

Instytut Pamięci Narodowej

<https://ipn.gov.pl/pl/edukacja-1/wystawy/13620,Teatr-jest-miejszem-gdzie-najtrudniej-klamac-Teatr-niezalezny-w-Lublinie-w-latach.html>
24.04.2024, 20:45

„Teatr jest miejscem, gdzie najtrudniej kłamać”. Teatr niezależny w Lublinie w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku

W Polsce powojennej życie publiczne zostało wprzęgnięte w sferę polityki. Twórcy – jak całe społeczeństwo – zajęli różne postawy, od akceptacji dla nowej władzy i mechanizmów rządzenia, po jawny opór. Najwięcej było zapewne postaw pośrednich i przystosowania do powojennych realiów społeczno-politycznych. Niektórzy artyści, zwłaszcza po 1956 r., starali się uciec w takie obszary, które maksymalnie oddaliłyby ich od wpływu ideologii i polityki. Jakaś część z nich, wciąż trudna do określenia, starała się poszerzać sferę niezależności tak, by artysta miał poczucie nieskrępowanej aktywności twórczej, a zarazem by tej wolności doświadczał odbiorca jego dzieła. Kształtowało się zjawisko, które można zdefiniować jako kultura niezależna (choć to określenie nieprecyzyjne obarczone subiektywizmem oceny).

W drugiej połowie lat siedemdziesiątych i w latach osiemdziesiątych pod pojęciem tak rozumianej niezależnej czy też wolnej twórczości mieściło się kilka zjawisk. Używa się tego pojęcia najczęściej do określenia aktywności kulturalnej po Sierpniu 1980 r., prezentowanej poza oficjalnym obiegiem, a w stanie wojennym w podziemiu. Ale również w okresie wcześniejszym, i pod patronatem państwowych instytucji, powstawały dzieła, które diagnozowały system społeczno-polityczny, a publiczność dostrzegała w nich antytotalitarne akcenty. Przykładem jest dorobek teatrów studenckich (np. Teatru Ósmego Dnia).

Interesująca jest zwłaszcza ich twórczość w latach siedemdziesiątych. Wpływ na nią miały zarówno procesy zachodzące w sferze kultury, jak i w polityce. – Przełomem były wydarzenia Marca 1968 r., których jedną z bezpośrednich przyczyn było zdjęcie z afisza w Teatrze Narodowym „Dziadów”. Marzec unaoczniał środowiskom twórczym i intelektualnym, że władze nie zamierzają godzić się na poszerzanie sfery wolności, a bunty pod hasłami prawdy, demokracji, sprawiedliwości – będą zdecydowanie tłumione.

Szczególny wpływ na kierunki i metody pracy artystycznej zespołów studenckich miał dorobek Jerzego Grotowskiego, jednego z największych reformatorów współczesnego teatru. Z jego koncepcji artyści czerpali nową wizję aktorstwa jako drogi do poszukiwania prawdy, samorealizacji oraz dialogu z publicznością.

Dorobek teatrów studenckich jest postrzegany często jako element kontestacji zastanych wzorców w teatrze, zwłaszcza wobec uwikłania kultury w sferę polityki. Niewątpliwy wpływ na ich twórczość miał ruch kontrkulturowy, który do Polski dotarł po 1970 r., z opóźnieniem

w stosunku do zjawisk zachodzących na Zachodzie. Teatry studenckie często są zatem określane jako alternatywne, niezależne czy uważane są za przejaw kontrkultury.

W sensie instytucjonalnym teatry studenckie przez większość czasu znajdowały się pod patronatem oficjalnych organizacji młodzieżowych: Zrzeszenia Studentów Polskich, a po 1973 r. – Socjalistycznego Związku Studentów Polskich. Część zespołów wypracowała jednak znaczną niezależność w pracy twórczej.

Lublin w drugiej połowie lat 70. był jednym z najważniejszych ośrodków studenckiej kultury. Działy tutaj cenione teatry: Grupa Chwilowa, kierowany przez Krzysztofa Borowca, Scena 6 Henryka Kowalczyka oraz Provisorium, do dzisiaj prowadzony przez Janusza Opryńskiego. Miały swoją siedzibę w Akademickim Centrum Kultury UMCS „Chatce Żaka”.

Z Lublinem związana była również działalność artystyczna Leszka Mądzika i stworzonej przez niego Sceny Plastycznej KUL. W przeciwieństwie do pozostałych teatrów studenckich, zespół ten nie miał państwowego mecenasa. W spektaklach Sceny Plastycznej KUL zredukowana została rola aktora i słowa. Podstawowe znaczenie miały elementy plastyczne, muzyka, rekwizyty. Człowiek był jednak obecny. Twórca teatru pokazywał go w ważnych, czy wręcz krytycznych sytuacjach jego życia: słabości, śmierci, zetknięcia z Bogiem. Dlatego Scena Plastyczna KUL jest określana jako teatr egzystencjalny, metafizyczny, czy nawet religijny.

Do pełnego obrazu twórczości teatralnej w Lublinie należy dodać, że poza teatrem repertuarowym, działał tutaj również Teatr Wizji i Ruchu, a w podlubelskich Gardzienicach – Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice”.

Od 1976 do 1981 r. w Lublinie forum prezentowania szerokiej publiczności dorobku teatrów studenckich z całego kraju były Konfrontacje Młodego Teatru, jedna z najważniejszych tego rodzaju imprez w owym czasie. (Tradycja festiwali teatralnych w Lublinie sięgała 1966 r. – wówczas odbyła się pierwsza Studencka Wiosna Teatralna. Jej inicjatorem był Andrzej Rozhin, twórca Teatru Gong 2.)

Poza teatrami lubelskimi, w czasie Konfrontacji spektakle pokazywało kilkanaście innych zespołów m.in. Teatr Jedyńka z Gdańska, Teatr Ósmego Dnia z Poznania, Akademia Ruchu z Warszawy, Teatr 38 z Krakowa, Teatr „A” oraz Teatr 77 z Łodzi. Ważnym wydarzeniem kolejnych edycji Konfrontacji był występ Teatru Ósmego Dnia, cieszącego się sławą zespołu niepokornego. Prezentował w Lublinie spektakle uznane za jedne z najważniejszych w dorobku teatrów studenckich, „Ach, jakże godnie żyliśmy” oraz „Przecena dla wszystkich”.

Zespół poznański „Ósemek” współpracował otwarcie z opozycją lat siedemdziesiątych. Pozostałe teatry nie angażowały się bezpośrednio w tego rodzaju działalność, ale w środowisku, które skupiło się wokół teatrów alternatywnych – wśród artystów, sympatyków, widzów, recenzentów – były osoby związane z opozycją, zwłaszcza środowiskiem Komitetu

Obrony Robotników. I ta okoliczność miała niewątpliwie wpływ na dorobek teatrów.

Twórczość zespołów studenckich miała często charakter nonkonformistyczny, nie miała jednak na ogół bezpośredniej wymowy politycznej, dotyczyła raczej sfery etyki i wartości. Teatry piętnowały za to mechanizmy życia społecznego i instytucje państwa ograniczające wolność jednostek i zbiorowości. Twórcy starali się pokazać narzędzia indoktrynacji i manipulowania społeczeństwem; unaoczniły skutki konformizmu, zgody na ubezwłasnowolnienie i zunifikowanie. W spektaklach kładziony był szczególny nacisk na konieczność odnalezienia własnej drogi postępowania. Artyści nie dawali jednak gotowych recept, skłaniali do refleksji i dyskusji.

Przedstawienia, również lubelskich zespołów, były interpretowane jako efekt doświadczenia pokoleniowego – bolesnego rozdźwięku między oczekiwaniami (przede wszystkim funkcjonowania w lepszej rzeczywistości) a możliwością ich realizacji. Były również wyrazem buntu przeciwko reglamentowaniu życia kulturalnego.

Spektakle stanowiły też płaszczyznę, na której odbywał się dialog między artystami i odbiorcami, pozbawiony ograniczeń i zafałszowań, jakimi obciążone było społeczne komunikowanie w codziennym życiu.

Kontestacja realiów społeczno-politycznych naraziła zespoły na szykany ze strony władz. Kłopoty z cenzurą miała Grupa Chwilowa i przygotowany przez nią spektakl „Pokaz”. W 1979 r. „Nasza niedziela” Teatru Provisorium nie dostała zgody lubelskiej delegatury Głównego Urzędu Kontroli Prasy Publikacji i Widowisk na otwartą publiczną prezentację. W tym samym roku w czasie Konfrontacji w czasie konkursu nie mogły być grane: „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe” Provisorium oraz „Ach, jakże godnie żyliśmy” Teatru Ósmego Dnia. Żywiołowe reakcje publiczności w czasie pozakonkursowych przedstawień oraz pozytywne opinie dziennikarzy i krytyków, oceniających te spektakle jako jedne z najlepszych w repertuarze teatrów studenckich, potwierdzały, że zainteresowanie artystów otaczającą ich rzeczywistością trafiało w emocje i doświadczenia widzów.

W 1980 r. laureatami Konfrontacji były: Teatr Provisorium, nagrodzony za „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe” oraz gdański Teatr Jedyńka – za przedstawienie „Odzyskać przepłakane lata”. Obserwatorka imprezy Aldona Jawłowska oceniała, że ten ostatni spektakl najlepiej trafiał w nastrój Konfrontacji, był ich kulminacją. Kończył się symbolicznym samospaleniem jednego z bohaterów, co było reakcją na świat, którego nie akceptował, a nie umiał też zmienić. W odczuciu widzów i w intencji jego twórców to samospalenie było jednocześnie aktem oczyszczenia, zapowiedzią „nowego”. Trzy miesiące później, w lipcu 1980 r., rozpoczęły się strajki pracownicze na Lubelszczyźnie, w sierpniu – na Wybrzeżu; nastąpił ciąg zdarzeń, które doprowadziły do powstania „Solidarności”.

Teatry studenckie, również te z Lublina, nie pozostały obojętne wobec rodzącego się ruchu społecznego. W 1980 r. lubelskie zespoły wzięły udział w festiwalu zatytułowanym „Teatr Studencki Robotnikom Gdańsk '80”, towarzyszącym uroczystemu odsłonięciu pomnika Poległych Stoczniovców. Wystąpiły wówczas: Teatr Jedyńka z Gdańska, Teatr Ósmego Dnia oraz zespół Provisorium z „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe”, Scena Plastyczna KUL z „Ikarem” oraz Grupa Chwilowa z „Martwą naturą”.

W 1980 r. członkowie zespołów lubelskich zaangażowali się w tworzenie Niezależnego Zrzeszenia Studentów (Andrzej Mathiasz z Provisorium został nawet wiceprzewodniczącym Zrzeszenia na UMCS). NZS stał się również nowym mecenasem teatrów.

Jeszcze w 1979 r. teatry studenckie próbowały stworzyć samorządne struktury, które stanowiłyby płaszczyznę organizacyjną nieskrępowanej aktywności twórczej i dyskusji na tematy ważne dla całego środowiska skupionego wokół zespołów. Po Sierpniu dążenie do zminimalizowania wpływu państwa na kulturę, do odzyskania przez nią autonomiczności, dało o sobie znać we wszystkich sferach życia artystycznego, kulturalnego i naukowego. Symbolem tego stał się Kongres Kultury Polskiej, którego obrady przerwało wprowadzenie stanu wojennego.

Wydarzenia, jakie miały miejsce w Polsce po 13 grudnia 1981 r. ułatwiły ludziom teatru zajęcie jednoznacznego stanowiska wobec polityki władz, choć i w przypadku aktorów współistniały różne postawy – z jednej strony przypadki publicznego poparcia dla stanu wojennego, z drugiej – znacznie bardziej szerokie zjawisko bojkotu oficjalnych mediów jako narzędzia kłamstwa i propagandy.

W Lublinie członkowie teatrów studenckich już od 13 grudnia zaangażowali się w protesty przeciwko wprowadzeniu stanu wojennego – uczestniczyli w strajku na UMCS. Współorganizowali opór społeczny – Krzysztof Hariasz z „Provisorium” i Emil Warda z Grupy Chwilowej, wspólnie z dwoma innymi kolegami byli pierwszymi redaktorami i drukarzami „Informatora »Solidarność« Region Środkowo-Wschodni”, najdłużej ukazującego się pisma podziemnej „Solidarności”.

Wobec wydarzeń stanu wojennego obojętni nie zostali także inni artyści. Zaangażowanie polityczne ściągnęło na nich represje władz. W ośrodkach internowania i areszcie znaleźli się: Andrzej Mathiasz, Emil Warda i Sławomir Skop z Provisorium. Przeżycia związane z ich uwięzieniem znalazły odzwierciedlenie w nowej wersji spektaklu „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe” oraz „Wspomnieniu z domu umarłych”, opartym na *Innym świecie* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego.

Po wprowadzeniu stanu wojennego przestrzeń dla prezentowania twórczości teatralnej stworzyły kościoły i mieszkania prywatne. Nie było to zjawisko nowe – w Lublinie, jak w całej Polsce, już od lat siedemdziesiątych w kościołach i ośrodkach duszpasterskich

występowali m.in. Halina Mikołajska, Maciej Rayzacher, aktorzy związani z opozycją, oraz Mieczysław Voit. Na prezentowany przez nich program składały się zazwyczaj recytacje poezji patriotycznej i religijnej – Adama Mickiewicza, Cypriana Norwida, Karola Wojtyły. Tym bardziej zatem po 13 grudnia 1981 r. Kościół roztoczył parasol ochronny nad niezależną kulturą, udostępniając pomieszczenia twórcom do prezentacji wystaw, przedstawień czy koncertów.

Występy aktorów poza instytucjami państwowymi to szerokie i różnorodne zjawisko – trudne do zliczenia programy poetyckie, setki spektakli granych w całym kraju. Prezentowały je zarówno pojedyncze osoby, jak i zorganizowane zespoły, m. in. Scena Czterdzieści i Cztery z Jeleniej Góry, NST („Nie Samym Teatrem”) z Wrocławia, Teatr im. Andrzeja Jawienia z Poznania. W Gdańsku niezależny zespół stworzyli aktorzy Teatru Wybrzeże.

W listopadzie 1982 r. w Warszawie działalność zainaugurował Teatr Domowy, który w pierwszym okresie tworzyli aktorzy Teatru Powszechnego: Ewa Dałkowska, Andrzej Piszczatowski, Maciej Szary i Emilian Kamiński. Z czasem do zespołu dołączyli kolejni artyści. Pierwszym przedstawieniem Teatru Domowego było „Wszystkie spektakle zarezerwowane nr 2 – Przywracanie porządku”. Była to uaktualniona wersja przedstawienia zdjętego z afisza w Teatrze Powszechnym po wprowadzeniu stanu wojennego. Oparte zostało na tekstach m.in. Stanisława Barańczaka, Jana Krzysztofa Kelusa, Jacka Kaczmarskiego, Leszka Szarugi.

Zarówno ten spektakl, jak i kolejne premiery Teatru Domowego – widowisko „Kabaret” Teatru Domowego, czy oparte na sztukach czeskich dramaturgów-dysydentów „Degrengolada” (Pavla Kohouta) i „Largo Desolato” (Vaclawa Havla) były grane również w Lublinie w mieszkaniu prywatnym przy ulicy Kościuszki oraz w Kazimierzu Dolnym. Poza wymienionymi aktorami grali w nich: Maria Dłużewska, Joanna Ładyńska, Maciej Szary, Bogdan Szczesiak, Zygmunt Sierakowski i Kazimierz Wysota.

W kościołach lubelskich występowali m.in. Krzysztof Machowski, Ewa Smolińska i Jerzy Zelnik z montażem złożonym z poezji religijnej i patriotycznej „Długie narodowe noce”, oraz Hanna Skarżanka, Maria Chwalibóg.

Artystom tego teatru domowego i kościelnego chodziło o to, by wyjść naprzeciw przeżyciom Polaków w stanie wojennym, ale także by podtrzymać opór w społeczeństwie. Część spektakli miała dotrzeć do widzów, zwłaszcza do młodego pokolenia, z przekazem patriotycznym. Uzupełniały także obraz kultury o treści wyrosłe z chrześcijaństwa, rzadko obecne w oficjalnym obiegu. Atmosfera polityczna sprawiła, że klasyka polskiej poezji odczytywana była na nowo, w kontekście bieżących wydarzeń, doświadczeń i emocji towarzyszących realiom życia społecznego po 13 grudnia 1981 r. Dzięki domowym i kościelnym prezentacjom szersza publiczność miała okazję zetknąć się z twórcami

publikującymi poza oficjalnym obiegiem. Teatr funkcjonujący w podziemiu pełnił zatem ważną funkcję edukacyjną. Teatr jako sztuka zbliżył się do swoich odbiorców – trafił do osób, które być może nie miałyby okazji zetknąć się z tą dziedziną kultury w zwykłych okolicznościach.

Inicjatywy takie miały szansę trafić do szerszego kręgu odbiorców niż działalność opozycji. Wskazywały, że nawet w ówczesnej rzeczywistości politycznej istniały enklawy aktywności niekontrolowanej przez władze.

Spektakle i programy parateatralne grane w domach prywatnych i kościołach, w załączonych pomieszczeniach, gdzie zniknęła właściwie granica między sceną a widownią, wytwarzały szczególną atmosferę i więź między artystami i publicznością. Często przedstawienie stawało się pretekstem do wspólnej dyskusji o sprawach ważnych dla widzów i aktorów.

Małgorzata Choma-Jusińska

PLIKI DO POBRANIA

[\(pdf, 15.24 MB\)](#)