

O teatrze alternatywnym

Wojciech Dudzik

Mogą być trzy powody, dla których ludzie uprawiają dziś teatr. Po pierwsze – dla przyjemności, dla zabawy, dla wypełnienia wolnego czasu, własnymi siłami, skromnymi środkami, poruszając się na ogół w kręgu znanej literatury dramatycznej – to teatr amatorski. Po drugie – z zawodu, dla zarobku, dla publiczności, w ramach specjalnych instytucji, na lepiej lub gorzej wyposażonych scenach, w szerokim repertuarze, za pomocą tradycyjnych lub awangardowych metod aktorskich i reżyserkich – to teatr profesjonalny. Po trzecie wreszcie – z potrzeby samorealizacji, z chęci kontaktowania się w sztuce z innymi ludźmi (a tylko sztuka teatru umożliwia kontakt bezpośredni), z poczucia jakiegokolwiek misji – ideologicznej, społecznej, religijnej etc. – z buntu przeciwko panującym stosunkom i konwencjom, z opozycji wobec niewystarczających zazwyczaj środków wyrazu – to teatr alternatywny.

Taki podział jest, oczywiście, uproszczeniem. W obrębie każdego nurtu panuje wielka różnorodność, ale różnice są na ogół czytelne i widz nie powinien mieć wątpliwości, czy ogląda produkcję koła gospodyń wiejskich, grupy kleryków, państwowego teatru dramatycznego czy eksperymentalnego teatryku plastyków albo anarchistów. Wiadomo też zwykle, czego spodziewać się po wyborze konkretnego afisza. Z innymi oczekiwaniami przychodzi się na *Zemstę* we Fredreum w Przemysłu, z innymi – w Teatrze Powszechnym w Warszawie. Nikt nie będzie się też dziwić, że tejże *Zemsty* nie zagra Teatr Ósmego Dnia, a wspomniany Teatr Powszechny nie zrealizuje scenariusza na przykład *Ziemi niczyjej*.

Dwa pierwsze nurty istniały od dawna, a teatr amatorski posiłkuje się najczęściej metodami i środkami wypracowanymi przez profesjonalistów. Trzeci zrodził się w Polsce mniej więcej czterdzieści lat temu. Zrodził się z negacji – teatru i świata.

Sam termin „teatr alternatywny” jest zresztą dużo późniejszy, zaczęto go używać na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, a jego pojemność stale wzrasta – z braku lepszego i bardziej precyzyjnego określenia zjawisk tak różnorodnych, jak teatr studencki, młody, otwarty, pozainstytucjonalny, nieoficjalny, niezależny, wolny, nowy, poszukujący, pokoleniowy, walczący, kreacyjny, teatr kontestacji, kontrkultury, współuczestnictwa, młodej inteligencji, offu, parateatr i tak dalej, i tym podobnie; przymiotniki i przydawki można by jeszcze dalej mnożyć. Wszystkie te nazwy pojawiały się w krytyce okresowo i często zanikały razem z egzemplifikującą je działalnością. Termin „teatr alternatywny” wydaje się więc najbardziej jednoznaczny (mimo swego szerokiego zakresu) i czytelny – jeśli chce się objąć refleksją całość r u c h u¹. Alternatywa ideowa, organizacyjna i warsztatowa – wobec teatru profesjonalnego, codziennego – łączy bowiem zjawiska tak pozornie od siebie odległe, jak na przykład STS, Bim-Bom, Teatr na Tarczyńskiej z lat pięćdziesiątych, późniejsze: Teatr STU, Teatr Ósmego Dnia, Teatr 77, Akademia Ruchu, Provisorium, Gardzienice, Węgajty, czy wreszcie najmłodsze w tym zestawieniu Teatr Snów albo Biuro Podróży – by wymienić tylko najbardziej znane i wartościowe, bo ruch teatru alternatywnego jest także niejednolity pod względem wartości artystycznych swoich dokonań. Większość czołowych zespołów otoczona była (lub jest) satelitami-naśladowcami, a często epigonami.

Na początku był zespół. Skupiony najczęściej wokół lidera, bo w teatrze twórczość kolektywna jest możliwa tylko do pewnego stopnia. Miał więc STS swojego Jerzego Markuszewskiego, STU Krzysztofa Jasińskiego, „Siódemki” Zdzisława

Hejduka, Ósmy Dzień Lecha Raczaka, Jedyńka Krzysztofa Babickiego i tak dalej. Zespół połączony nie tylko, a nawet nie przede wszystkim, czasem prób i przedstawień, ale również wspólnym myśleniem i odczuwaniem, wspólnym sposobem życia, wspólnymi przekonaniami, wspólną ideologią. Życie prywatne zwykle musiało ustępować życiu teatralnemu. Tu się nie chodziło do pracy, tu się często przychodziło po pracy – o najróżniejszym charakterze – i zostawało do świtu. Ważne było bycie ze sobą, wzajemność, rozmowa, trening. Teatry studenckie ogłaszające publicznie nabór nowych członków najczęściej szybko kończyły swój żywot.

Chęć zrobienia przedstawienia tutaj nie wystarcza. Ludzi musi łączyć coś więcej. Dlatego wszystkie teatry alternatywne są teatrami na różny sposób ideologicznymi. Najpełniej wyraża się to w nurcie teatru politycznego, kontestującego, kontrkulturowego, ale ideologia nie zawsze bywa polityką sensu stricto. Minione lata skompromitowały w języku polskim słowo „zaangażowany” – występowało ono najczęściej w długich referatach wygłaszanych na nudnych akademiach. Szkoda, bo właśnie to słowo najlepiej oddałoby istotę zjawiska. Ideologiczność teatru alternatywnego przejawia się w zaangażowaniu. Teatry alternatywne są zawsze zaangażowane: w walkę o wolność, w propagowanie określonych wartości, w ochronę przyrody, w tworzenie nowego środowiska naturalnego teatru, w krytyczny dialog ze światem.

Sam teatr pojawia się więc później – jako środek ekspresji. Teatr – ale jeszcze nie przedstawienie. Najpierw praca. Bo ta praca, będąca wspólnym poszukiwaniem, samopotwierdzeniem albo odkrywaniem nowych możliwości i perspektyw, stawała się często najważniejsza, a spektakl był już tylko świadectwem wspólnie przebytej drogi. Rzadko grało się tu dla publiczności, często dla siebie, dla przyjaciół, współwyznawców, współpracowników. Albo przed publicznością, a nie dla. Teatr alternatywny bywa zazwyczaj teatrem środowiskowym, najczęściej młodym, studenckim, dlatego łatwo mu porozumieć się z widownią.

Wychodzenie poza własne środowisko odbywało się stopniowo, w różny sposób i z różnymi konsekwencjami. Studencki Teatr Satyryków zakończył działalność jako filia popularnego warszawskiego Teatru Różnorodności i z dawnego STSu pozostała we wczesnych latach siedemdziesiątych właściwie tylko nazwa i legenda. Podobnie jest dzisiaj z krakowskim Teatrem STU; obecna publiczność jego impresaryjnych i telewizyjnych imprez najczęściej nic nie wie o legendarnych spektaklach politycznych STU z lat siedemdziesiątych. Studencki Teatr Ósmego Dnia został z kolei w 1975 roku, jak to się wówczas nazywało, sprofesjonalizowany (podobnie zresztą jak Akademia Ruchu, STU i Teatr 77), ale związane z tym instytucjonalne podporządkowanie Estradzie Poznańskiej w niczym nie zmieniło jego oblicza. Poszerzenie kręgu widzów w dużo większym stopniu nastąpiło w okresie stanu wojennego, kiedy teatr występował – z braku innych możliwości – głównie w kościołach, a później, w połowie lat osiemdziesiątych, w czasie wielkiego objazdu polskiej prowincji.

Teatr alternatywny nie gra sztuk dramatycznych, na afiszu nie znajdziemy znanych nazwisk i tytułów; na ogół nie ma w ogóle nazwiska autora, pozostaje sam tytuł; *Myślenie ma kolosalną przyszłość*, *Radość poważna*, *Sennik polski*, *Kraj na ziemi*, *Retrospektywa*, *Przecena dla wszystkich*, *Odzyskać przepłakane lata...* Wystawiane teksty nie są publikowane, powstają często

zbiorowym wysiłkiem i są firmowane przez teatr, a nie przez osobę. Mają kształt scenariusza, który pełnię wyrazu uzyskać może jedynie na scenie, łącznie z działaniami aktorskimi. Bez tego jest tylko strzępem przedstawienia. Scenariusz bywa często kompozycją cytatów, pojedynczych zdań, nie łączących się najczęściej w fabularną całość. Ta całość zestawiana jest dopiero w toku prób, może się później zmieniać ze spektaklu na spektakl. Przedstawienia teatru alternatywnego dowodzą – w radykalny sposób – pełnej autonomii teatru, jego niezależności od literatury. Gest jest często ważniejszy od słowa, a słowo niezadko zamienia się w krzyk.

Co wiąże się już ze specyfiką aktorstwa teatru poszukującego. Używam teraz tej nazwy, bo właśnie poszukiwania w zakresie sztuki aktorskiej – którym patronował najczęściej Jerzy Grotowski – są symptomatyczne dla większości teatrów alternatywnych. Autor najlepszej analizy tego typu aktorstwa, Tadeusz Nyczek, nazwał je rytualno-kreacyjnym², w przeciwstawieniu do mimetycznego aktorstwa zawodowego. Aktor alternatywny chciałby w teatrze być sobą, ale ponieważ niegranie roli w teatrze jest niemożliwe (z czego czasem nie zdaje sobie sprawy) – gra samego siebie. A teatr służy mu za narzędzie autoekspresji. Nie chodzi tu bowiem o udawanie czegośkolwiek, o tworzenie iluzji życia, ale o samo życie. Konsekwencją jest zaangażowanie (jednak znowu użyję tego słowa) w to, co się prezentuje, ale nie przeżywanie. Granie „bebechami”, ale nie „uczuciem”. Stąd intensywność i wyrazistość środków wypowiedzi, wysiłek fizyczny, krzyk. W procesie prób zaś – częsta improwizacja, będąca poszukiwaniem sedna konkretnej kreacji. Reżyser i aktorzy często nie wiedzą, do jakich rezultatów doprowadzi ich wspólna praca. Wspólna – bo to nie reżyser odpowiada za efekt premiery, ale wszyscy za wszystko. Aktorzy nie są zwolnieni z myślenia, nie są też zwolnieni z roboty poza sceną: od przygotowania dekoracji aż po sprzątnięcie sali po wyjściu ostatniego widza. Aktorzy identyfikują się przede wszystkim z całą grupą, pracują na konto teatru, a nie na własne nazwisko. Nie ma gwiazd, bo nie wszystko jest na sprzedaż.

Zdarza się czasami, że dla niektórych twórców teatr alter-

natywny jest drogą dojścia do teatru profesjonalnego, innym sposobem nauki zawodu, częściej reżyserskiego niż aktorskiego. Inni (a jest ich większość) teatrem zawodowym na ogół gardzą – za jego udawanie, podlizwywanie się publiczności, tradycjonalizm, wygodnictwo. Do osobliwości należy zaliczyć wypowiedź pewnego byłego reżysera teatru studenckiego, obecnego dyrektora prowincjonalnego teatru państwowego, że dopiero teraz może w poczuciu komfortu robić to, co chce – dzięki państwowej dotacji i związanej z nią stabilizacji. Dla niego widocznie zawsze ważniejsze było: mieć, a nie: być – by odwołać się do klasycznego dylematu, nie tylko teatralnego. Na ogół jednak teatr profesjonalny i alternatywny omijają się bezkolizyjnie, dyskretnie obserwując własne dokonania.

W rozwoju polskich scen alternatywnych widać dwa momenty kulminacyjne: w drugiej połowie lat pięćdziesiątych, kiedy po raz pierwszy pojawiła się grupa teatrów, głównie studenckich, tworzących opozycję wobec teatrów państwowych z jednej, a tak zwanych świetlicowych (czyli amatorskich) z drugiej strony, oraz w latach siedemdziesiątych, gdy doszły do Polski kontrkulturowe hasła z Zachodu zderzone z zaostreniem sytuacji politycznej w kraju. W pierwszym okresie Bim-Bom, Cytryna, Kalambur, Pstrąg, STS odkryły, że można mówić ze sceny innym głosem, o czym innym i w inny sposób, w drugim STU, „Siódemki”, Ósmy Dzień, Pleonazmus, Provisorium udowodniły, że można mówić pełnym głosem, a swoje wypowiedzi osadzać mocno w kontekście pozateatralnym – od przełamywania rozmaitych tabu po kontestację polityczną.

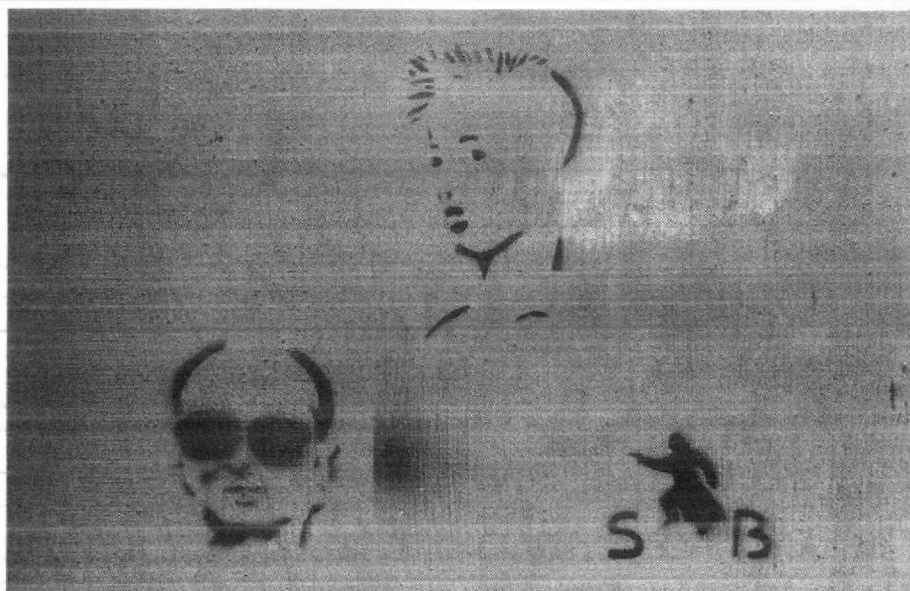
Stan wojenny zapoczątkował dezintegrację ruchu teatrów alternatywnych. Niektórzy twórcy przeszli do bezpośredniej działalności politycznej, wiele zespołów zamilkło, a powstałe później nowe grupy patrzyły na świat już trochę inaczej. Bo też nie o świat już im najczęściej chodzi, ale o siebie. „Robić swoje” – to niewyszukane motto z piosenki Wojciecha Młynarskiego przyświeca działalności wielu teatrów, do których dziś bardziej niż kiedy indziej przystaje amerykański termin „off”. Pracować inaczej, ale nie buntować się przeciw światu. Znaleźć sobie miejsce obok. Na marginesie.

PRZYPISY

¹ Właśnie: ruchu. Tak określali się i sami twórcy (na przykład w *Projekcie Statutu Unii Teatru Alternatywnego* z dnia 7 lipca 1981: „Teatr alternatywny jest ruchem artystycznym i intelektualnym...”), i komentatorzy ich działalności (por. Aldona Jawłowska *Więcej niż*

teatr, Warszawa 1988; tamże szczegółowe uzasadnienie, które tu pomijam).

² Tadeusz Nyczek *Paradoks o (młodym) aktorze (w:) Pełnym głosem. Teatr studencki w Polsce 1970–1975*, Kraków 1980.



Mury Warszawy, 1989. Fot. Anna Beata Bohdziewicz