

„o niedawna propozycje teatru studenckiego były wyrazem walki pokoleń: awangardy młodych ze zrutyinizowaną sceną profesjonalną. Gniewni przeciwko „wapiakom”, dynamiczni przeciwko ustabilizowanym, burzyciele przeciwko konserwatorom. Linia podziału przebiegała wyraźnie, ostro oddzielając pokolenia, instytucje i kryteria ocen.

ALE IM LICZNIEJ przetrwała czołwka „młodych i gniewnych” do ustabilizowanych przedsięwzięć usługowych, określanych mianem teatrów, im więcej reżyserów studenckich zdobywało szlify zawodowców — tym szybciej nielegali zafarciu dawniejsze granice, tym mniej wyraźna stawała się linia demarkacyjna między „dawnymi a nowymi laty”, między pokoleniami twórców, programami teatrów, ich repertuarem i formami wypowiedzi. Jednocześnie ze zbliżaniem się awangardy studenckiej do zawodowej (lub odwrotnie), zaczynał zarysowywać się proces odwrotny: przyzwajania sobie przez sceny studenckie praktyk niektórych scen zawodowych zarówno w sferze środków wyrazu, jak i materiału repertuarowego. Równocześnie zaś odsuwała się coraz bardziej od tych kolegów najmłodsza generacja artystyczna teatrów środowisk akademickich. Po prostu pojawiało się kolej-

terum scenicznym według poety Tadeusza Różewicza, a co było jego własnym, Rozhina, widzeniem teatru i pisarza. Ostatecznie nie takie rzeczy już się widziało na scenie, by gromić reżysera za szarganie nie tyle może świętości, co całości najwyżniejszego z naszych żyjących dramaturgów. Krzywdą nikomu się tu nie dzieje, a okrutny los człowieka, osaczenie (znakomity krąg białych parawanów, okalających bohatera nieczym szalunek areny przygotowanej do corridy), zamknięcie, ograniczenie, są rodem z Różewicza, z „Kartoteki”, z „Wyszli z domu”, z „Mojej córce”. Spektakl dowodzi nie tylko dojrzałości myślowej inscenizatora, nie tylko jest wyrazem wnikliwej analizy twórczości adaptowanego poety, ale przede wszystkim stanowi przykład zawodowej już precyzji w pracy reżyserkiej. Tego, co świadczy najdobitniej o zakończeniu przez Rozhina zabawy w teatr i rozpoczęciu pracy w teatrze.

Z POWSZECHNYM aplauzem wszystkich pokoleń spotkał się daleki od profesjonalnej precyzji, wieloznaczny, zaskakujący „świeżością” pomysłu spektakl „Szoła samojedna” zaprezentowany przez teatr studentów Alma Mater Cracovensis — „Pleonasmus”. Jego twórcy dokonali odważnego zabiegu, nawracając do słowa i jego wartości znaczeniowych, jako ośi przedstawienia. Uczyli tu w epoce odsadzającej słowa od wszelkiej cześci i negującej ich wartości semantyczne. Oparli się na precyzyjnej analizie różnych form czasownika „iść”, ukazując, jak niezwykle treści i nieoczekiwane komunikaty on zawiera. Bohaterami przedstawienia są pojedyncza

i wyszlachetniał. Umiejętność budowania przestrzeni w niewielkiej sali, rozwijania perspektyw, dopracowanie najdrobniejszych detali malarskich, precyzja i świadomość środków zasługują tu na szczerze uznanie i przywodzą na pamięć starą maksymę „repetitio est mater studiorum”. Studiów nad formą.

Młode (przepraszam: najmłodsze) pokolenie wbrew swoim starszym kolegom akceptowało inscenizację „Bram raju” Andrzejewskiego, które znalazły się w Lublinie jako laureat festiwalu debiutantów (Start 72 w Toruniu). Spektakl ten grzeszył groteskową (przez co rozumieć powierzone naśladowanie cech Teatru Laboratorium), krzykliwością, nadczynnością ruchową aktorów i zupełną dezywolturą w kwestiach dykcji. Ale był wyrazem pełnego i szczerzego zaangażowania uczestników w tę niejasną, trochę efekciarską imprezę.

Przykłady wybrane z repertuaru lubelskich spotkań miały unacznieć, gdzie zgasła się, gdzie sprzeczną ze sobą była i młoda. Oczywiście można by przytoczyć więcej dowodów, a może nawet bardziej jaskrawych. Wydaje mi się, że najważniejszym jest to, że walka pokoleń z wodną przyszczała się w walkę wewnątrz pokolenia. Wkracza do środowisk młodzieżowych, które same zaczynały dzielić się z wodną na pokolenia o bardzo niewielkich skokach wieku. Położenie łódzkiego festiwalu załm mi się powiem „weteran” ruchu studenckiego (pan nałże trzydziestki, że trudniej mu znaleźć wspólny język z kolegami z I czy II roku niż z profesjonalistami. Trudno się dziwić, „weteran” bowiem, po większej części sami ulico profesjonalizacji, uprawiający teatr jako główne (jesli nie wyłącznie) zajęcie na przestrzeni wielu lat. To zaś pociągnęło za sobą poddanie się określonym ograniczeniom zawodowym, tak w zakresie środków wyrazu, jak i treści spektaklu. Najmłodsza zaś generacja skłonna jest do zaprzeczania możliwości wielu prawdom i wielu doświadczeń. Chce samej nowości, budowania teatru na gruzach, a nie podlegania położonych fundamentów. Cóż, że czasem za nowości bierze mody dawno znoszone, a burzenie łączy z chaosem?

W każdym razie mówiąc dziś o teatralnym ruchu studenckim należy mieć na uwadze dwa jego nurty, co raz wyraźniej oddalające się od siebie: pierwszy to teatry eksperymentalne o ustabilizowanych formach pracy, drugi — to amatorskie zespoły studenckie. Przykładem tej pierwszej grupy — zmierzającej szybkim krokiem ku profesjonalizmowi (a dziś mającej już pół-profesjonalny charakter) są: wrocławski „Kalambar”, krakowski teatr „STU”, gliwicki STG, lubelski „Gong 2”. Oczywiście jest jeszcze parę scen sterujących w tę samą stronę. Czołowych przedstawicieli drugiej grupy — „młodych i gniewnych” spotykamy przede wszystkim na festiwalu debiutantów „Start”, odbywającym się wczesną wiosną. Festiwalu ciekawszym społecznie niż artystycznie, ale może dlatego tak ważnym.

SADZE, że życie będzie prowadziło do pogłębienia tych podziałów i że słuszne byłoby znalezienie takich form organizacyjnych (a więc i finansowych) dla wyrosłej z ruchu studenckiego czołwki teatrów eksperymentalnych, by mogła ona rozporządzić życie legalne, bez „krótkich majteczek” — ubioru piteagorastojnego dla 30- i więcej letnich reżyserów, scenografów, muzyków autorów i aktorów. Życie legalne, ale zawieszona między statusem przedsięwzięcia państwowego, a wariackimi papierami studenckiej imprezy. Rozwiązania ostateczne, jak np. upaństwowienie STS w Warszawie, nie wskazują, by należało te formy mechanicznie powielać, lecz raczej szukać innego, pośredniego wyjścia. Pytanie czy adaptacja amerykańskiej formuły teatrów akademickich (educational theatre), działających na zasadach pół-profesjonalnych nie mogłaby stanowić punktu wyjścia do dalszych rozwiązań i na naszym terenie?

Dobrze, a co z resztą? Co z najmłodszyimi, z kontestatorami, obrazoburcami, z dynamitami starszych form, co z nimi? Odpowiedź jest prosta: elastyczność! Przecież nie musimy odrzucać, plewić, wykorzeniać i niszczyć tego, co nie nadaje się do stabilizacji. Pozwólmy młodym gniewać się i dąsać na to, co zastali, wierząc, że z ich dalszych dąsów, podobnie jak z gniewów wczorajszych ich starszych kolegów, coś wyrośnie. Wyrośnie, gdy dojrzeją. Niech tymczasem próbują, niech sobie obijają kolana, parzą palce, niech ponoszą porażki, niech ich wysmiewają i atakują. Najśmieszni, najwierszniejsi, najbardziej zapaleni przebiją się. Dokona się jeszcze jeden bezlitosny akt selekcji naturalnej, ujawnia właściwego nie tylko biologii, ale i sztuce, każdej twórczości zresztą. Akt okrutny, lecz sprawiedliwy zarazem. A może nawet więcej niż sprawiedliwy, bo konieczny?

MŁODZI I MŁODSI

ANDRZEJ HAUSBRANDT

ne pokolenie, które uważało za swój obowiązek odrzucić doświadczenia poprzedników, zaprzeczyc ich programom, podejmując nie tylko manifestacje kontestacyjne, ale i próby pozytywne na własną rękę i własne ryzyko.

Działanie tyłu tendencji stworzyło bardzo szczególną i — powiedzmy otwarcie — zagmatwaną sytuację. Zapanaowała powszechna płynność ocen, narastały konflikty i sprzeczności (dialektyczne, a więc służące rozwojowi), rodziły się coraz to nowe układy, przymierza i spory. Odbywające się na przestrzeni ostatnich 2 lat festiwale (zwłaszcza w Łodzi i Lublinie) dawały wyraz owym konfliktom i przeobrażeniom. Mimo że spektakle przywożone do Łodzi (grudzień) charakteryzowała zazwyczaj wyższa temperatura problematyki społecznej, podczas gdy przedstawienia goszczone w Lublinie (kwiecień/maj) dawały prymat sprawom artystycznym — i tu i tam można było zaobserwować wyraźny pokoleniowy podział opinii i ocen. Pokoleniowy, czy raczej pół-pokoleniowy, bowiem tak niewielki był przedział wieku obu grup: za i przeciw. Młodszy (ci bliżej dwudziestki) pogardliwym mianem „haftu” określali widowiska dające prymat wartościom warsztatowym, literackim, dające do maksymalnej czytelności, starsi (bliżej trzydziestki) uważali za ów nieszczęśny „haft” pozbawione dyscypliny intelektualnej eksperymenty, burzliwe, niekiedy wszystkoznaczące manifesty przechwytywanie zewnętrznych środków wyrazu modnych zespołów awangardowych, krajowych i zagranicznych.

PRZEDMIOTEM takiego podziału opinii pół-pokoleniowych na ostatnie VII Studenckiej Wiosny Teatralnej w Lublinie był spektakl Andrzeja Rozhina — „Spożycie Tadeusza Różewicza” — przygotowanie do wieczoru autorskiego (teatr UMCS Gong 2). Reżyser dość beceremonialnie poświęcał dramaturgię Różewicza na kawalki by następnie metodą collage'u sikeić coś, co można by nazwać mia-

dziewczyna i kolegialna, 6-osobowa bestia, na którą składają się postaci-człowiek, ludzie-elementy. Bestia raz jest grupa, zbiorowiskiem, towarzyskiem, środowiskiem, to znów wraca do swej pierwotnej smoczej i wielogłowej „samojedni”. I oto przed nią, przed bestią staje dziewczyna i mówi „przysłałam”, „Przysłałam” zamienia się w „doszłam”, „doszłam” przechodzi w „zszłam” itd. Wartość znaczeniowa słowa zmieniała się jak wielogłowy kształt bestii, która narzuca słowom coraz nowe, inne, coraz bardziej zwodnicze treści. To, co wpróż było towarzyskiem dialogiem, prostą wymianą informacji, nabiera charakteru deklaracji ideowych. Gra w słowa przekształca się w grę polej, a ta z kolei doprowadza do gry postaw. Wreszcie moloch-samojednia wchłania dziewczynę, a gdy stanie się ona już tylko jednym z jego elementów, przychodzi następna, zwykła, rzeczywista dziewczyna, by powiedziec swoje „przysłałam”

W ubiegłym roku teatr młodych artystów z Gdańska „a” kazał podziwiać nam swoje występy na linach i śleciach, demonstrowane pod sklepieniem super-namiotu w piękny upał, duchocie i oparach gipsowego pyłu, którym szczerze przypudrowano wszystkich aktorów. W tym roku nie pozostało nic z owych wymyślnych komplikacji, odrzucono inscenizatorski barok na rzecz czystości i surowej prostoty formy. Cały spektakl rozgrywa rozmaitych rozmiarów białe kule (od ping-pongowej do 2,5-metrowej średnicy). Ludzie są jeno ich animatorami, czynnikami podporządkowanym doskonałej formie geometrycznej. Dramaturgia kul, ich wzajemnych układów, ruchu, grupowanie się zbiorów, rozsypanie po scenie, napieranie na ludzi, a wreszcie atakowanie (kula-gigant) całej widowni — to treść przedstawienia. Zdziwiająca jak pasjonująca, jak silne budząca emocje.

Teatrem zdarzeń plastycznych okazał się również studencki teatr KUL (spektakl „Wieczera”). Znakomite zgranie ruchomych, białych ekranów, punktowych reflektorów i działalności aktorów, operujących bravurą tym prostym sprzętem i nawijającymi do sztuki romańskiej maskami, tworzy niezwykle urody widowisko. Teatr, niedawno jeszcze naiwny i przeladowany dość tandetnymi pomysłami, dojrzał, wydorował