocześnie ogromne treści intelektualne. Można poddając się magii dźwięku i obrazu, przeżyć je na kształt seansu psychoterapeutycznego, odbywanego dla utwierdzenia się w zdolności czerpania z elementarnych emocji. Można, odebrać spektakl tylko (albo również) na poziomie wrażeń estetycznych: zachwycając się perfekcją w operowaniu światłem, które najprostsze elementy przekształca w skomplikowany relief; dopatrując się inspiracji plastycznych i podobieństw z innymi dziełami sztuki, delektując się efektami wizualnymi, kiedy wielkość i kształt figur zmienia się, a przestrzeń rozszerza i kurczy, przecząc tradycyjnemu podziałowi na plany. Można podczas spektaklu zagłębić się w jego przesłanie, pełne bolesnej wiedzy o człowieku.

Leszek Mądzik stworzył teatr bez słów, wychodząc z założenia, iż nie

²⁸ M. Jankowska, „Póki co”, *Akcent* nr 4, 1990

można mówić o wieczności i metafizyce słowami, których czas jest skończony oraz że istnieją dziedziny ludzkiej rzeczywistości, które nie poddają się słowu. Można jednak przekazać ich głębię i prawdę, stosując odpowiednie środki artystycznego wyrazu – ożywione formy plastyczne i muzykę (*Ecce Homo* 1970, *Narodzenia* 1971, *Wieczera* 1972, *Włókna* 1973, *Ikar* 1974, *Piętno* 1975, *Zielnik* 1976, *Wilgoć* 1978, *Wędrownie* 1980, *Brzeg* 1983, *Pętanie* 1987, *Wrota* 1989, *Tchnienie* 1992, *Szczelina* 1994, *Kir* 1997, *Całun* 2000). Twórca usiłuje wypowiedzieć rzeczywistość przy pomocy światła, rytmu i nastrojów. Ulotne, kruche uniwersum jego widowisk kreują cienie i ruchy wysmakowanych form plastycznych, poddanych rytmowi wyznaczonemu przez muzykę.

Należy również wspomnieć o grupie, która od 1978 roku działała pod nazwą Stowarzyszenie Teatralne Gardzienice,²⁹ mające swoją siedzibę we wsi Gardzienice koło Lublina. Eksperymenty teatralne i parateatralne tego zespołu są nastawione na poszukiwania nowego środowiska naturalnego teatru. Te poszukiwania realizowały się na terenie wsi - głównie w województwach wschodnich, odległych od większych ośrodków, stosunkowo mało skażonych oddziaływaniem kultury masowej. Właśnie kulturze masowej i kształtowanym przez nią obyczajom przeciwstawia zespół ideał kultury małej, zintegrowanej społeczności. Grupa Gardzienice żyjąc wspólnie przez większą część roku, w czasie wędrówek po wsiach i pracy przygotowującej te wędrówki, taki deał kultury realizuje. Działania parateatralne Gardzienic mają charakter ni to spektakli ludowego teatru, ni to świąt, obrzędów, w których trakcie mieszają się role twórców i uczestników. Każda wyprawa jest starannie przygotowywana. Składa się na to przygotowanie nie tylko wizualna i techniczna strona spektaklu-święta, lecz

²⁹ A. Jawłowska, „Więcej niż teatr”, Warszawa 1987, str. 41-43

także rozpoznanie terenu. Członkowie zespołu zbierają stare wiejskie legendy, pieśni, opowieści, czerpią z folkloru środowiska, w którym będą prowadzić swoje akcje parateatralne. Dzięki temu młodzi artyści przybywają do wsi już jako znajomi, a nie obcy ludzie z dalekiego miasta. Ułatwia to nawiązanie kontaktu, wciągnięcie potencjalnych widzów do wspólnego przygotowania i realizacji wydarzenia teatralnego. Działania Gardzienic są czymś nie mieszczącym się w tradycyjnym pojęciu teatru, nie są zarazem wyraźnie parateatralne, trudno więc znaleźć dla nich odpowiednią nazwę. Działania te są wprawdzie ściśle wyreżyserowane, ale zarazem wmontowane w naturalne warunki, w jakich przebiegają. Uczestnictwo, współtworzenie mieszkańców wsi polega tu głównie na wspólnym przeżywaniu symboli, dobudowywaniu ich treści. Włodzimierz Staniewski – główna postać zespołu Gardzienice – przez przestrzeń rozumie „obszar, a na tym obszarze wartości jego ziemi i wartości jego nieba. Nie chodzi mi o tło albo beczynną, poetycką kontemplację natury, chodzi o to, aby owe wartości stały się żywymi uczestnikami zdarzeń. By były pojmowane tak jak w podaniach ludowych, (...) wszystkie przedmioty – słońce, gwiazdy, ziemia są człowiekowi dane nie jako przedmioty indywidualnej kontemplacji ani też bezinteresownej refleksji. Wszystkie przedmioty wciąga ruch życia, czyniąc je żywymi uczestnikami jego zdarzeń. Przedmioty te biorą udział w jego fabule, nie są przeciwstawne działaniom jako ich bierne tło.”³⁰

Najważniejsza forma działań, jak gdyby uwieńczenie przygotowań – „Wyprawa” – jest jednak czymś znacznie więcej niż ożywianiem i tworzeniem folkloru, więcej niż widowiskiem. „Wyprawa” składa się z czterech elementów: zaczyna się orszakiem, przekształcającym się w

³⁰ A. Jawłowska, „Więcej niż teatr”, Warszawa 1987, str. 42: za W. Staniewski, „Po nowe środowisko naturalne teatru”, w: Parateatr II

kompozycję teatralnych fragmentów, które następnie tworzą spektakl, ostatnim elementem jest dyskusja o całym wydarzeniu tzw. zgromadzenie. Realna forma życia okazuje się jednocześnie formą odrodzoną, zaś człowiek powraca do samego siebie i czuje, że jest wreszcie człowiekiem wśród ludzi. Gardzienice to wspólnota twórcza reprezentująca typ poszukiwań i praktykę kultury alternatywnej w nawiązaniu do polskiej tradycji romantycznej. Zainteresowanie tym, co ludowe, a więc w swej postaci kulturowej czyste, nieskażone, mądre, obdarzone głębokim sensem – wydaje się w tej tradycji głęboko zakorzenione. Należy tu nadmienić, że w interesującym mnie okresie 1982-1991 - Gardzienice wystawiały spektakl, wywiedziony z tradycji prawosławnej i unickiej - *Żywot protopopa Awwakuma* (1982), zrealizowany wcześniej, który wciąż wzbudzał duże zainteresowanie publiczności. W roku 1992 Stowarzyszenie Teatralne Gardzienice zrealizowało spektakl *Carmina Burana*, również wysoko ceniony przez publiczność i krytykę.

Nastąpiło też pewne ożywienie zespołów o statusie amatorskim. Ich aktywność jest o tyle ważna, że stwarza szansę na wypełnienie luki pokoleniowej w teatrach tej formuły. Przez długie lata Provisorium, Grupa Chwilowa, Teatr Wizji i Ruchu, Scena 6 nie miały swoich następców, ciągle więc reprezentowały ruch młodoteatralny. A przecież w swojej kategorii osiągnęły już rangę klasyków i wiek średniego pokolenia. Te nowe grupy, które pokazały się wtedy, miały szansę doprowadzić do zmiany warty zaciąganej przez teatr poszukujący. Otóż Teatr Pantomimy prowadzony przez Jacka Kasprzaka wystawił obraz pt. *Images* (1989), zdobywając nim na horynieckich Konfrontacjach Zespołów Teatralnych Małych Form pierwsze miejsce w kategorii zespołowej i indywidualnej (dla kierownika i reżysera). Na tym samym przeglądzie wystąpiła inna z lubelskich grup - Teatr Drabina z przedstawieniem *I jedno i drugie i jedno* (1989) opartym o

Kadysz Ginsberga i *Moskwę* – *Pietuszki* Jerofiejewa. Warte odnotowania jest to, że młodzi ludzie w tym przedstawieniu zademonstrowali kilka bardzo pomysłowych rozwiązań teatralnych.

Przykładu szybkiego przyswajania zasad rządzących dziełem scenicznym dostarcza grupa „Z Lublina”, którą tworzyła młodzież licealna pracująca pod kierunkiem Elżbiety Bojanowskiej (wieloletniej aktorki Grupy Chwilowej). Spektakl *Blok* (1987 - pokazywany przez nich w coraz to nowej wersji) – to wg Magdaleny Jankowskiej - „jarociński egzystencjalizm” zaprawiony Kafką (w pomysle dramaturgicznym i nastroju) i przemieszany z Saint-Exupery’em w konstrukcji bohatera i tezie, że młodość jest równoważna z duchowym pięknem). *Blok* to metafora świata, w który wchodząc człowiek skazany jest na utratę niewinności. To studium nieuchronnego w przeczuciu twórców procesu. Oni sami zaś z większą dojrzałością używają teatralnych środków dla wyrażenia swych spostrzeżeń o człowieku w jednostkowym i społecznym wymiarze.

Na obraz życia teatralnego w Lublinie w latach 1987-1991 składają się: występy lokalnych teatrów alternatywnych, uzupełnione prezentacjami zespołów sprowadzanych do Lublina przez Teatr Studyjny w ciągu całego sezonu oraz kwietniowe Lubelskie Wiosny Teatralne organizowane przez Teatr im. J. Osterwy. W okresie tym istniało i działało Lubelskie Studio Teatralne, które było znaczącym ośrodkiem teatru alternatywnego w Polsce. Należy tu zaznaczyć, że twórcy zrzeszeni w LST stanowili już starszą grupę wiekową (można ich określić „ojcami alternatywy”), a byli także ojcami rodzin, dlatego też funkcjonowanie w pewnych utrwalonych strukturach instytucjonalnych było dla nich pewnego rodzaju wygodnym sposobem na dalsze uprawianie teatru alternatywnego. Pozwalało im dalej organizować własną twórczość teatralną. Zadziwiająca jednak sprawą jest, że większość zespołów skupionych w LST nie miała w ciągu trzech pierwszych lat (od

powstania nowej struktury) żadnej premiery. Być może spowodowały to rotacje personalne, część osób opuściła teatr, inni wyjechali za granicę. Nie wyczerpuje to jednak problemu wpływu instytucjonalizacji teatru alternatywnego na postawy artystyczne członków poszczególnych zespołów. Zastój w tworzeniu nowych spektakli, mógł wynikać też z tego, że działanie w ramach instytucjonalnych wykluczało pewien rodzaj wolności twórczej i swobody wypowiedzi. Więcej mogli powiedzieć będąc młodym, gniewnym teatrem alternatywnym, niż instytucją teatru alternatywnego. Dlatego sposób wypowiedzi musiał być tu inny, bardziej wyważony, myśl czy przesłanie zakamuflowane i sposób przekazu dla widza wyraziście inteligentny, ale już mniej spontaniczny i żywiołowy. Być może twórców hamowało poczucie niedoskonałości języka teatralnego, którym posługiwali się w poprzednich przedstawieniach. Pewna chropowatość wyrazu aktorskiego kiedyś była im wybaczana, czy wręcz postrzegana jako wyraz prawdy scenicznej. Teraz wymagali od siebie bardziej dojrzałego aktorstwa. No i jeszcze jeden aspekt - sytuacja polityczna pod koniec lat 80-tych i zmiana ustroju, przeciwko któremu wcześniej występowali w swych spektaklach o zabarwieniu politycznym, wymusiły na twórcach poszukiwania w innych sferach życia społecznego. Rodziło się pytanie: jakich spraw dotyczyć mają kolejne spektakle? Tego rodzaju kwestie powodowały, że teatr alternatywny zmieniał swój charakter. Natomiast nowopowstające grupy teatralne - czerpały z 20-letniego dorobku teatrów alternatywnych. W syntetyczny sposób zjawisko przenikania się alternatywnych pokoleń przedstawia Lech Śliwonik *„Faktem natomiast mniej znanym, a bardzo znaczącym jest to mianowicie, że młode i bardzo młode grupy (czasami uczniowie pierwszych klas licealnych) w różnych miejscach kraju opowiadają się za postawami i zasadami wykształconymi przed dwudziestu laty przez teatr alternatywny zwłaszcza gdy idzie o stosunek do repertuaru, metod pracy, sposób*

*funkcjonowania i świadomą decyzję o programowo indywidualnym, nie powtarzającym znanych wzorców charakterze”.*³¹

Rozdział ten stanowi wstęp opisujący sytuację teatrów alternatywnych, kiedy jeszcze zmiany organizacyjne nie wpłynęły w zasadniczym stopniu na ich działania. Celowo nakreśliłem sylwetki teatrów (bardziej szczegółowe w przypadku teatrów z LST – oprócz Teatru Wizji i Ruchu, o którego dokonaniach nie udało się zebrać bardziej wyczerpujących materiałów) - od momentu ich powstania do końca lat 80-tych. Pomiąłem okres działalności w LST, ponieważ szczegółowo zostanie omówiony w następnych rozdziałach. Takie ujęcie było podyktowane tym, że czytelnik może prześledzić całościową drogę twórczą teatrów alternatywnych, które są przedmiotem tej pracy. Wzgląd drugi - chociaż badam tylko pewien wycinek przeszłości - to jednak wypowiedź nie może być pełna bez odwołania się do obrazu lubelskiego ruchu teatralnego. Niektóre tematy są opracowane przez autora pracy bardziej wyczerpująco, inne mniej - po dotarciu do samych twórców często okazywało się, że materiały uległy zniszczeniu czy zaginięciu. Rozdział jest zatem cząstkowym zapisem sylwetek teatralnych - dokonany na podstawie tych źródeł, które były dostępne.

³¹ L. Śliwonik, „Życie teatralne – próba prognozy”, FA-ART nr 2,3; 1993

IV. Jak doszło do utworzenia LST; Cele i sposób funkcjonowania instytucji.

W styczniu 1984 roku młode teatry lubelskie zostały „wyprowadzone” z Chatki Żaka i na pewien okres przeszły pod opiekę Lubelskiego Domu Kultury. Te i inne niesprzyjające okoliczności nie tylko nie osłabiły działania, ale sprawiły, że stało się ono intensywniejsze. Już w dniach 8-11 marca 1984 r., na IX festiwalu teatrów studenckich Krakowskie Reminiscencje Teatralne zorganizowanym przez Studenckie Centrum Kultury „Rotunda” zaprezentowały się: Scena Plastyczna Teatru KUL (*Brzeg*), Teatr Grupa Chwilowa z Lublina (*Cudowna historia*), Teatr Scena 6 (*Zesłani do raj*), Teatr Provisorium (*Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe*).

Rozmiary imprezy, ilość zespołów, liczba dziennikarzy i gości przeszły najśmielsze oczekiwania organizatorów, a nawet ich możliwości techniczne. Już przed pierwszym przedstawieniem zabrakło biletów dla wszystkich chętnych.³²

Wtedy (w 1984 r.), po raz pierwszy trójce liderów (H. Kowalczykowi, J. Opryńskiemu, K. Borowcowi) zaświtała myśl o powołaniu czegoś na kształt - Stowarzyszenia Teatralnego, którego członkiem założycielem miał być Edward Balawejder. Pomysłodawcy zorganizowali spotkanie w WDK w Lublinie, na którym 15 osób podpisało się pod petycją utworzenia stowarzyszenia. Podjęcie tej inicjatywy miało na celu odcięcie się od polityki aparatu politycznego. Nie doszło jednak do zawiązania statutu, ponieważ twórcy pomysłu napotykali na ciągłe niepowodzenia w realizacji przedsięwzięcia, przeszkodziły im też „zawirowania” historii. Dlatego może - odmówił urząd wojewódzki, m. in. tłumacząc, że to by było powtarzanie zadań Towarzystwa Kultury Teatralnej. Po trzech latach okazało się jednak,

³² M. Pawlicki, „Próba wlotu”, *SCENA* nr 9, 1984

że władza najpierw broniła się przed pomysłem, dopiero gdy słabła – wyraziła zgodę - na powstanie Lubelskiego Studium Teatralnego.

Uchwałą XVII/104/87 w dniu 31.03.1987 r. decyzją Miejskiej Rady Narodowej w Lublinie utworzona została instytucja upowszechniania kultury p.n. Lubelskie Studio Teatralne. Instytucja ta została powołana w Ośrodku Sztuki Pantomimicznej – Studia Teatru Wizji i Ruchu. Wykonanie uchwały zostało powierzone Prezydentowi Miasta Lublina. Uchwała wchodziła w życie z dniem podjęcia z mocą od 1 stycznia 1987 r. i została podpisana przez Przewodniczącego Miejskiej Rady Narodowej.³³

Został również zatwierdzony załącznik do wspomnianej uchwały, którym był Statut Lubelskiego Studia Teatralnego.³⁴ Według tego dokumentu Lubelskie Studio Teatralne było instytucją upowszechniania kultury o charakterze artystycznym i szkoleniowo–wychowawczym. Poza tym stwierdzono w nim, że amatorskie zespoły teatralne tworzące w chwili założenia LST to: Grupa Chwilowa, Provisorium, Scena 6, Teatr Wizji i Ruchu. Zespoły te, o odmiennym profilu artystycznym, miały za zadanie realizować własną działalność merytoryczną, prowadzić wspólne przedsięwzięcia oraz udzielać opieki szkoleniowo–warsztatowej amatorskiemu ruchowi teatralnemu. Siedzibą LST był Lublin, dokumentami określającymi działalność - uchwała i statut. Bezpośredni nadzór nad LST sprawował Prezydent Miasta Lublina, a w jego imieniu Kierownik Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu Miejskiego w Lublinie. Dyrektora LST powoływał i odwoływał Prezydent Miasta Lublina. Dyrektor wykonywał swoje obowiązki przy pomocy zastępcy, głównego księgowego oraz kierowników artystycznych zespołów tworzących Lubelskie Studio Teatralne. Zatrudnianie i zwalnianie kierowników należało do kompetencji Dyrektora, ale wymagało uzgodnienia z Kierownikiem Wydziału Kultury i Sztuki.

³³ patrz aneks pkt. 1 - Uchwała powołująca Lubelskie Studio Teatralne, str. 2

³⁴ patrz aneks pkt. 2 – Statut Lubelskiego Studia Teatralnego, str. 3-5

Pozostałych pracowników przyjmował bądź zwalniał Dyrektor. Zakresy uprawnień i obowiązków kierownictwa oraz innych pracowników określał regulamin organizacyjny zatwierdzony przez Kierownika Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu Miejskiego w Lublinie. Organem doradczym Dyrektora była Społeczna Rada Programowa, której skład akceptował Prezydent Miasta Lublina na wniosek Kierownika Wydziału Kultury i Sztuki. Rada miała opiniować plany działalności merytorycznej podlegające zatwierdzeniu przez Kierownika Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu Miejskiego w Lublinie. Celowo przytoczyłem te informacje o zależnościach strukturalnych, bo jasno odzwierciedlają fakt, że decydujący głos w wielu sprawach miały organy założycielskie LST, a nie sami artyści zrzeszeni w tej instytucji.

O momencie powstania LST nie ma żadnych materiałów poza wspomnianymi dokumentami. Konieczne jest więc odwołanie się do pamięci ówczesnych kierowników administracji kulturalnej. Dyrektor Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego w Lublinie Edward Balawejder tak przedstawia okoliczności utworzenia Studium: *„Cały ruch teatrów alternatywnych wyszedł z ruchu teatru studenckiego. Tak się złożyło, że - ku mojemu zaskoczeniu - zostałem kandydatem na dyrektora Wydziału Kultury i Sztuki jesienią 1981 roku, a dyrektorem od 1 lutego 1982 r. Był to stan wojenny – trudny okres. Mimo stanu wojennego, mimo różnych nacisków ze strony władz (może nie były to naciski personalne, ale była jakaś atmosfera, aby zmuszać do podpisywania „lojalek”) - nam się udało w wydziale kultury tego uniknąć, dzięki, nie ukrywam, życzliwości ludzi pracujących w aparacie politycznym. Wtedy w Komitecie partii pracowali mądrzy ludzie, którzy rozumieli co się dzieje i dlaczego to się dzieje i wcale nie mieli ochoty wyciągać konsekwencji w stosunku do twórców, którzy tych „lojalek” nie podpisali. To takie zakreślenie atmosfery jaką zastałem w Wydziale Kultury i która spowodowała, że udało się pomóc zawieszonym, czy skreślonym z życia studenckiego teatrom: Provisorium, Grupie Chwilowej, Scenie 6.*

*Wszyscy życzliwie to przyjęli i wspierali, te teatry znalazły pomoc, chociaż może nie taką jakiej się spodziewały. Działał wtedy aktywnie cały czas na Starym Mieście - zespół Teatru Wizji i Ruchu, który funkcjonował jako stowarzyszenie. W jakiś tam sposób Jurek Leszczyński te teatry studenckie przyhołubił. Później zmieniły się przepisy i trzeba było to usankcjonować zgodnie z prawem czyli powołać państwową instytucję kultury i wtedy powstał pomysł, by na bazie budynku na Starym Mieście, gdzie funkcjonował Teatr Wizji i Ruchu, wszystkie te teatry wkomponować w jedną placówkę kultury. I ten twór uzyskał nazwę Lubelskie Studio Teatralne; dyrektorem został na początku sam Jurek Leszczyński, jednak ze sprawami administracyjnymi, technicznymi sobie nie radził, więc powołałem na dyrektora Panią Grażynę Siedlaczek. Placówka podlegała bezpośrednio Wojewodzie Lubelskiemu. Tutaj trzeba oddać sprawiedliwość tamtej władzy, jeszcze wtedy komunistycznej, która nie przeszkadzała, ale wręcz wspierała. Nie sprzeciwiała się decyzjom, które my mogliśmy podejmować w Wydziale Kultury Urzędu Wojewódzkiego”.*³⁵

Dyrektor Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu Miejskiego w Lublinie Jan Twardowski był bezpośrednim realizatorem ustaleń i opiekunem powołanej instytucji: „Lubelski Teatr Wizji i Ruchu początkowo finansowany przez Wojewódzki Dom Kultury miał swoją siedzibę w Ośrodku Brama Grodzka. Formułą organizacyjną teatru było stowarzyszenie, a głównym jego twórcą i dyrektorem Jerzy Leszczyński. Rzeczywistość okazała się taka, że teatr z roku na rok stawał się tworem coraz bardziej fikcyjnym. Fikcyjnym w sensie artystycznym, tak można powiedzieć, bo nie grał przedstawień znaczących. Chyba się wypalił potencjał twórczy artysty, twórcy tego przedsięwzięcia. Chyba ostatnim dużym przedstawieniem był „Malczewski” z premierą w Teatrze Osterwy. Później grane były jeszcze jakieś rzeczy bez specjalnego echa. W każdym razie można powiedzieć, że nie były w tym teatrze w pełni

³⁵ Rozmowa autora pracy przeprowadzona z Edwardem Balawejderem w dniu 17.12.2001 r.

wykorzystane zarówno lokal jak pieniądze, baza i potencjał twórczy. W tej chwili z perspektywy 14 czy 15 lat trudno jest to zdefiniować. Bo utworzenie Lubelskiego Studia to rok 1987, ale kilka miesięcy a może rok wcześniej – odbyła się dyskusja co należy zrobić, jakie podjąć kroki. Jak się rozpadnie Teatr to wtedy straci się istniejącą instytucję, straci się bazę, wszystko co dotychczas powstało. Rozmawialiśmy jak też pomóc innym i stworzyć im już prawdziwe warunki do funkcjonowania. I tak z różnych dyskusji, różnych rozmów, pomysłów z różnych źródeł, powstała formuła wspólnej instytucji, w której mogą funkcjonować trzy teatry z Lubelskiego Domu Kultury plus Lubelski Teatr Wizji i Ruchu. Oczywiście nie obyło się to bez zgrzytów, chodziło tu o różne interesy stron. To znaczy te trzy teatry były tym żywotnie zainteresowane, bo to była nowa możliwość finansowa i organizacyjna ich funkcjonowania, natomiast najbardziej zaniepokojony i przeciwny temu był Jurek Leszczyński, bo to z kolei pozbawiało jego zespół samodzielności. Niestety nie zawsze się udaje, żeby wszystkie interesy się zgadzały. I tak powstało Lubelskie Studio Teatralne, oczywiście powołane Uchwałą Miejskiej Rady itp. resztą związanych z tym formalności. Pan Jankowski został wybrany i zatrudniony na stanowisku dyrektora. Był to pierwszy dyrektor i – co trzeba podkreślić - dyrektor nie z nomenklatury (wbrew temu co się mówi dzisiaj, że wszyscy dyrektorzy musieli być z tzw. nomenklatury i musiał ich wybrać Komitet Miejski czy Wojewódzki). W sprawie kandydatury Pana Jankowskiego przyszedł Henryk Kowalczyk, Krzysztof Borowiec, Janusz Opryński i powiedzieli, że mają znakomitego kandydata, który pracował wtedy w Wojewódzkim Domu Kultury na stanowisku radcy czy instruktora”.³⁶

Majątek Lubelskiego Studia Teatralnego tworzył się ze składowych majątków wszystkich zespołów tworzących LST. Przepisy dotyczące instytucji upowszechniania kultury i sztuki finansowanych z Funduszu

³⁶ Rozmowa autora pracy przeprowadzona z Janem Twardowskim w dniu 18.12.2001 r.

Rozwoju Kultury wyznaczały ramy samodzielnej gospodarki finansowej LST. Ówczesny dyrektor Edward Balawejder uważa, że taki układ stwarzał duże możliwości działania: „*był Fundusz Rozwoju Kultury, można było te pieniądze swobodnie dzielić, nie było budżetu*”.³⁷ Przychodami Lubelskiego Studia Teatralnego były: dotacje, dochody z odpłatnych spektakli, dobrowolne wpłaty osób fizycznych i prawnych oraz inne dochody wynikające z działalności statutowej. Wszelkie zobowiązania finansowe wymagały podpisu dyrektora i głównego księgowego lub osób przez nich upoważnionych. Jak wynika z tych ustaleń, instytucja charakteryzowała się hierarchiczną strukturą (myślę, że miałyby poważne problemy istniejąc w obecnej dobie gospodarki rynkowej, wolnej konkurencji i marketingowo-ekonomicznego promowania produktu, jakim również staje się teatr).

Do głównych zadań jakie realizować miały zespoły wchodzące w skład LST, należało:

- kształtowanie i upowszechnianie kultury teatralnej;
- prowadzenie działalności szkoleniowo–dydaktycznej z amatorskimi zespołami teatralnymi;
- prowadzenie działalności teatralnej poprzez:
 - poszukiwanie środków teatralnych odmiennych od funkcjonujących w teatrze tradycyjnym;
 - eksperymentalno–badawcze poszukiwania nowych możliwości teatralnych.
- inspirowanie środowisk młodzieżowych do stałego uczestnictwa w tworzeniu nowych zjawisk artystycznych.
- prowadzenie działalności impresaryjnej w zakresie upowszechniania teatru.

I tu pośrednio otrzymujemy odpowiedź na wcześniejsze pytanie, dlaczego tak długo nie było w teatrach wchodzących w skład LST premier.

³⁷ Rozmowa autora pracy przeprowadzona z Edwardem Balawejderem w dniu 17.12.2001 r.

Jak wynika z zapisu, duży nacisk organ powołujący położył na sprawy dydaktyczno-szkoleniowe, działalność warsztatową (cykl warsztatów z twórcami takimi jak: Jerzy Leszczyński, Dariusz Kamiński, Daisuke Yashimoto), upowszechnianie kultury teatralnej (spektakle zaprzyjaźnionych zespołów z Belgii, Francji, USA, Rosji), czyli krótko mówiąc - wychowywanie nowego pokolenia w duchu teatru alternatywnego. Widz - młody człowiek ma być „wychowywany teatrem” i przez teatr. Jak w takim ogromie pracy dydaktycznej, pedagogicznej znaleźć miejsce na sztukę z potrzeby serca, a nie z konieczności statutowej?

W tym miejscu należy bliżej przyjrzeć się, jakie formy służyły realizacji wpisanych do statutu LST – celów. Do najważniejszych należały: przygotowywanie i wystawianie spektakli, organizacja festiwali, przeglądów teatralnych, prowadzenie otwartych zajęć teatralnych, zajęć szkoleniowych i instruktażowych dla amatorskich zespołów teatralnych, współpraca z instytucjami i organizacjami społecznymi w zakresie upowszechniania kultury, prowadzenie działalności wydawniczej, dokumentacyjnej i archiwalnej, publikacje wydawnictw artystycznych, materiałów reklamowych, druków ulotnych oraz innych, udział w festiwalach i przeglądach teatralnych w kraju i zagranicą.

Jak już wcześniej wspomniałem, działając w ramach konkretnej instytucji pracuje się w oparciu o szereg zarządzeń i rozporządzeń. Stawanie się instytucjonalnego teatru alternatywnego, który jest jakąś nową jakością strukturalną, to nowa jakość - przynajmniej jeżeli chodzi o wszelkiego rodzaju sposoby zarządzania, tryb funkcjonowania poszczególnych komórek, podległość przełożony-pracownik. Żeby ukazać ten zakres funkcjonowania, konieczne jest sięgnięcie do dokumentów, regulujących w latach 1987 – 1991 działanie tej instytucji.

Wydać się może, że zamieszczanie biurokratycznych zarządzeń nie ma większego sensu, jednak ich przywołanie pozwoli wskazać swego rodzaju „pisany kodeks” corocznego cyklu wykonywania czynności typowych dla instytucji. Jednym z takich stałych rytuałów było powoływanie komisji do przeprowadzania inwentaryzacji zdawczo–odbiorczej składników majątkowych, składników majątkowych materiałów na składzie oraz przedmiotów nietrwałych w użytkowaniu czy inwentaryzacji biletów wstępu. itp.³⁸ Niezwykłe może dzisiaj wydawać się zarządzenie wewnętrzne dotyczące przydziału środków i wydawania herbaty; celowo pragnę wskazać, że codzienność funkcjonowania instytucji miała naprawdę niewiele wspólnego z powstawaniem spektaklu - z samym aktem twórczym.³⁹ Działanie w ramach instytucji powoduje, że pracownicy jej są obowiązani do przestrzegania pewnych reguł, umożliwiających harmonijne funkcjonowanie. Instytucja ponosi koszty z tytułu chociażby wynagrodzeń pracowników i dlatego nie lubi dodatkowych wydatków – jak wszelkiego rodzaju osobiste potrzeby pracownika. Panuje presja oszczędności, dlatego nawet rozmowy telefoniczne muszą być rejestrowane.⁴⁰

Wydaje mi się, że wartość historyczną ma już dziś zarządzenie dotyczące stawek za wypożyczenie sprzętu oświetleniowego, chociażby ze względu na kwoty stawek - przed denominacją złotego.⁴¹ Podobnie inne zarządzenia związane z inwentaryzacją po kradzieży, z których dowiadujemy się, że otoczenie zewnętrzne potrafi ingerować w życie instytucji, zakłócając jej spokój.⁴² Jako ostatnie z zarządzeń wewnętrznych warto przypomnieć to, które dotyczy ewidencjonowania i rozliczania czasu pracy - jako najbardziej charakterystyczne dla instytucyjnych form pracy.

³⁸ patrz aneks pkt. 3 – Zarządzenie 3/87, str. 6-7; aneks pkt. 4 - Zarządzenie 1/88, str. 8; aneks pkt. 5 - Zarządzenie 2/88, str. 9-10; aneks pkt. 6 - Zarządzenie 2/90, str. 11-12; aneks pkt. 7 - Zarządzenie 3/90, str. 13

³⁹ patrz aneks pkt. 8 - Zarządzenie wewnętrzne nr 1, str. 14; aneks pkt. 9 - Załącznik nr 1, str. 15

⁴⁰ patrz aneks pkt. 10 – Zarządzenie 4/87, str. 16

⁴¹ patrz aneks pkt. 11 – Zarządzenie 3/88, str. 17

⁴² patrz aneks pkt. 12 – Zarządzenie 5/89, str. 18; aneks pkt. 13 – Zarządzenie 1/90, str. 19

Członkowie teatru muszą pracować w określonych godzinach, rozliczać się z tego czasu przed swoimi zwierzchnikami, co jest zupełnie odmienną formą od tej, w której uczestniczyli wcześniej.⁴³ Jak wynika z omówionej dokumentacji, zainteresowani zaznajomili się z obowiązującym, a raczej ograniczającym ich swobodę, zarządzeniem.

Na koniec chcę jeszcze zamieścić dokument świadczący, że struktura wewnętrzna instytucji podlega również oddziaływaniom z zewnątrz. Instytucja działa w ramach przepisów i zasad prawnych ustalanych przez władzę zewnętrzną, która może ingerować w bardzo różne sfery życia społecznego.⁴⁴

Sygnalizując główne momenty procesu stawania się instytucją, mamy na celu wskazanie jak odmienne są formy istnienia w okresie spontanicznego uprawiania teatru i w ramach instytucji. Trudno jednoznacznie stwierdzić jak wielkie są różnice między teatrem pojmowanym jako grupa przyjaciół, wspólnota ludzi – których łączy jeden cel i podobny rodzaj wrażliwości, a teatrem instytucją wymagającą pracy w określonych godzinach, za określone stawki wynagrodzeń. Trudno też stwierdzić czy funkcjonowanie w określonych ramach, na podstawie wytycznych, przepisów daje większe możliwości rozwoju artystycznego, czy też ogranicza te możliwości. Myślę, że nie istnieją jednoznaczne odpowiedzi na te pytania. Zespoły tworzące LST nie miały innej drogi, nie mogły wybierać – musiały stać się biurokratyczną strukturą. Będąc placówką zawodową aktorzy musieli swoje „czyny artystyczne” koordynować ze zobowiązaniami pracownika, co oznaczało konieczność liczenia się z terminami, umowami,

⁴³ patrz aneks pkt. 14 – Zarządzenie 4/88, str. 20-21

⁴⁴ patrz aneks pkt. 15 – Pismo okólne nr 2 Wojewody Lubelskiego, str. 22-23

administracyjnym porządkiem, systematycznością i odpowiedzialnością kompetencyjną.

Są różne sposoby pozyskiwania środków na utrzymanie teatru – w przypadku LST – głównym źródłem utrzymania – były dotacje z urzędu miejskiego i urzędu wojewódzkiego. Jednak u nas było i jest to ciągle w okresie kształtowania, dojrzewania.

Częstymi opiekunami teatrów są również rodzime placówki, np.: uniwersytety, domy kultury lub centra sztuki. Ich pomoc może wyglądać rozmaicie, od przyznawania stałych pensji, poprzez darowizny, po refundację kosztów rzeczowych (np. scenografia, remont sali). To rozwiązanie jest chyba komfortowe i rzeczywiście sprzyja uprawianiu sztuki. Ponadto skuteczną metodą pozyskiwania pieniędzy okazały się częste wyjazdy i występy gościnne w kraju, co jest możliwe dzięki ogromnej ilości różnorodnych imprez teatralnych, a także poprzez indywidualne zaproszenia.

Każdy szanujący się teatr, posiadający własne locum, stara się zapraszać do siebie inne grupy, polskie i zagraniczne, zespoły muzyczne, artystów innych obszarów sztuki, a także krytyków. Metoda ta jest korzystna dla obu stron: zapraszających i zapraszanych. Pierwsi mają szansę na otrzymanie grantu lub dotacji na okazjonalne przedsięwzięcie, dzięki czemu mogą zaprezentować u siebie wartościowe spektakle i ciekawych ludzi. Druga strona otrzymuje wynagrodzenie finansowe oraz, co często jest równie ważne, ma okazję zaprezentowania się szerszej widowni.

Istnieje również szansa pozyskania sponsorów, jednakże ten sposób bywa niesłychanie czasochłonny i nietrwały. Wspieranie kultury w naszym kraju, nigdy nie było opłacalne dla sponsorów, mogli jedynie odpisać od dochodów (przed opodatkowaniem) 15% w skali rocznej, a za przekroczenie groziły sankcje prawne lub zwrot nadwyżki w rozliczeniu rocznym. Natomiast ogromne korporacje lub potentaci rynkowi nie są na ogół

zainteresowani sponsorowaniem niekomercyjnych imprez, dlatego przedstawienia alternatywne trafiały do mniejszej liczby odbiorców (ze względu na swój ładunek intelektualny) i tym samym trafiają do mniejszej liczby potencjalnych klientów.

Pozostaje więc teatrom podjęcie samodzielnej działalności gospodarczej, takiej jak prowadzenie klubów, kawiarni, bądź wynajem własnych pomieszczeń, udział w akcjach reklamowych lub promocyjnych. Jednakże działalność taka wymaga przede wszystkim sporo czasu, obsługi i oczywiście zdolności marketingowo–ekonomicznych.

V. Artystyczny dorobek LST.

Sezon 1989-90 okazał się udany dla zespołów skupionych w Lubelskim Studiu Teatralnym: Grupy Chwilowej, Sceny 6 i Provisorium, gdyż każdy z nich pokazał swoje nowe przedstawienie. Możemy mówić o dobrym okresie, ponieważ teatry o rodowodzie studenckim pracują takim systemem, w którym coroczna premiera nie jest ani zwyczajem, ani obowiązkiem.

W 1990 powstaje ważny dla Teatru Scena 6 spektakl *Wiosna Ludów* (w reżyserii Henryka Kowalczyka), który otrzymał nagrodę Fringe First w Edynburgu. Aktorzy nawiązując do wydarzeń z 1848 roku, tak przypominających koniec lat 80-tych w Europie Wschodniej, chcieli ukazać sytuację współczesnej im Europy. Twórcy akcentowali idee Rewolucji Francuskiej: wolność, równość, braterstwo, ukazując jednocześnie przewartościowanie głoszonych haseł, dewaluację idei.



Zdjęcia 11: *Wiosna Ludów*, Scena 6, 1990



Zdjęcia 12: *Wiosna Ludów*, Scena 6, 1990

Jest to spektakl przepełniony refleksjami historyzoficznymi – analizą okoliczności, w których piękne idee (np. „wolność, równość, braterstwo”) ulegają przewartościowaniu, a ich dotychczasowi głosiciele wprawiają w ruch gilotyny. Poprzez afabularny układ zdarzeń, zmontowanych w zakłóconym chronologicznie porządku, znaczenie rekwizytów ma charakter symboliczny. Bohater broni kultury jako dowodu tożsamości, w niej nie znajdując przeciwwagę dla okrucieństwa polityki, ale walka o ocalenie naczelnych – w jego rozumieniu – wartości powoduje samotność. *Wiosna Ludów* roztrząsa problem: czy etyczne zwycięstwo jednostki nad gorszą częścią własnej natury i przeciwstawienie się pewnym prawom społecznym może zmienić świat choćby odrobinę i czy przecząca odpowiedź zwalnia człowieka z podejmowania takich wysiłków. Tak da się odczytać

wypowiedź Sceny 6 - przy pewnym „naddaniu interpretacyjnym”, bo sens wyłania się z pewnym trudem i sprzeczać się można o rozumienie całości. Pierwsza publiczna prezentacja była nieco przyspieszona, wobec planowanego przyjazdu właściciela angielskiej galerii Richarda Demarco, bardzo zainteresowanego kulturą dawnego bloku krajów socjalistycznych (Scena 6 została przez niego zaproszona do udziału w edynburskim festiwalu teatralnym). Niedociągnięcia warsztatowe mogły wynikać ze zmian kadrowych zespołu, byli w nim wtedy ludzie o różnym stażu aktorskim i odmiennych „szkołach” gry, co skutkowało pewną dysharmonią środków wyrazu. Zauważalna była niezborność w zakresie scenografii, kostiumu i rekwizytu – umowność mieszała się z autentyzmem, powodując stylistyczne dysonanse.

Jako druga wystąpiła Grupa Chwilowa w trzyosobowym składzie. Podobno zespół podzieliły kontrowersje artystyczne, jakie powstały w trakcie budowania spektaklu. Mimo niezgody członków starej formacji na ostateczny kształt *Wędrówek niebieskich* (1990 w reżyserii Tomasza Pietrasiewicza) mieszczą się one w poetyce wspólnie niegdyś wypracowanej, na którą składa się m.in. zamiłowanie do surrealistycznego żartu, do rekwizytu o niespodziewanej budowie i metaforycznym sensie. Przedstawienie dowodzi, że jego twórcy mają sporą umiejętność wykorzystywania na scenie wszechstronnych właściwości znaku teatralnego. Kiedy pojawia się kobieta niosąca saganek, to jej krok jest tańcem, a stukot butów i chlupotanie wody – muzyką, zaś mokre plamy rozlewające się na podłodze – malarskim obrazem. Taka kondensacja znaczeń jest dla widza źródłem wielu efektów, ale sama w sobie nie gwarantuje jeszcze siły wyrazu. Z wielu składających się na to przedstawienie motywów, których złożenie w spójną całość byłoby trudne, każdego mogą zainteresować pojedyncze sceny np. „ogrywanie luster” – jako poważnie potraktowany

zabieg wobec rzeczywistości, który można interpretować na różne sposoby: lustrzane odbicie może być nie tylko przedmiotem technicznego eksperymentowania, ale stanowi bodziec filozoficznych dociekań. Następuje swego rodzaju wejście w grę, w poszukiwanie i prowokowanie sytuacji niejednoznacznych, by sprawdzić zakres tego, co podwójne, co w końcu doprowadziło do zafascynowania samą jednoznacznością – to tylko jedno z możliwych odczytań *Wędrówek* ... Być może prawdziwszą interpretacją zabiegu z lustrami byłoby dostrzeżenie w nim sposobu na uzyskanie drugiego po ziemskim – boskiego (bądź tylko psychicznego) planu akcji.

Najbardziej znaczącym owocem metamorfozy zespołu Grupy Chwilowej stał się spektakl *Postój w pustyni* 1991 (tytuł został zaczerpnięty z wiersza Brodskiego). Sztukę zrealizowano z udziałem dwojga rosyjskich aktorów: Iriny Nabatowej debiutującej w przedstawieniu i Aleksieja Zajcewa uznanego artysty moskiewskiego, twórcy wielu kreacji teatralnych i filmowych. Pierwsze spotkanie Zajcewa i członków Grupy Chwilowej miało miejsce w Łodzi, gdzie moskiewski aktor grał w *Krzestach* Ionesco. Borowiec i Lużyński, zafascynowani aktorską osobowością Zajcewa, zaproponowali mu współpracę. Odbyli wspólną podróż do Rosji, by z bliska przyjrzeć się teatralnym działaniom moskiewskich aktorów. W stolicy Rosji poznali Irinę Nabatową. Z długotrwałych 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 – szekspirowskiego *Ryszarda III*. Proces dochodzenia do pełnego kształtu spektaklu, w którym podstawą, bazą, punktem wyjścia stały się własne doświadczenia aktorów, był zatem podobny do metody, 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.

Teatr Provisorium uciekł w teatr o teatrze, metateatralność. Zaczął budować inscenizacje oparte na metaforze. W kolejnych spektaklach przeniesiono częściowo ciężar znaczeń na problematykę zaangażowaną społecznie, ale nie politycznie. Opowiadając prawdy o sobie, zespół mówi o kondycji jednostki, wskazuje na uniwersalne powinności życiowe.

Provisorium - wbrew temu, do czego przyzwyczało swoich widzów - dało tym razem rzecz zupełnie apolityczną (o ile mogło istnieć cokolwiek takiego w polskiej rzeczywistości tamtych lat), raczej biograficzną, co sugeruje program *Ogrodów* (1990 - w reżyserii Janusza Opryńskiego). Trzej mężczyźni spotykają się w rodzinnym mieście, by wspominać dzieciństwo i młodość, spowiadać się z utraconych marzeń i z dzisiejszych lęków, zdradzać swoje obsesje i źródła twórczych inspiracji. To opowieść o artystach, którzy nieustannie doszukują się w sobie początku własnego dzieła i na samych siebie patrzą z nastawieniem: „wszystko na sprzedaż”, na każde zdarzenie, emocje, stan jak na tworzywo artystyczne. Zostali ukształtowani przez rodzimą tradycję, wielką literaturę narodową, narodową mitologię, religię, knajpiany obyczaj półświatka i awangardowy teatr starszych kolegów. Mówią więc słowami poetów, filozofów i potocznym dialogiem codziennej polszczyzny. Wiele spośród pokazywanych scen sprawia wrażenie już skądś znanych, tyle tu zapożyczeń i autocytatów: stukanie w walizki (*Wspomnienia z domu umarłych*), rozhuśtane nad sceną światła (*Dziedzictwo*), gra w karty świętymi obrazkami (*Widmo wolności*), taniec z podświetlonymi stolikami (*Piołun Teatru Ósmego Dnia*). Te zbieżności nie wynikają z niesamodzielności zespołu, lecz znalazły się na

dowód ich niepośledniej roli w twórczym dojrzewaniu autorów przedstawienia. Są próbką teatralnego języka, składającego się ze słów, (choćby cudzych) dzieł. Nawet ta konwencja ciemnego teatru, mocno dziś ograna, jakaś anachroniczna, w przedstawieniu *Provisorium* wydaje się podsumowaniem, pointą dotychczasowej twórczości. Stara, bo przynależna siedemdziesiątym i osiemdziesiątym latom poetyka stosowana przez jej współtwórców jest już ich własnym stylem.

Janusz Opryński⁴⁵ wspomina czasy LST jako okres pewnej dezintegracji środowiska w Polsce: zaczynali zdawać sobie sprawę, że teatr polityczny skostniał, przestali widzieć jego dalszą drogę rozwoju. Przewijają się stwierdzenia o niepewności bytowej, „*stary świat umiera, nie ma nic nowego*” – „*goniła nas twarz klęski, maniery, zdawaliśmy sobie sprawę, że to nie te klucze*”. Nastąpił moment krytyczny, trudno było zdecydować się na jakąś nową drogę artystyczną, tym bardziej, że brakowało czytelnych środków wyrazu przedstawiających rzeczywistość. O sposobie rozumienia formuły teatru Opryński powiada „*teatr wspólnoty, teatr przyjaźni – a życie wystawia rachunek*”, czyli teatr musiał stać się źródłem utrzymania (nierzadko rodziny), a nie tylko przeżywania chwil wielkich uniesień. „*Na tyle starczyło nam ludzkiego kapitału*” – w pewnym momencie, przystępując do nowego przedstawienia, okazało się, że pozostał w teatrze tylko jeden aktor, pozostali z różnych powodów odeszli. Tak następowało wyczerpanie się wspomnianego „ludzkiego kapitału”.

Henryk Kowalczyk⁴⁶ uważa, że wtedy w roku 1990 „*miało sens zabranie głosu, uporządkowanie rzeczywistości, gdyż pojawiły się dziesiątki pytań i potrzeba odpowiedzi na nie - powstaje spektakl *Wiosna Ludów**”.

Krzysztof Borowiec podsumowuje współistnienie zespołów z LST następującymi słowami: „*Z Januszem Opryńskim i Henrykiem*

⁴⁵ Rozmowa autora pracy przeprowadzona z Januszem Opryńskim w dniu 15.06.2000 r.

⁴⁶ Rozmowa autora pracy przeprowadzona z Henrykiem Kowalczykiem w dniu 07.03.2002 r.

Kowalczykiem (...) ustaliliśmy, że będziemy się trzymać razem. Mieliśmy świadomość, że tylko razem coś znaczymy i tylko razem możemy przetrwać. Jak czas pokazał, było to bardzo rozsądne postanowienie. Nie wiem, jak potoczyłyby się nasze losy, gdyby przez długie lata nie trzymaliśmy się razem. Razem przyczynialiśmy się do założenia w Lublinie już we wrześniu 1980 roku Niezależnego Zrzeszenia Studentów, razem zostaliśmy po ogłoszeniu stanu wojennego wyrzuceni z „Chatki Żaka”, razem zakładaliśmy Lubelskie Studio Teatralne, później razem znaleźliśmy się w Centrum Kultury. Od tego momentu – choć mamy schronienie pod tym samym dachem – nasze więzi zaczęły się rozluźniać – ustalenia (...) przestały w nowych czasach zobowiązywać. Ale wtedy dzięki temu, że przez tak długie lata nikomu nie udało się nas poróżnić, nie tylko ocaliliśmy nasze teatry, ale mogliśmy służyć pomocą innym”.⁴⁷

Tak potoczyły się losy teatrów skupionych w latach 1987-1991 w Lubelskim Studio Teatralnym. Z obserwacji wynika, że każdy poszedł własną drogą artystyczną.

⁴⁷ M. Haponiuk, „Zwierzenia artysty w wieku przedemerytalnym”, np. na przykład nr 5, listopad 2000

VI. Powstanie Centrum Kultury czyli kres LST.

W ciekawy sposób widział sytuację w jakiej znajduje się teatr alternatywny i jego twórcy w 1991 roku jeden z liderów tego ruchu – Lech Raczak. Uważał za niezbędne „(...) stworzenie miejsca, ośrodka, w którym mogliby, z większą niż dotychczas siłą, zaistnieć przed publicznością artyści tego ruchu, którzy przetrwali, a którzy – sądzimy – mają coś do powiedzenia i robią to w sposób interesujący. Potrzebne jest, aby istniały inne formy teatralne, ponieważ w przeciwnym razie całość, która się nazywa „polskim teatrem”, będzie skazana na skostnienie. (...) Inne formy są potrzebne, tym bardziej że stoimy teraz przed zagrożeniem dotąd nie znanym – przed groźbą płaskiej, taniej komercji. Na razie ogranicza się ona do zwiększenia liczby inscenizacji lektur szkolnych, a potem przybierze pewnie formę inwazji małoobsadowych spektakli „do śmiechu” z byle czego. Wobec tego zagrożenia nie teatr tradycyjny, klasyczny, tylko teatr alternatywny będzie istotnym i skutecznym punktem oporu, a zarazem źródłem inspiracji dla ludzi teatru i dla publiczności. Mówiąc o teatrze alternatywnym, mam na myśli, oprócz nas, takie grupy, jak Provisorium, Akademię Ruchu (...)”.⁴⁸

W tym samym czasie - 28 maja 1991 r. uchwałą nr XV/134/91 Rady Miejskiej w Lublinie, została utworzona instytucja upowszechniania kultury pn. Centrum Kultury w Lublinie. W tym momencie zostały połączone dwie instytucje Lubelskie Studio Teatralne oraz Lubelski Dom Kultury. Dokumenty opisujące działalność CK - dość istotne dla tego opracowania, to Statut CK oraz regulamin działalności pionu pracy artystycznej Centrum Kultury.⁴⁹

⁴⁸ J. Tyszka, „Demokracja będzie przeciwko sztuce”, *Teatr* nr 5, maj 1991

⁴⁹ patrz aneks pkt. 16 – Statut Centrum Kultury w Lublinie, str. 24-27; aneks, pkt. 17 - regulamin działalności pionu pracy artystycznej Centrum Kultury, str. 28-30

W statucie znalazły się podobne zapisy jak dość dokładnie omawiane w rozdziale wcześniejszym. Należy tu zwrócić uwagę na wyznaczenie nowego celu aktywności Centrum, czyli wielokierunkowości działalności artystycznej. W zakres podstawowej działalności CK wchodziło kilka dziedzin sztuki: kultura teatralna, muzyczna i plastyczna, podczas gdy w LST główny nacisk położony był na kulturę teatralną. Regulamin działalności pionu pracy artystycznej został stworzony na bazie regulaminu LST z kilkoma zmienionymi, zapisami.

W momencie realizacji przedsięwzięcia w skład Centrum Kultury weszły następujące zespoły teatralne: Grupa Chwilowa, Provisorium, Scena 6, Teatr Wizji i Ruchu, Teatr NN, Scena Ruchu. O tym okresie tak mówi Jan Twardowski: *„W czasie funkcjonowania Lubelskiego Studia Teatralnego działy się sprawy, które doprowadziły do różnego rodzaju pączkowania i podziałów. Teatr Wizji i Ruchu podzielił się na dwie instytucje, dwa teatry. Pozostał więc Teatr Wizji i Ruchu oraz powstała Scena Ruchu (Mirosława Olszówki). Pamiętam, żartobliwy spektakl Sceny Ruchu - „Kalejdoskop”, którego inspiracją był obraz Muncha - „Krzyk”. Dokonując całościowej oceny tego okresu należy przyznać, że w tamtym okresie teatry Provisorium, Grupa, Chwilowa i Scena 6 były bardzo aktywne w Polsce, jak i za granicą. Miały swoje osiągnięcia, sukcesy i jest to poza jakąkolwiek dyskusją. Lata 90-te zmieniły to w sposób diametralny, to że „studio” zostało zlikwidowane wynika z naturalnej kolei spraw: to życie weryfikuje pewne rzeczy i na siłę nie da się niczego utrzymać”*.⁵⁰

Jeżeli mówimy o teatrze alternatywnym, rzadko kiedy możemy powiedzieć o jakichś wielkich kreacjach aktorskich. Istnieją w naszej pamięci jedynie obrazy ze spektakli, pamiętamy raczej przedstawienie jako

⁵⁰ Rozmowa autora pracy przeprowadzona z Janem Twardowskim w dniu 18.12.2001 r.

dokonanie całego zespołu, a nie wybitne role gwiazd. Często wynika to z tego, że cały zespół ma wpływ na powstawanie ostatecznego kształtu, a poszczególne role są równoważne, bądź się wzajemnie uzupełniają. O warsztacie aktora Henryk Kowalczyk mówi: „Pracowałem z wieloma aktorami zarówno niezawodowymi jak i po szkołach aktorskich. Ważne jest znalezienie w sobie motywacji do wypełnienia roli - prawdą sceniczną. Często aktor zawodowy sprawny technicznie jest 'pusty w środku', a widz nie da się oszukać. Podobnie techniczne środki wykorzystane na scenie, bez pomysłu na spektakl, nie oszukają publiczności, jeżeli nie ma w tym prawdy”.⁵¹ A tak kwestię angażowania aktorów do teatru, komentuje w 1991 r. Lech Raczak: „Dla mnie przykładem najbardziej typowym i drażniącym, wskazującym na to, że niewiele się w polskim teatrze zmieniło jest wciąż istniejący monopol szkolnictwa artystycznego na kreowanie zawodowców we wszystkich dziedzinach sztuki. W całym wolnym świecie wygląda to w ten sposób, że istnieją różne drogi i ścieżki wiodące do artystycznej profesji. Albo kończy się szkołę, albo po graniu ileś tam lat na scenie, po udokumentowaniu, że się żyło z aktorstwa, otrzymuje się pewne uprawnienia. I niczego już poza tym nie trzeba w żaden sposób dokumentować ani weryfikować. Może też, zaistnieć taka sytuacja, że jest reżyser, który chce zaangażować kogoś jako aktora i jest jasne, że jeżeli on chce z nim współpracować, to tamten człowiek ma predyspozycje, żeby zostać aktorem. Jeżeli gra w danym teatrze, ktoś na kogo chodzi publiczność to jasne jest wtedy, że mamy do czynienia z aktorem. Są najróżniejsze drogi, które wszędzie są respektowane. A w Polsce ciągle jest inaczej. Niby nie istnieje już konieczność przedstawiania dyplomu przy ustalaniu gaży, ale zdaje się, że to się skończy przy pierwszej kontroli NIK-u, która wykaże, iż ciągle istnieją odnośne przepisy – że ciągle obowiązuje tylko i wyłącznie ta stalinowska droga: musisz skończyć państwową uczelnię, albo zdać egzamin przed państwową komisją, żeby zostać artystą! I wszystkie organizacje

⁵¹ Rozmowa autora pracy przeprowadzona z Henrykiem Kowalczykiem w dniu 07.03.2002 r.

artystyczne stoją na straży tego stanu rzeczy. Tymczasem należałoby zlikwidować wszelkie dyplomy i uprawnienia uczelni artystycznych, utrzymując, oczywiście, same uczelnie. Prawo do zatrudnienia się w teatrze miałby wtedy i Iksiński – absolwent szkoły teatralnej, i Igrekowski, który nie skończył takiej szkoły. O tym, który z nich jest lepszy decydowałaby praktyka. Prawo do zasiłku dla bezrobotnych miałoby obaj takie samo, gdyby ich wyrzucono z teatru. Monopol szkolnictwa artystycznego musi być zlikwidowany! To tyle. Podtrzymuję wszystko co powiedziałem na ten temat, jedenaście lat temu”.⁵²

*

Myślę, że należy pokrótce wspomnieć co działo się, w tym okresie, z członkami zespołów, które są przedmiotem tej pracy. Po rozpadzie w 1990 roku Grupy Chwilowej - przy dotychczasowym kierowniku zespołu Krzysztofie Borowcu pozostaje tylko Jerzy Lużyński. Pozostała część grupy pod kierunkiem Tomasza Pietrasiewicza decyduje się pracować nad swoim spektaklem – zakładają Teatr NN (*Wędrowki niebieskie* 1990). Natomiast Teatr z Lublina Elżbiety Bojanowskiej w 1991 wystawia spektakl *O strzepywaniu popiołu*. W 1995 r. Grupa Chwilowa razem z Elżbietą Bojanowską wystawiła *dom nad morzem*. W Teatrze Provisorium również dokonują się zmiany personalne. Odchodzi Andrzej Mathiasz, który zakłada Teatr Projekt i tworzy spektakl plenerowy *Ulica Grodzka* (1991). Przy Januszu Opryńskim pozostaje z dawnego składu – jeden aktor – Jacek Brzeziński. W roku 1992 powstał spektakl Provisorium *Z nieba, przez świat do samych piekieł*. Aktorzy Sceny 6 tworzą spektakl *Pasja* (1992). Teatr Wizji i Ruchu gra *Ostatnie cztery minuty* (1990).

⁵² J. Tyszka, „Demokracja będzie przeciwko sztuce”, *Teatr nr 5, maj 1991*

ZAKOŃCZENIE.

„Gdy na teatr alternatywny spojrzymy z perspektywy 30 lat (tyle minęło od pierwszych polskich manifestacji tego nurtu) zauważymy niemałe zmiany. Nic dziwnego - przecież ten teatr od początku i stale deklarował swój związek z rzeczywistością społeczną i polityczną, wyczulenie na aktualność, reagowanie na dziejące się sprawy. A jeśli tak - nie mógł pozostać niezmienny w zmieniającym się świecie. Część przemian wolno zatem uznać za nieuchronne i wynikające z istoty zjawiska. (...) Charakter i suma tych przekonań sprawiły, że młody teatr w tamtych latach jeśli chciał być uczciwy, musiał być alternatywny. Dzisiaj po wszystkich społecznych ewolucjach i rewolucjach, zwłaszcza rozwoju demokracji - uczciwy młody teatr może być także alternatywny. Alternatywność nie musi być podstawową siłą - alternatywnym można bywać. (...) Krzysztof Wolicki powiada, że teraz należałoby wystąpić nie przeciw władzy, a przeciw społeczeństwu, które trwoni i rozmienia na drobne swoje zwycięstwo, opowiada się za tandetą i "bylejakością", rezygnuje z "być" na rzecz "mieć" (...).⁵³

Te słowa odnoszą się do teatrów o których pisałem, dlatego też chciałbym pokrótce zasygnalizować co dzieje się z nimi w ostatnim okresie. Instytucja krakowski Teatr Scena STU powstała 31 lipca 1997 roku jako kontynuator tradycji Teatru STU w siedzibie przy ul. Krasieńskiego 16. Każdemu, kto kiedykolwiek zetknął się z fenomenem, jakim jest w naszej kulturze teatralny ruch studencki, nazwa STU nie jest obca. Była to bowiem nazwa-hasło, nazwa-symbol. Od pewnego czasu jest to dobrze prosperująca scena teatralna. W 1987 roku Mikołaj Grabowski wystawił tu swój słynny

⁵³ L. Śliwonik, „Teatr ciągle żywy- uwagi o alternatywie”, gazeta festiwalowa „Sztuka ulicy”, 2001

Scenariusz dla trzech aktorów, nieco później kultowy dziś, wielokrotnie nagradzany *Opis obyczajów* wg ks. Jędrzeja Kitowicza. W latach dziewięćdziesiątych Teatr STU, tak jak zdecydowana większość teatrów, przeżywał poważne kłopoty finansowe, łącznie z zagrożeniem utraty swej siedziby. Szczęśliwym finałem kryzysowej sytuacji był dzień 31 lipca 1997 roku, w którym Urząd Miasta Krakowa i Wojewoda Krakowski objęli stały mecenat nad teatrem, z jednoczesnym użyczeniem dotychczasowej siedziby. Powołana instytucja otrzymała podaną już nazwę, dyrektorami artystycznymi Sceny STU są: Krzysztof Jasiński i Mikołaj Grabowski, dyrektorem naczelnym - Aleksander Nowak.

Scena STU zaprasza do współpracy wybitnych artystów scen polskich. Działając w formule impresaryjnej, nie posiada stałego zespołu artystycznego. Jest w założeniu - teatrem tworzonym przez młodych artystów dla młodej publiczności. Stwarza szansę debiutu twórcom młodego pokolenia, nie tylko teatralnego, ale także plastycznego, bowiem w teatrze działa galeria Fredry, promująca najzdolniejszych uczniów średnich szkół plastycznych.

Niepowtarzalna atmosfera tego miejsca i otwartość formuły Sceny STU, nawiązująca do źródeł Teatru STU, niezmiennie od lat przysparza teatrowi liczną rzeszę publiczności. Repertuar bieżący Sceny STU: *Śluby Panieńskie* Aleksandra Fredry, *Wszyscyśmy z jednego szynela* Grupa Rafała Kmity, *Opis obyczajów cz. I* ks. J. Kitowicza, *Hamlet* Williama Shakespeare'a, *Szkoła żon* Moliera, *Scenariusz dla trzech aktorów* B. Schaeffera.

Obecnie pod internetowym hasłem „Kalambur” - występuje Zjednoczone Przedsiębiorstwo Rozrywkowe S.A. Ośrodek Teatru Otwartego KALAMBUR ul. Kuźnicza 29a, 50-134 Wrocław. Na scenie Teatru Kalambur występuje Teatr Osobowy ze spektaklem *Zdechniesz, mam to na końcu języka* Xavier Durringer; Przekład: Anna Wasilewska; Reżyseria i

scenografia: Zbigniew Najmołda; Muzyka i dźwięk: „Ponderosa”; Występują: Wioletta Jabłońska, Agnieszka Marchewka, Izabela Noszczyk, Przemysław Bluszcz, Wojciech Czarny, Wojciech Gabryś, Jerzy Mularczyk, Sławomir Przepiórka. Spektakl został przygotowany przez absolwentów wrocławskiej i krakowskiej Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej. *Zdechniesz ...* niesie ze sobą elementarne pytania: jak żyć bez maski w brutalnym świecie hipokryzji, jak obronić wrażliwość, jak przezwyciężyć samotność, jak pielęgnować przyjaźń i jak walczyć o miłość. Niestety Teatr Kalambur w poprzedniej formule nie istnieje, „umarł” w 1994 r.

Teatr Ósmego Dnia własnej siedziby doczekał się w Poznaniu w marcu 1992 roku. Miejsce to stało się jednym z ważnych centrów kultury alternatywnej w Polsce. Obok własnej pracy artystycznej, Teatr Ósmego Dnia prezentuje w swojej siedzibie różnorodne zjawiska teatralne, realizuje projekty edukacyjne dla młodzieży, organizuje sesje poświęcone ludziom teatru, spotkania z niezależnymi artystami, literatami, projekcje kina dokumentalnego i niekomercyjnego kina fabularnego, wystawy fotograficzne, autorskie koncerty muzyczne, zaprasza do spotkań wokół sztuki robienia reportaży radiowych, czy też kształtowania warsztatu młodego krytyka teatru. Podstawowym celem działalności edukacyjnej Teatru Ósmego Dnia jest inspirowanie środowisk młodzieżowych do aktywności twórczej, do sprzeciwu wobec utartych, szablonowych wzorów życia społecznego. Twórcy są głęboko przekonani, iż istnieje dziś wręcz dramatyczna konieczność pielęgnowania alternatywnej kultury intelektualnej, obrony świata prawdziwych wartości przed zalewem kultury masowej.

Wiele projektów realizowanych przez dziewięć lat istnienia Ośrodka w Teatrze odbywa się cyklicznie:

„Demonstracje metod pracy w teatrze eksperymentalnym” - projekt obejmujący prezentacje spektakli teatralnych wraz z opisaniem metody

powstawania, do którego zapraszane są polskie i europejskie zespoły teatralne posiadające własny, oryginalny warsztat pracy teatralnej.

„Alternatywna szkoła teatru” - warsztaty aktorskie i reżyserskie prowadzone przez liderów najciekawszych grup alternatywnych z Polski i zagranicy.

„Teatr Spoza” - prezentacje młodych środowisk teatralnych działających poza centrami miast, w miejscach które często zwie się mianem prowincji, a które zdaniem zespołu należą obecnie do ważniejszych, bardziej inspirujących ośrodków teatralnych w Polsce.

„Klasyka teatru eksperymentalnego” - spotkania i sesje poświęcone: Tadeuszowi Kantorowi, Jerzemu Grotowskiemu i Teatrowi Laboratorium, Ryszardowi Cieślakowi, Konstantemu Puzynie.

„Inne światy” - spotkania i rozmowy z intelektualistami, ludźmi, którzy dzięki swej niezłomnej wierze i pracy, często pod prąd tworzą odmienne oblicze świata; gościli w Teatrze m.in.: Jacka Kuronia, Krzysztofa Wolickiego, Zuzannę Pieczuro (członkinię rosyjskiego Memoriału), Adama Michnika.

„Kino dokumentalne” - projekcje i spotkania z twórcami dokumentalnego obrazu filmowego, w ramach którego gościli i pokazywali prace Marcela Łozińskiego, Krzysztofa Kieślowskiego, Marka Piwowskiego, Andrzeja Titkova, Wojciecha Wiszniewskiego, Macieja Drygasa, Jacka Petryckiego (kino okiem operatora).

„Radio w teatrze” - możliwość posłuchania, poznania i porozmawiania o sztuce tworzenia reportaży radiowych: Krystyna Melion, Janina Jankowska, Maria Blimel, Wanda Wasilewska, Maciej Drygas.

„Spotkania z literaturą” - cykl prowadzony przez poetę Ryszarda Krynickiego, w ramach którego prezentowano w Teatrze poetów i pisarzy: Ewę Lipską, Hannę Krall, Henryka Grynberga, Wincentetgo Różańskiego, Marcina Świetlickiego, Marcina Barana, Jerzego Pilcha, Piotra Sommera, Zbigniewa Macheja, Juliana Kornhausera, Macieja Rembarza oraz poetów

niemieckich: Friedricha Christiana Deliusa, Joachima Sartoriusa, Rainera Kunze.

Projekt zatytułowany „Społeczeństwo Alternatywne” to wspólne poszukiwanie i rozpoznawanie rozmaitych niestereotypowych, niecodziennych form aktywności twórczej i społecznej. Prezentowali w jego ramach zarówno nowatorskie inicjatywy artystyczne, jak i wspólnoty o charakterze światopoglądowym i społecznym, od komun anarchistycznych po ruchy wolontariacki oparte o altruizm społeczny – jak np. ruch hospicyjny, czy zjawisko street-walkers. Prezentowali postawy, ludzi, grupy stwarzające własne życie wedle pomysłów i wartości.

Nie ulega wątpliwości, że Teatr Ósmego Dnia i Teatr Scena STU są w dobrej kondycji artystycznej. Od roku 1989 dosyć regularnie prezentują przedstawienia premierowe. Teatr Ósmego Dnia od kilku lat wystawia wielkie widowiska plenerowe, natomiast Teatr Scena STU oprócz spektakli repertuarowych organizuje cyklicznie benefisy znanych twórców kultury.

Niektóre inscenizacje Provisorium dopełniają się, jak w przypadku *Z nieba, przez świat, do samych piekieł* (1992) i *Współzucia* (1993). Forma przedstawień jest bogata, mimo ascetyzmu użytych środków - teatr operuje metaforą, czytelną jeśli znamy literackie aluzje, odnośniki. Aktorzy Provisorium przyznają, że nie tworzą teatru łatwego, wymagają od widza pełnego skupienia, towarzyszenia zdarzeniom a zwłaszcza warstwie myślowej. Tekst jest często pretekstem dla obrazów, a rekwizyt pełni rolę dopełnienia słów i gry, wywoływania - podobnie jak światło - kolejnych scen, jak na przykład w finale *Współzucia* („Jeźdźcy Apokalipsy zebracze wózki zmieniają się w czarne wozy śmierci. W tunelu znikają z przytulonymi do serca figurką Pinokia – aktor, i czarnymi, błyszczącymi trzewikami, -

śpiewak”).⁵⁴ Provisorium wyraźnie ewoluuje w stronę estetyki teatru czystego. W estetyce spektaklu doszło do klarownej ascetyczności, w ostatnich realizacjach pojawiają się tylko pojedyncze, ubogie w formie rekwizyty, niosące ogrom znaczeń i symboli (jak wózek we *Współczuciu*). Te dwa spektakle tworzą dyptyk, w którym użyte rekwizyty charakteryzują bohaterów przedstawienia.

Reżyser Teatru Provisorium Janusz Opryński skomentował wymienione spektakle, w następujący sposób: *„Każdy język, którym posługuje się twórca, jest jakimś osobliwym zlepkiem sytuacji, wrażliwości osobistych. Jedni dobrze czują się w celi, inni chcą być blisko ludzi i z owej bliskości próbują czerpać głębokie inspiracje. Teatr Provisorium próbował łączyć te dwie postawy i zawsze była mu droga postawa współczuwania z cierpiącymi. Ale nie była też nam obca postawa widzenia tego w szerszym planie – w boskim planie urządzania świata. Próbujemy w naszych spektaklach widzieć człowieka w jego uwarunkowaniach najbardziej wulgarnych, ulicznych, społecznych. Próbujemy widzieć człowieka w szerszym kontekście urzędzenia świata, świata nieprzeniknionego, nie do nazwania (...) różny był ten teatr i różnie reagował na świat. (...) Każdy teatr przez lata wypracował swój model istnienia, model bardzo specyficzny, związany z konkretnymi ludźmi, z konkretnymi osobowościami i z konkretnymi warunkami, w jakich przyszło mu pracować (...).⁵⁵*

W chwili obecnej Teatr Provisorium gra spektakle *Ferdydurke* i *Sceny z życia Mitteleuropy* stworzone razem z Kompanią Teatr. Spotkanie tych dwóch teatrów, dwóch odmiennych sposobów pracy i dwóch reżyserów daje ciekawe efekty, entuzjastycznie przyjmowane przez krytykę polską i zagraniczną.

⁵⁴ Teatr Provisorium, „*Współczucie*”, program spektaklu, sierpień 1993

⁵⁵ J. Opryński, „*Ten teatr*”, marzec 1995, archiwum teatru

W latach 90-tych Scena 6 wystawia kilka spektakli. Wspomnieć należy *Heretycką Symfonię* 1993, o której krytyk pisał: „*pozbawiona jest narracji, odbywa się bez fabularyzowania, ma raczej konwencję sennego marzenia. Spaja ją klimat, energia, którą udaje się uwolnić aktorom w trakcie przedstawienia. (...) według autora "Heretycka" jest ta symfonia poprzez to, że nie poddaje się dyscyplinie. Rozszerza definicję, wprowadza pewien rodzaj dowolności; rozbijając symfonię pozwala na wiele subiektywności, kapryśności nawet*”.⁵⁶



Zdjęcie 13: *Heretycka Symfonia*, Scena 6, 1993

Kolejne przedstawienia Sceny 6 to: *Świętokradztwo* (1995), *Partytura prowincjonalna* (1997), *Joplin* (1999).

Teatr Scena 6 otrzymał nową siedzibę na lubelskim Starym Mieście, w której po zakończeniu remontu zamierza wystawiać małe formy sceniczne,

⁵⁶ A. Molik, „Przed premierą w Teatrze Scena 6 – *Heretycka Symfonia*”, *Kurier Lubelski*, marzec 1993

mają się tam odbywać również koncerty. Henryk Kowalczyk rozwija działalność Fundacji Sztuki im. Brunona Schulza powołanej w 1992 roku, w przyszłości zamierza połączyć projekty sceniczne z funkcjonowaniem fundacji (m.in. realizować spektakle inspirowane twórczością patrona). Nowa siedziba teatru ma być miejscem działalności dwutorowej, bo Scena 6 będzie tam realizować swoje nowe przedstawienia i grać wcześniejsze, ale zespół będzie otwarty na ciekawe pomysły i projekty tych którzy mają coś do zaproponowania publiczności.

Ostatnim zrealizowanym projektem Grupy Chwilowej był stworzony w 1998 roku *Album rodzinny*, na razie publiczność nie doczekała się nowego spektaklu, a tak w 2000 roku z ethosem teatru alternatywnego rozliczył się Krzysztof Borowiec: *„Moim nieskromnym zdaniem, nic z tego nie zostało. Nie ma sensu odwoływanie się do tamtego teatru. Więź z tamtym teatrem została już całkowicie zerwana. Dzisiaj teatr alternatywny – nawet nieważne, czy zły czy dobry – jest tylko teatrem, wtedy był zawsze czymś więcej niż teatr. Trzeba się pogodzić z tym, że teatr przestał być miejscem gorącej rozmowy, ten łuk elektryczny między nami i widownią już nie iskrzy, nie ma w nim napięcia. Kłamie ten, kto twierdzi, że jeszcze istnieje taki teatr, jak wówczas. Jego czas już minął. Minął bezpowrotnie. A może takiego teatru, jakiego wówczas pragnęliśmy, nikt już dzisiaj nie potrzebuje? Dzisiaj teatr, to teatr. Nic więcej...”*⁵⁷

Natomiast Jerzy Leszczyński przez ostatni okres kariery współpracuje z zespołem Wojtka Waglewskiego Voo Voo wspomagając w tworzeniu niepowtarzalnego nastroju koncertów oraz prowadzi zajęcia z osobami niepełnosprawnymi „Terapia przez teatr”.

Myślę, że dzisiaj zatarło się pojęcie - teatr alternatywny. Istnieje jako

⁵⁷ M. Haponiuk, „Zwierzenia artysty w wieku przedemerytalnym”, np. na przykład nr 5, listopad 2000

przypomnienie rodowodu poszczególnych grup. Jeżeli powstają teatry na uczelniach, to nie są określane tym mianem. Bo wobec czego ma być to alternatywa? Jeżeli alternatywa w rozumieniu dzisiejszym - to wobec komercji, tandety, bylejakości i populistycznej rozrywki. Chyba, że przez analogię z nowojorskim nurtem off-off Broadway, będziemy używać alternatywa alternatywy. Aktorzy w teatrze zawodowym - czerpiąc z metod pracy teatru alternatywnego – często pracują nad spektaklem stosując metodę improwizacji, a zespoły z nurtu off-owego pracują na konkretnych tekstach dramatycznych.

Większa publiczność ogląda teatr z tzw. nurtu alternatywnego – w zasadzie tylko na festiwalach teatralnych. Wynika to z tego, że mimo wolnego rynku teatru alternatywne nie przedarły się do mas-mediów i ciągle są miejscem dla ludzi poszukujących sugestywnej siły przedstawienia.

Może nowe pokolenia zakochają się w teatrze, nie ważne jak będzie się go określało, ale jakie będzie niósł wartości.

BIBLIOGRAFIA

KSIĄŻKI

1. Edward Chudziński, „Teatr STU – dokumentacja za lata 1981-1991”, Kraków 1991
2. Marta Fik, „Przeciw konwencjom”, Antologia tekstów o teatrze polskim i obcym od Antoine’a po czasy współczesne (1887-1990), Wydawnictwo KRAĞ, Warszawa 1994
3. Zbigniew Gluza, „Ósmy dzień”, Wydawnictwo KRAĞ, Warszawa 1982; wydanie II poprawione, pt.: „Ósmego dnia”, Wydawnictwo KARTA, Warszawa 1994
4. Jerzy Grotowski, „Teksty z lat 1965 – 1969”, Wrocław 1990
5. Aldona Jawłowska, „Więcej niż teatr”, Warszawa 1987
6. Elżbieta Morawiec, „Powidoki teatru”, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1991
7. Elżbieta Morawiec, „Seans pamięci”, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1996
8. Aleksander Nalaskowski, „Sztuka obrzeży, sztuka centrum”, Warszawa 1986
9. Ryszard Pracz, „Teatr Satyryków STS”, Warszawa 1994
10. Małgorzata Semil, Elżbieta Wysińska, „Słownik współczesnego teatru”, WAiF 1980
11. „Teatr Kalambur”. Wybór i opr. Krystyna Banachowska, Elżbieta Lisowska, Bogusław Litwiniec. Warszawa 1982. Seria: Monografie teatru otwartego
12. „Teatr STU”. Pod red. Krzysztof Miklaszewski, Edward Chudziński. Warszawa 1982

ARTYKUŁY, SZKICE W PRASIE

1. Małgorzata Dzeduszycka, Zdzisław Hejduk, Wojciech Krukowski, Janusz Opryński, Lech Raczak, „Gdzie są nasze rozbrykane lata?” (Dyskusja o młodym teatrze lat siedemdziesiątych), *Teatr* nr 5, maj 1991
2. Mirosław Haponiuk, „Zwierzenia artysty w wieku przedemerytalnym”, np. na przykład nr 5, listopad 2000
3. Magdalena Jankowska, „Provisorium – teatr alternatywny”, *Akcent* nr 4, 1989
4. Magdalena Jankowska, „Póki co”, *Akcent* nr 4, 1990
5. Bogusław Litwiniec, Lech Raczak, Zdzisław Hejduk, Wojciech Krukowski, „W rocznicę uzawodowienia Kalambur; Teatr Ósmego Dnia, *Teatr 77, Akademia Ruchu*”, *Biuletyn Młodego Teatru* nr 5, 1980
6. Andrzej Molik, „Przed premierą w Teatrze Scena 6 – Heretycka Symfonia”, *Kurier Lubelski*, marzec 1993
7. Janusz Opryński, „Teatrem w poszukiwaniu Itaki”, *FA-ART* nr 4, 1993
8. Maciej Pawlicki, „Próba wlotu”, *SCENA* nr 9, 1984
9. Lech Raczak, „Szaleństwo i metoda – improwizacja w Teatrze Ósmego Dnia”, *SCENA* nr 6, 2001 i *SCENA* nr 1, 2002
10. Lech Śliwonik, „Światowy Festiwal Teatru Amatorskiego”, *Dialog* nr 3, 1982
11. Lech Śliwonik, „Życie teatralne - próba prognozy”, *FA-ART* nr 2,3; 1993
12. Lech Śliwonik, „...oto pisze się historię”, *SCENA* nr 3, 2000
13. Juliusz Tyszka, „Demokracja będzie przeciwko sztuce”, *Teatr* nr 5, maj 1991
14. Gwido Zlatkes, „Powstawanie spektaklu w Teatrze Ósmego Dnia”, *Dialog* nr 1, 1983

DRUKI ULOTNE, PROGRAMY

1. Grzegorz Dziamski, Festiwal Teatrów Debiutujących, Zielona Góra, Informator nr 3, luty 1976
2. VI Festiwal Młodej Kultury Polskiej, Gazeta Festiwalowa „Szóstka” nr 5
3. Jerzy Leszczyński, „Ostatnie cztery minuty”, program spektaklu, listopad 1990
4. Janusz Opryński, „Ten teatr”, marzec 1995, archiwum teatru
5. Lech Śliwonik, „Łódzkie Spotkania Teatralne – wstęp do programu”, 1995
6. Lech Śliwonik, „Teatr ciągle żywy - uwagi o alternatywie”, gazeta festiwalowa „Sztuka ulicy”, 2001
7. Teatr Provisorium, „Współzucie”, program spektaklu, sierpień 1993
8. Teatr Scena 6, „Zesłani do raju”, program spektaklu, grudzień 1980
9. Teatr Scena 6, „Psalmy”, program spektaklu, grudzień 1984
10. Informacje ze strony internetowej: <http://osmego.dnia.ipoznan.pl/>

ROZMOWY

1. Rozmowa autora pracy przeprowadzona z Edwardem Balawejderem w dniu 17.12.2001 r.
2. Rozmowa autora pracy przeprowadzona z Henrykiem Kowalczykiem w dniu 07.03.2002 r.
3. Rozmowa autora pracy przeprowadzona z Januszem Opryńskim w dniu 15.06.2000 r.
4. Rozmowa autora pracy przeprowadzona z Janem Twardowskim w dniu 18.12.2001 r.

ANEKSY

Aneks I - kalendarium premier teatrów należących do LST:

Teatr Provisorium: *W połowie drogi* (1976), *Nasza niedziela* (1978), *Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe* (1979), *Pusta estrada* (1981), *Inny świat* (1983), *Pieśni przeklęte* (1984), *Dziedzictwo* (1985), oficjalna premiera *Wspomnień z domu umarłych* (1988), *Ogrody* (1990), grany przy współudziale Teatru Ósmego Dnia *Wschód* (1991), *Z nieba, przed świat, do samych piekieł* (1992), *Współczucie* (1993). Od maja 1996 roku Provisorium rozpoczyna współpracę z Kompanią „Teatr”, czego efektem są spektakle: *Koniec wieku* (1996), *Ferdydurke* (1997) i *Sceny z życia Mitteleuropy* (2001).

Teatr Grupa Chwilowa: *Gdzie postawić przecinek? (Obrazki)* (1975), *Scenariusz* (1976), *Pieśni nagminne* (1977), *Pokaz* (1977), *Lepsza przemiana materii* (1978), *Martwa natura* (1980), *Cudowna historia* (1983), *Postój w pustyni* (1991), *Przedstawienie* (1991), przedstawienie wspólne z Teatrem z Lublina *dom nad Morzem* (1995), *Album rodzinny* (1998).

Teatr Scena 6: *Ład* (1976), *O nas samych* (1977), *Odwyk* (1978), *Zesłani do raju* (1980), *Psalmy* (1984), *Wiosna Ludów* (1990), *Pasja* (1992), *Heretycka Symfonia* (1993), *Świątokradztwo* (1995), *Partytura prowincjonalna* (1997), *Joplin* (1999).

Teatr Wizji i Ruchu: *Karuzela 20* (1969), *Bema Pamięci Rapsod Żalobny* (1970), *Ku samemu sobie* (1971), *Rosnący kamień* (1972), *Warianty* (1973), *Kobieta z wydm* (1974), *Images I* (1975), *Images II* (1976), *Malczewski* (1977), *Trzy obrazy* (1978), *Facecje* (1979), *Burza* (1980), *Kain* (1981), *Krzesany* (1982), *Podróż* (1983), *Szkoła cudów* (1984), *Rzecz o Fauście* (1985), *Scena warsztatowa, Krzesła, Emocje* (1987-1988), *Odjazd* (1988-1989), *Ostatnie cztery minuty* (1990).

Aneks II – dokumenty Lubelskiego Studia Teatralnego (powołanie, statut, organizacja pracy i inne).

1 - Zarządzenie wewnętrzne nr 1.

ZARZĄDZENIE WEWNĘTRZNE Nr 1

Dyrektora Lubelskiego Studia Teatralnego z dnia 1987-03-15 w sprawie norm przydziału środków do utrzymania czystości, oraz wydawania herbaty.

§ 1

Wprowadzam z dniem 1987-04-01 miesięczne normy przydziału środków do utrzymania higieny osobistej i wydawania herbaty zgodnie z tabelą stanowiącą załącznik nr 1 do niniejszego polecenia.

§ 2

Ilość wydawanych miesięcznie środków do utrzymania higieny osobistej uzależnia się od rodzaju wykonywanej pracy i zaliczenia pracownika do odpowiedniej grupy zawodowej.

§ 3

Zarządzenie obowiązuje z dniem podpisania.

2 - Załącznik nr 1

Załącznik Nr 1

do zarządzenia wewnętrznego nr 1 z dnia 1987-03-15

Lp.	Stanowisko pracy	Krem ochronny do rąk w gr	Mydło toalet. w gramach	Pasta bhp w gramach	Proszek do mycia w gram.	Herbatka w gramach
1	2					
1	Pracownicy administracji, Dyrektor, Gł. Księgowy, Kierownicy zespołów, In- struktorzy, Akustyk, Radca Prawny, Inspektor bhp.	-----	1000	-----	-----	100
2	Portier, sprzątaczk	100	100	100	500	-----
3	Palacz, hydraulik, elektryk	100	300	250	500	-----

3 - Uchwała powołująca Lubelskie Studio Teatralne

Uchwała XVII/104/87
Miejskiej Rady Narodowej w Lublinie
z dnia 31.03.1987r.

w sprawie utworzenia instytucji upowszechniania kultury
p.n. "Lubelskie Studio Teatralne".

Działając na podstawie art. art. 27, ust. 7 i 86, ust. 2
ustawy z dnia 20 lipca 1983r. o systemie rad narodowych i samo-
rządu terytorialnego /Dz.U. Nr 41, poz. 185/, § 2, pkt. 4, lit. b
rozporządzenia Rady Ministrów z dnia 13 kwietnia 1984r. w sprawie
określenia rodzajów przedsiębiorstw, zakładów i innych jednostek
państwowych podporządkowanych radom narodowym poszczegól-
nym stopni /Dz.U. Nr 25, poz. 127/ oraz art. 11, ust. 1, pkt. 1 Ustawy
z dnia 14 maja 1984r. o upowszechnianiu kultury oraz o prawach
i obowiązkach pracowników upowszechniania kultury /Dz.U. Nr 26, poz.
129/, a także zgodnie z Uchwałą Wojewódzkiej Rady Narodowej w Lu-
blinie z dnia 29 stycznia 1987r. w sprawie przekazania do własności
Miejskiej Rady Narodowej w Lublinie instytucji upowszech-
niania kultury p.n. "Ośrodek Sztuki Pantomimicznej" Lubelski Teatr
Wizji i Ruchu " Miejska Rada Narodowa w Lublinie uchwala, co nastę-
puje :

§ 1.

Powołuje się instytucję upowszechniania kultury p.n. Lubelskie
Studio Teatralne na bazie dotychczasowego Ośrodka Sztuki Panto-
mimicznej " Lubelski Teatr Wizji i Ruchu .

§ 2.

Zawierdze się statut Lubelskiego Studia Teatralnego stanowiący
załącznik do niniejszej uchwały.

§ 3.

Wykonanie uchwały powierza się Prezydentowi Miasta Lublina.

§ 4.

Uchwała wchodzi w życie z dniem podjęcia z mocą od 1 stycznia
1987r.

Przewodniczący
Miejskiej Rady Narodowej
w Lublinie
mgr Tadeusz Pokrzycki

4 - Statut Lubelskiego Studia Teatralnego

STATUT

Lubelskiego Studia Teatralnego

zgodnie z uchwałą
Nr XVII/104/97
URZ w Lublinie
z dnia 31.03.1997r.

I. Postanowienia ogólne.

§ 1.

Lubelskie Studio Teatralne jest instytucją upowszechniania kultury o charakterze artystycznym i szkoleniowo-wychowawczym.

§ 2.

Lubelskie Studio Teatralne tworzą amatorskie zespoły teatralne. W chwili założenia są to: " Grupa Chwilowa ", " Provisorius ", " Scena "S, " Teatr Wizji i Rushu ".

§ 3.

Zespoły te, mając odmienny profil artystyczny, realizują własną działalność merytoryczną, prowadzą wspólne przedsięwzięcia, ~~działają~~ opieką szkoleniowo-warsztatową amatorskiemu ruchowi teatralnemu.

§ 4.

Siedzibą Lubelskiego Studia Teatralnego jest Lublin.

§ 5.

Lubelskie Studio Teatralne działa na podstawie uchwały Miejskiej Rady Narodowej w Lublinie oraz postanowień niniejszego statutu.

§ 6.

Bezpośredni nadzór nad Lubelskim Studiem Teatralnym sprawuje Prezydent Miasta Lublina, a w jego imieniu Kierownik Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu Miejskiego w Lublinie.

II. Cele i zadania Lubelskiego Studia Teatralnego .

§ 7.

Celem działania Lubelskiego Studia Teatralnego jest:

1. kształtowanie i upowszechnianie kultury teatralnej,
2. prowadzenie działalności szkoleniowo-dydaktycznej z amatorskimi zespołami teatralnymi,
3. prowadzenie działalności teatralnej poprzez:
 - a/ poszukiwanie środków teatralnych odmiennych od funkcjonujących w teatrze tradycyjnym,
 - b/ eksperymentalno-badawcze poszukiwania nowych możliwości teatralnych,
4. inspirowanie środowisk młodzieżowych do stałego uczestnictwa w tworzeniu nowych zjawisk artystycznych,
5. prowadzenie działalności impresaryjnej w zakresie upowszechniania teatru.

Wymienione cele Lubelskie Studio Teatralne realizuje poprzez:

1. przygotowywanie i wystawianie spektakli,
2. organizacja festiwali, przeglądów teatralnych,
3. prowadzenie otwartych zajęć teatralnych,
4. prowadzenie zajęć szkoleniowych i instruktażowych dla amatorskich zespołów teatralnych,
5. współpracę z instytucjami i organizacjami społecznymi w zakresie upowszechniania kultury,
6. prowadzenie działalności wydawniczej, dokumentacyjnej i archiwalnej, publikację wydawnictw artystycznych, materiałów reklamowych, druków ulotnych oraz innych,
7. udział w festiwalach i przeglądach teatralnych w kraju i zagranicą.

III. Kierownictwo i zarządzanie.

§ 9.

Na czele Lubelskiego Studia Teatralnego stoi Dyrektor, którego powołuje i odwołuje Prezydent Miasta Lublina.

§ 10.

Dyrektor wykonuje zadania przy pomocy zastępcy dyrektora, głównego księgowego oraz kierowników artystycznych zespołów tworzących Lubelskie Studio Teatralne, których zatrudnia i zwalnia Dyrektor po uzgodnieniu z Kierownikiem Wydziału Kultury i Sztuki. Pozostałych pracowników zatrudnia i zwalnia Dyrektor.

§ 11.

Zakresy uprawnień i obowiązków kierownictwa oraz innych pracowników określa regulamin organizacyjny zatwierdzony przez Kierownika Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu Miejskiego w Lublinie.

§ 12.

Organem doradczym Dyrektora jest Społeczna Rada Programowa w składzie zatwierdzonym przez Prezydenta Miasta Lublina na wniosek Kierownika Wydziału Kultury i Sztuki.

§ 13.

Do zadań Rady należy opiniowanie planów działalności merytorycznej podlegających zatwierdzeniu przez Kierownika Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu Miejskiego w Lublinie.

IV. Majątek i finanse.

§ 14.

Majątek Lubelskiego Studia Teatralnego tworzy się z majątku będącego we władaniu wszystkich zespołów tworzących Lubelskie Studio Teatralne.

§ 15.

Lubelskie Studio Teatralne prowadzi samodzielną gospodarkę finansową zgodnie z obowiązującymi przepisami dotyczącymi

Institucja upowszechniania kultury i sztuki finansowanych z Funduszu Rozwoju Kultury.

§ 16.

Na przychody Lubelskiego Studia Teatralnego składają się:

1. dotacje,
2. dochody z odpłatnych spektakli,
3. dobrowolne wpłaty osób fizycznych i prawnych,
4. inne dochody wynikające z działalności statutowej.

§ 17.

Wszystkie dokumenty będące zobowiązaniami finansowymi wymagają podpisu Dyrektora i Głównego Księgowego lub osób przez nich upoważnionych.

V. Postanowienie końcowe.

§ 18.

Przekształcenie, likwidacja lub inne zmiany o charakterze organizacyjnym mogą nastąpić na podstawie uchwały Miejskiej Rady Narodowej w Lublinie.

§ 19.

Statut niniejszy wchodzi w życie po uchwaleniu go przez Miejską Radę Narodową w Lublinie.

5 - Pismo okólne nr 2 Wojewody Lubelskiego

WOJEWODA LUBELSKI

PISMO OKÓLNE Nr ...

WOJEWODY LUBELSKIEGO

z dnia 10 czerwca 1987r.

w sprawie przestrzegania zaleceń dotyczących ograniczenia palenia tytoniu ze względów zdrowotnych.

W związku ze stwierdzanymi przypadkami nie przestrzegania zaleceń zawartych w rozporządzeniu Ministra Zdrowia i Opieki Społecznej z dnia 4 czerwca 1974 r. w sprawie ograniczenia palenia tytoniu ze względów zdrowotnych /Dz.U. Nr 22, poz.135/ i wydanych na tej podstawie zakazów przez Wojewodę Lubelskiego z dnia 24-go kwietnia 1975 r. znaki: ZO.VI.096/8/75 oraz z dnia 12 lutego 1981r. - pismo okólne nr 2/81 - przypominam ponownie, że :

1. Obowiązuje zakaz palenia tytoniu:
 - a/ na zebraniach, naradach i konferencjach organizowanych we wszystkich t.o.a.p., w przedsiębiorstwach oraz zakładach i instytucjach podporządkowanych WZB a nadzorowanych przez poszczególne wydziały Urzędu Wojewódzkiego,
 - b/ w pomieszczeniach przeznaczonych na cele wypoczynkowe, szkoleniowe, konsumpcyjne, w sklepach, oraz w lokalach biurowych, w których pracują niepalący,
 - c/ we wszystkich pomieszczeniach przeznaczonych do przebywania zbiorów poza wyodrębnionymi pomieszczeniami wyznaczonymi jako palarnie.
2. Istnieje obowiązek wydzielenia miejsc przeznaczonych na palarnie dla pracowników, a sal dla niepalących w świetlicach i klubach, restauracjach, kawiarniach i innych zakładach zbiorowego żywienia mających do tego warunki lokalowe, lub utworzenia palarni.

3. Pracownicy pedagogiczni w zakładach nauczania i wychowania powinni zwracać uwagę na niepalenie tytoniu przez młodzież nie tylko na terenie tych zakładów w salach lekcyjnych i salach ćwiczeń, ale i podczas wszelkiego rodzaju wycieczek, spacerów w kółkach zainteresowań i.t.p., a ponadto nie powinni palić tytoniu w obecności dzieci i młodzieży.
4. Zobowiązuje naczelników miast, miast-gmin i gmin, prezydentów miast Lublina i Puław, dyrektorów wydziałów Urzędu Wojewódzkiego, dyrektorów przedsiębiorstw, Urzędów i instytucji podporządkowanych Wojewódzkiej Radzie Narodowej a nadzorowanych przez poszczególne wydziały Urzędu Wojewódzkiego - do wprowadzenia w porozumieniu z organami samorządu pracowniczego i związkami zawodowymi zakazów i ograniczeń o których mowa wyżej oraz do zapewnienia ich przestrzegania.
5. Należy zastosować odpowiednie oznakowanie pomieszczeń, w których obowiązuje zakaz palenia, wyznaczyć osoby odpowiedzialne za prawidłową realizację wyżej wymienionych poleceń i bezwzględnie egzekwować zakazy dotyczące palenia tytoniu.-

W O W O W O D A

- mgr Józef WILK

ZARZĄDZENIE Nr 3/87

Dyrektora Lubelskiego Studio Teatralnego z 1987-11-30

w sprawie przeprowadzenia inwentaryzacji składników majątkowych materiałów na składzie oraz przedmiotów nietrwałych w użytkowaniu.

§ 1

W oparciu o Zarządzenie Ministra Finansów z dnia 1983-11-16 ogłoszone w MP Nr 40 z dnia 1983-12-15, w sprawie ogólnych zasad rachunkowości jednostek gospodarki uspołecznionej powołuje następujące zespoły spisowe w składzie:

I.

- | | |
|--------------------------|------------------|
| 1. Krystyna Sienkiel | - przewodniczący |
| 2. Ewa Gofroń | - członek |
| 3. Stanisław Ostaszewski | - " " |

II.

- | | |
|--------------------------|------------------|
| 1. Marek Zarzycki | - przewodniczący |
| 2. Ewa Gofroń | - członek |
| 3. Stanisław Ostaszewski | - " " |

§ 2

Do zadań zespołu spisowego należy dokonanie spisu z natury materiałów w magazynie gospodarczym podręcznych przedmiotów nietrwałych, sprzętu akustycznego i elektrycznego.

§ 3

Za całość przedmiotów nietrwałych w użytkowaniu w L S T odpowiada jako główny użytkownik Pani Krystyna Sienkiel, zaś za sprzęt akustyczny i elektryczny Pan Marek Zarzycki. Odpowiedzialną za magazynek jest Pani Krystyna Sienkiel.

§ 4

Spis zgodnie z Zarządzeniem należy rozpocząć w dniu 1987-12-01, a zakończyć w dniu 1987-12-10.

§ 5

Wszystkie zainteresowane komórki zobowiązuje się do należytego przygotowania dokumentacji składników majątkowych i udzielenie wszechstronnej pomocy zespołom, tak aby termin inwentaryzacji był bezwzględnie dotrzymany.

§ 6

Przewodniczący zespołu spisowego zobowiązuje się do przestrzegania zasady by przy spisie uczestniczyły osoby materialnie odpowiedzialne za powierzone składniki majątkowe. Każda strona arkusza spisowego winna być podpisana przez komisję i osoby materialnie odpowiedzialne na okoliczność spisu ze stanem faktycznym. Po zakończeniu czynności spisowych przewodniczący zespołu spisowego onowiazany jest do przedstawienia na piśmie i przedłożenia Głównemu Księgowemu:

- rozliczenia z przydzielonych arkuszy
- informacji o wszystkich stwierdzonych w toku spisu nieprawidłowościach w zakresie gospodarki składnikami majątku (magazynowanie, konserwacja).

§ 7

Nadzór nad wykonaniem niniejszego Zarządzenia powierzam Głównemu Księgowemu, który udzieli informacji o zasadach przeprowadzania inwentaryzacji.

§ 8

Zarządzenie obowiązuje z dniem podpisania.

Otrzymują:

Przewodniczący komisji I i II
Główny Księgowy
a/a

ZARZĄDZENIE NR 4/87
z dnia 28 grudnia 1987r. w sprawie rozmów
telefonicznych.

§ 1

Zarządzam bezwzględny obowiązek wpisywania do specjalnego rejestru wszystkich rozmów międzynarodowych i międzymiastowych, prywatnych i służbowych.

§ 2

Zarządzam bezwzględny obowiązek wpisywania do rejestru j.w. zamawianych telegramów.

§ 3

Należy ponadto czas prowadzonych rozmów ograniczyć do niezbędnego minimum.

§ 4

Zarządzenie wchodzi w życie od dnia ogłoszenia.

A handwritten signature is present in the lower right quadrant of the page. Below the signature, there is a faint, rectangular stamp or mark, possibly a date or official seal, which is mostly illegible due to fading.

8 - Zarządzenie 1/88

ZARZĄDZENIE Nr 1/88

Dyrektora Lubelskiego Studio Teatralnego z dnia
15 lutego 1988r.

w sprawie przeprowadzenia inwentaryzacji zdawczo-odbiorczej składników majątkowych.

§ 1

W oparciu o Zarządzenie Ministra Finansów MP 40 z dnia 1983-12-15 w sprawie zasad ogólnych rachunkowości j.g.u. należy dokonać spisu z natury.

Zdający:

Przyjmujący:

K o m i s j a:

Tomasz Goleniewski

-Krystyna Sienkiel

-Ewa Gołroń

-Jerzy Barot

§ 2

Inwentaryzacji należy przeprowadzić z natury sprzętu akustycznego i elektrycznego oraz przedmiotów nietrwałych w użytkowaniu znajdujących się w tych pomieszczeniach.

§ 3

Spis zgodnie z zarządzeniem należy rozpocząć w dniu 1988-02-16, a zakończyć w dniu 1988-02-17.

§ 4

Nadzór nad wykonaniem niniejszego zarządzenia powierzam Głównemu Księgowemu.

§ 5

Zarządzenie obowiązuje z dniem podpisania.

ZARZĄDZENIE Nr 2/88

Dyrektora Lubelskiego Studio Teatralnego z dnia 1988-11-15

w sprawie przeprowadzenia inwentaryzacji składek majątkowych, materiałów na składzie oraz przedmiotów nietrwałych w użytkowaniu.

§ 1

W oparciu o Zarządzenie Ministra Finansów z dnia 1983-11-16 ogłoszonego w MP Nr 40 z dn. 1983-12-15 w sprawie ogólnych zasad rachunkowości jednostek gospodarki usłóeczniejszej oraz MP Nr 16 z dn. 27. 05-1983 r. powołuje następujące zespoły spisowe w składzie :

I.

- | | |
|--------------------------|------------------|
| 1. Krystyna Sienkiel | - przewodniczący |
| 2. Teresa Karbownik | - członek |
| 3. Stanisław Ostaszewski | - " " |

II.

- | | |
|--------------------------|------------------|
| 1. Romuald Goleniewski | - przewodniczący |
| 2. Stanisław Ostaszewski | - członek |
| 3. Teresa Karbownik | - " " |

§ 2

Do zadań zespołu spisowego należy dokonanie spisu z natury materiałów w magazynie gospodarczym podręcznych przedmiotów nietrwałych, sprz tu akustycznego i elektrycznego.

§ 3

Za całość przedmiotów nietrwałych w użytkowaniu w LST odpowiada jako główny użytkownik Pani Krystyna Sienkiel, zaś za sprzęt akustyczny i elektryczny Pan Romuald Goleniewski. Odpowiedzialną za magazynek jest Pani Krystyna Sienkiel.

§ 4

Spis zgodnie z Zarządzeniem należy rozpocząć w dniu 1988-11-15, a zakończyć w dniu 1988-11-30.

- 2 -

§ 5

Wszystkie zainteresowane komórki zobowiązuje się do należytego przygotowania dokumentacji składników majątkowych i udzielenie wszechstronnej pomocy zespołom, tak aby termin inwentaryzacji był bezwzględnie dotrzymany.

§ 6

Przewodniczący zespołu spisowego zobowiązuje się do przestrzegania zasady by przy spisie uczestniczyły osoby materialnie odpowiedzialne za powierzone składniki majątkowe. Każda ze stron arkusza spisowego winna być podpisana przez komisję i osoby materialnie odpowiedzialne na okoliczność spisu ze stanem faktycznym. Po zakończeniu czynności spisowych przewodniczący zespołu spisowego obowiązany jest do przedstawienia na piśmie i przedłożenia Głównemu Księgowemu :

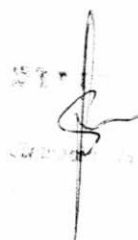
- rozliczenia z przydzielonych arkuszy,
- informacji o wszystkich stwierdzonych w toku spisu nieprawidłowościach w zakresie gospodarki składnikami majątku (magazynowanie, konserwacja).

§ 7

Nadzór nad wykonaniem niniejszego Zarządzenia powierzam Głównemu Księgowemu, który udzieli informacji o zasadach przeprowadzania inwentaryzacji.

§ 8

Zarządzenie obowiązuje z dniem podpisania.



Otrzymują :

1. Przewodniczący komisji I i II
2. Główny Księgowy
3. A/a

ZARZĄDZENIE Nr 3/88

Dyrektora Lubelskiego Studio Teatralnego z dnia 1988 r. 11 - 15
w sprawie ustalenia stawek za wypożyczanie sprzętu oświetlenio-
wego osobom prywatnym i instytucjom.

Z dniem 15 - 11 - 1988 r. ustaliam stawki za wypożyczenie sprzętu
oświetleniowego osobom prywatnym i instytucjom w wysokości :

A. W przypadku jednego koncertu (spektaklu) :

1. oświetlenie bez sterowania - 1 % wartości wypożyczonego
sprzętu, nie mniej niż 5.000.-zł za 1 godz.
2. oświetlenie ze sterowaniem (6 lub 12 kanał.) - 1 %
wartości wypożyczonego sprzętu, nie mniej niż 10.000.-zł
za 1 godz.

B. W przypadku 2 lub większej ilości koncertów (spektakli) :

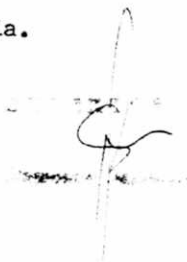
1. 1 % wartości wypożyczonego sprzętu za każdy koncert
(spektakl), nie mniej niż 5.000.-zł za każdy koncert
(spektakl).

Załącznik.

Informacja o wartości sprzętu oświetleniowego :

1. Jeden punkt oświetleniowy (reflektor, statyw, przedłużacz,
filtry) - 45.000.-zł
2. Sterowanie - 6 kanałów - 400.000.-zł
-12 kanałów - 800.000.-zł

Zarządzenie wchodzi w życie z dniem podpisania.



- 2 -

§ 9

Zarządzenie wchodzi w życie z dniem ogłoszenia.



Otrzymują :

1. Kierownicy artystyczni zespołów
2. Główny księgowy
3. Starszy referent ds administracyjnych
4. A/a

1. Irena Małecka
2. Henryk Kowalczyk
3. Mirosław Olszówka
4. Janusz Opryński
5. Krzysztof Borowiec



12 - Zarządzenie 5/89

Zarządzenie Nr 5/89

Dyrektora Łódzkiego Studio Teatralnego z dnia 1989.05.22

W związku z dokonaniem kradzieży w magazynie zarządzam inwentaryzację w dniu 22.05.1989 r.

§ 1

Powołuję zespół sędziowy w składzie.

1. Romuald Goleniewski
2. Stanisław Ostaszewski
3. Stanisław Szeniewicz

Osoba materialnie odpowiedzialna Ob. Krystyna Sienkiewicz.

§ 2

Do zadań zespołu sędziowego należy: zbiorczo sędziwanie i kontrolowanie stanu w magazynie gospodarczym podrocznym.

§ 3

Spis zgodnie z zarządzeniem należy dokonać w dniu 22.05.1989 r.

§ 4

Zarządzenie obowiązuje z datą podania.



Zarządzenie Nr 1/90

Dyrektora Lubelskiego Studio Teatralnego z dnia 14.08.1990 r.
w związku z dokonaną kradzieżą w budynku zarządzam inwentaryzację w dniu 14.08.1990 r.

§ 1

Powołuję zespół spisowy w składzie:

1. Kamiński Dariusz
2. Mazurek Barbara
3. Sienkiel Krystyna

§ 2

Do zadań zespołu spisowego należy dokonanie spisu z natury w pomieszczeniu Teatru Wizji i Ruchu oraz w sali prób.

§ 3

Spis zgodnie z zarządzeniem należy dokonać w dniu 14.08.1990 r.

§ 4

Zarządzenie obowiązuje z dniem podpisania.

DYREKTOR

mgr Aleksander Szpacht

Zarządzenie Nr 2/90

Dyrektora Lubelskiego Studio Teatralnego z dnia 3.12.1990 r.

W sprawie przeprowadzenia inwentaryzacji składników majątkowych, materiałów na składzie oraz przedmiotów nietrwałych w użytkowaniu.

§ 1

W oparciu o Zarządzenie Ministra Finansów z dnia 1983.11.16 ogłoszonego w MP Nr 40 z dnia 1983.12.15 w sprawie ogólnych zasad rachunkowości jednostek gospodarki uspołecznionej oraz MP Nr 15 z dnia 27.05.1988 r. powołując następujące zespoły spisowe w składzie:

- I
1. Krystyna Sienkiel - przewodniczący
 2. Anna Trusz-Krok - członek
 3. - członek
- II
1. Romuald Goleniewski - przewodniczący
 2. Anna Trusz-Krok - członek
 3. - członek

§ 2

Do zadań zespołu spisowego należy dokonanie spisu z natury materiałów w magazynie gospodarczym, odrzecznych przedmiotów nietrwałych, sprzętu akustycznego i elektrycznego.

§ 3

Za całość przedmiotów nietrwałych w użytkowaniu w LST odpowiada jako główny użytkownik Pani Krystyna Sienkiel, zaś za sprzęt akustyczny i elektryczny Pan Romuald Goleniewski. Odpowiedzialny za magazynek jest Pani Krystyna Sienkiel.

§ 4

Spis zgodnie z Zarządzeniem należy rozpocząć w dniu 4.12.1990 r. a zakończyć 15.12.1990 r.

§ 5

Wszystkie zainteresowane komórki zobowiązane są do należytego przygotowania dokumentacji składników majątkowych i udzielanie wzajemnej pomocy zespołom, tak aby termin inwentaryzacji był bezwzględnie dotrzymany.

§ 6

Przewodniczący zespołu spisowego zobowiązuje się do przestrzegania zasady by przy spisie uczestniczyły osoby materialnie odpowiedzialne za powierzone składniki majątkowe. Każda ze stron arkusza spisowego musi być podpisana przez komisję i osoby materialnie odpowiedzialne na okoliczność spisu ze stanem faktycznym. Po zakończeniu czynności spisowych przewodniczący zespołu spisowego obowiązany jest do przedstawienia na piśmie i przedłożenia Głównemu Księgowemu:

- rozliczenia z przydzielonych arkuszy,
- informacji o wszystkich stwierdzonych w toku spisu nieprawidłowości w zakresie gospodarki składnikami majątku (magazynowanie, konserwacja).

§ 7

Nadzór nad wykonaniem niniejszego Zarządzenia powierzam Głównemu Księgowemu, który udzieli informacji o zasadach przeprowadzania inwentaryzacji.

§ 8

Zarządzenie obowiązuje z dniem podpisania.



Otrzymują:

1. Przewodniczący Komisji I i II
2. Główny Księgowy
3. A/a

15 - Zarządzenie 3/90

Zarządzenie Nr 3/90
Dyrektora Lubelskiego Studia Teatralnego
z dnia 28.12.90r.

w sprawie przeprowadzenia inwentaryzacji materiałów na składzie
/ podręczny magazyn/ oraz biletów wstępu

§ 1

W oparciu o Zarządzenie Ministra Finansów z dnia 1983 - 11 - 16
ogłaszanego w MP Nr 40 z dnia 1983-12-15 w sprawie ogólnych zasad
rachunkowości jednostek gospodarki uspołecznionej oraz MP Nr 15
z dnia 27.05.88r. powołują następujące zespoły spisowe w składzie:

- 1/ Barbara Mazurek
- 2/ Anna Trusz - Krok
- 3/ Romuald Goleniewski
- 4/ Krystyna Sienkiel

§ 2

Do zadań zespołu spisowego należy dokonanie spisu z natury
materiałów w magazynie gospodarczym

§ 3

Za całość materiałów w magazynie odpowiada Krystyna Sienkiel

§ 4

Spis należy rozpocząć w dniu 31.12.90r.

16 - Statut Centrum Kultury w Lublinie

S T A T U T Centrum Kultury w Lublinie

I. POSTANOWIENIA OGÓNE

§ 1

Centrum Kultury w Lublinie w dalszym ciągu zwane Centrum działa na podstawie:

1. Uchwały Nr XV/134/91 Rady Miejskiej w Lublinie z dnia 28 maja 1991 r. w sprawie utworzenia instytucji upowszechniania kultury pn. Centrum Kultury w Lublinie oraz niniejszego statutu.
2. Ustawy z dnia 26 kwietnia 1984 r. o upowszechnianiu kultury oraz o prawach i obowiązkach pracowników upowszechniania kultury /Dz.U. z 1984 r. Nr 26, poz. 129 z późniejszymi zmianami/.
3. Ustawy z dnia 5 stycznia 1991 r. - Prawo budżetowe - Dz.U. Nr 4, poz. 18 z późniejszymi zmianami.
4. Zarządzenie Ministra Finansów z dnia 29 maja 1989 r. w sprawie zakładów budżetowych /MP Nr 19, poz. 129 z późniejszymi zmianami/.

§ 2

Organem założycielskim Centrum jest Rada Miejska w Lublinie.

§ 3

Centrum jest samodzielną jednostką organizacyjną działającą jako zakład budżetowy.

§ 4

Siedzibą Centrum jest Lublin.

§ 5

1. Nadzór nad Centrum sprawuje Zarząd Miasta.
2. Organ założycielski dokonuje okresowej kontroli i oceny merytorycznej, gospodarczej i finansowej działalności Centrum.

II. PRZEDMIOT I ZAKRES DZIAŁANIA CENTRUM

§ 6

Celem działania Centrum jest wielokierunkowa, otwarta działalność artystyczna, edukacyjna oraz upowszechniania kultur.

§ 7

Do zakresu podstawowej działalności Centrum należy:

- 1/ upowszechnianie i popularyzowanie kultury teatralnej, muzycznej i plastycznej poprzez prowadzenie różnorodnych form działania,
- 2/ tworzenie warunków do prowadzenia działalności twórczej.

§ 8

Do zadań głównych w dziedzinie artystycznej należy:

- 1/ realizacja i prezentacja przedstawień,
- 2/ praca warsztatowa: badanie i rozwijanie nowych środków ekspresji aktorskiej i form przedstawienia teatralnego,
- 3/ organizowanie i prowadzenie zajęć warsztatowych dla adeptów i innych osób zainteresowanych poznaniem teatralnego procesu twórczego.

§ 9

Do zadań głównych w dziedzinie edukacji i upowszechniania kultury należy:

- 1/ organizowanie różnorodnych form edukacji kulturalnej,
- 2/ rozwijanie amatorskiego ruchu artystycznego,
- 3/ organizowanie spektakli teatralnych, koncertów muzycznych i wystaw plastycznych,
- 4/ stworzenie warunków i możliwości integrowania się twórców i środowisk kulturalnych,

- 5/ przygotowanie i organizowanie przeglądów, festiwali, sympozjów, publicznych spotkań z wykorzystaniem różnych form przekazu,
- 6/ prowadzenie działalności impresaryjnej,
- 7/ organizowanie współpracy i wymiany kulturalnej z zagranicą,
- 8/ prowadzenie działalności gospodarczej związanej z realizacją celów statutowych.

III. ZARZĄDZANIE I ORGANIZACJA

§ 10

1. Na czele Centrum stoi Dyrektor, który kieruje jego działalnością i reprezentuje Centrum na zewnątrz.
2. Dyrektora powołuje i odwołuje Zarząd Miasta Lublina po zasięgnięciu opinii Komisji Kultury i Edukacji Rady Miejskiej.
3. Zastępcę Dyrektora ds. artystyczno-programowych powołuje i odwołuje Prezydent Miasta Lublina na wniosek Dyrektora Centrum.
4. Głównego Księgowego oraz kierowników artystycznych zespołów wchodzących w skład Centrum zatrudnia i zwalnia Dyrektor.
5. Szczegółowe zakresy uprawnień i obowiązków kierownictwa Centrum określi Dyrektor w regulaminie organizacyjnym zatwierdzonym przez Zarząd Miasta.
6. Zakres umocowania Dyrektora do zawierania umów z osobami trzecimi określa Zarząd Miasta.

§ 11

Centrum podzielone jest na pionry:

1. Pion pracy artystycznej, w skład którego wchodzi w szczególności zespoły teatralne.
2. Pion pracy programowej, który realizuje działalność edukacyjną, upowszechniania kultury oraz związaną z artystycznym ruchem amatorskim.
3. Pion pracy administracyjno-finansowej, który realizuje stworzenie odpowiednich warunków organizacyjno-technicznych dla działalności podstawowej oraz organizuje i nadzoruje gospodarkę finansową.

§ 12

W Centrum działa Rada Artystyczno-Programowa jako organ doradczy i opiniodawczy. Członków Rady powołuje i odwołuje Dyrektor Centrum.

IV. MIENIE I FINANSE

§ 13

Centrum prowadzi działalność finansową na zasadach obowiązujących w zakładzie budżetowym.

§ 14

Srodki na działalność Centrum pochodzą z:

- 1/ budżetu miasta,
- 2/ własnej działalności,
- 3/ innych źródeł, a w szczególności dotacji celowych i darowizn.

§ 15

Majątek Centrum stanowi mienie gminne określone w akcie o jego utworzeniu oraz uzyskane w trakcie jego działalności.

V. POSTANOWIENIA KOŃCOWE

§ 16

1. Przekształcenie i likwidacja Centrum może nastąpić na podstawie uchwały Rady Miejskiej w Lublinie.
2. Zmiany Statutu Centrum mogą być dokonywane w trybie właściwym do jego ustalenia.



17 - Regulamin Działalności Pionu Pracy Artystycznej Centrum Kultury w Lublinie

REGULAMIN
DZIAŁALNOŚCI ^{Pionu pracy} ARTYSTYCZNEJ ^{Centrum Kultury}
~~LUBELSKIEGO STUDIA TEATRALNEGO W LUBLINIE~~ ^{Lu}

Centrum

W celu wykonania zadań określonych statutem ~~Lubelskiego Studia Teatralnego~~ w Lublinie, a w szczególności:

- kształtowania i upowszechniania kultury teatralnej
 - prowadzenia działalności teatralnej
- postanawia się, co następuje:

Postanowienia ogólne

Pion pracy artystycznej 1

~~Lubelskie Studio Teatralne~~ w Lublinie, zwane w treści regulaminu: ~~LST~~ wykonuje cele i zadania statutowe prowadząc działalność artystyczno - teatralną poprzez:

- poszukiwanie środków teatralnych odmiennych od funkcjonujących w teatrze tradycyjnym,
- eksperymentalno - badawcze poszukiwanie nowych możliwości teatralnych,
- upowszechnianie wypracowanych form artystycznych.

§ 2

1. Cele i zadania artystyczno - teatralne realizowane są przez pracowników - ^{aktorów} instruktorów, artystów - ~~amatorów~~ i artystów posiadających status profesjonalny, którzy są zorganizowani w zespołach teatralnych, tworzących grupy pracownicze pod nazwą:

- 1/ "Grupa Chwilowa"
Teatr N.W.
- 2/ "Provisorium"
- 3/ "Scena 5"
u Sceny Ruchu
- 4/ "Teatr Mizji i Ruchu"

2. Wymienione w ustępie 1. zespoły teatralne realizują własną, odmienną działalność artystyczną, a także współpracują ze sobą wymieniając doświadczenia artystyczne, merytoryczne i organizacyjne.

Obowiązki zespołów i pracowników

§ 3

Zespoły teatralne oraz poszczególni pracownicy są zobowiązani do wykonywania działalności artystycznej poprzez:

- 1/ udział w zajęciach, próbach i warsztatach,
- 2/ udział w próbach generalnych - sprawdzających,

- udział w prezentacjach wypracowanych form artystycznych przedstawianych publicznie w siedzibie LST, poza siedzibą LST t.j. w Lublinie oraz w objeździe w kraju i za granicą.

Obowiązek pracowniczy ^{artystów} ~~instruktorzy~~ artyści wykonują pod nadzorem artystycznym kierowników zespołów realizując zadania artystyczno-
- instruktorskie zgodnie z planem ^{Centrum} ~~LST~~, stosując się do obowiązującego regulaminu pracy

§ 5

Poza wykonaniem zadań artystycznych pracownicy zespołów teatralnych zobowiązani są do wykonania czynności organizacyjnych, technicznych i porządkowych związanych z należytą realizacją prób, warsztatów i przedstawień, zgodnie z poleceniami dyrektora ^{Centrum} ~~LST~~ i kierowników zespołów.

§ 6

Czynności wykonane przy realizacji zadań pracowniczych polegające na udziale w próbach, warsztatach, przedstawieniach oraz pracach organizacyjnych, technicznych i porządkowych w siedzibie LST oraz na terenie m. Lublina wchodzi w zakres obowiązków określonych umową o pracę ~~i są realizowane zgodnie z wymiarem godzin pracy wymienionym w tej umowie.~~ ^{§ 2}
W festiwalach i imprezach artystycznych poza siedzibą LST, w szczególności w imprezach zagranicznych, wchodzi w zakres obowiązków określonych umową o pracę.
Czynności wykonane przez pracowników przy realizacji zadań zleconych LST (imprezy sprzedane) poza siedzibą wynagradzane są na zasadzie umowy - zlecenia, zgodnie z przepisami zarządzenia nr 44 Ministra Kultury i Sztuki z dnia 17 ^{1982 r.} grudnia 1982 r. w sprawie zasad i stawek wynagrodzeń za usługi artystyczne, techniczne, administracyjne i inne świadczenia w imprezach artystycznych. ^{udzielenie} ^{wprowadzenie} ^{z tytułu} ^{z tytułu}

Postanowienia porządkowe

§ 7

Przy realizacji przedstawień, udziale w warsztatach artystycznych i innych pracach związanych z organizacją działalności artystycznej LST - pracowników obowiązuje szczególna dbałość o artystyczny kształt prezentowanych dokonań, właściwy stosunek do publiczności oraz instytucji i osób współpracujących.

5 -

§ 9

W czasie wykonywania działalności artystycznej za miejsce pracy w rozumieniu przepisów prawa pracy uznaje się wszystkie sceny, zaplecza, garderoby itp. w siedzibie i poza siedzibą LST - służące do wykonywania tej działalności, a także środki komunikacji służące do przemieszczania pracowników.

Postanowienia końcowe

§ 10

Regulamin niniejszy wchodzi w życie w terminie zatwierdzenia jego postanowień przez Kierownika Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu Miejskiego w Lublinie.