

Wprowadzenie

„Teatr ocalił mi ducha, moralność i rozum”¹ – słowa wypowiedziane przez anonimowego uczestnika dyskusji, która odbyła się w trakcie forum Młodego Teatru w Toruniu (1979) dobitnie wskazują znaczenie teatralnej twórczości studentów realizowanej w czasach narzuconego Polsce po II wojnie światowej systemu politycznego. Teatry studenckie działające w trakcie czterdziestu czterech lat istnienia PRL-u w większości ośrodków akademickich, funkcjonujące w ramach różnych formuł i estetyk, stanowiły szczególne zjawisko artystyczne i społeczne, sceniczny fenomen odrębny zarówno od teatru zawodowego, jak i amatorskiego. Już w pierwszych latach powojennych powstało około piętnastu teatralnych zespołów studenckich, m.in. łódzki Studencki Teatr Satyry Cytryna czy wrocławska Szopka Akademicka, proponujących studenckiej publiczności utwory z repertuaru klasycznego bądź satyryczne składanki skeczy i kupletów dotyczących problemów, z jakimi zmagала się ówczesna młodzież akademicka. W latach 1949–1953 o aktywności kultury studenckiej decydowała, podobnie jak o wszystkich dziedzinach funkcjonowania PRL-u, Polska Zjednoczona Partia Robotnicza narzucająca w tym czasie ideologię socrealizmu jako dominującą metodę twórczą. Stworzono wówczas dziesięć dużych uczelnianych teatrów np. teatr

Prehistoria w Łodzi czy Teatr Dramatyczny we Wrocławiu, których zadaniem było uświetnianie akademii, masówek i specjalnych koncertów dla przodowników pracy prezentacjami sztuk klasycznych lub pieśni i skeczów głównie wyśmiewających polityków z Zachodu.

Za właściwy początek studenckiego ruchu teatralnego, tworzącego się spontanicznie, z własnej inicjatywy i potrzeby kreującego swój teatralny przekaz, uważać można *de facto* dopiero działalność zespołów powstających po „odwilży”. Zmiany politycznych realiów po śmierci Józefa Stalina z wolna otwarły możliwości swobodniejszego rozwoju kultury, w tym również kultury studenckiej. Powstało wówczas (po roku 1953) kilkanaście ważnych dla środowiska akademickiego teatrów, z których kilka zyskało rangę i znaczenie wykraczające daleko poza granice kultury studenckiej. Stały się niezwykle ważnymi, kultowymi wręcz, punktami na teatralnej mapie Polski. Były to przede wszystkim: gdański Bim-Bom i warszawski Studencki Teatr Satyryków (STS), ale również gdański Cyrk Rodziny Afanasjeff czy łódzkie grupy Pstrąg i Cytryna, tworzące słowno-muzyczne składowki o charakterze publicystyczno-satyrycznym. W następnych latach, zwykle w ścisłej korelacji z kolejnymi politycznymi przesileniami, coraz głośniej wybrzmiewały krytyczne wobec rzeczywistości głosy coraz liczniej rodzących się studenckich zespołów teatralnych. Warto tu wymienić powstałe w połowie lat 50. zespoły: łódzkiego Pstrąga, wrocławskich Ponuraków, krakowski teatr 38, gdański Co to czy krakowską Piwnicę pod Baranami, których krytyczny ton z dzisiejszej perspektywy brzmi jeszcze bardzo łagodnie. W latach 60. ukonstytuowały się głośne również w kolejnej dekadzie formacje: wrocławski Kalambur, krakowski STU (Studencki Teatr Uwaga)

czy wrocławski Teatr Mimu Gest skupione zarówno na kwestiach estetycznych, jak i, zwłaszcza w następnej dekadzie, politycznych.

Najwybitniejsze osiągnięcia studenckiego teatru przypadają na lata 70. Do już wymienionych grup dołączają wówczas: poznański Teatr Ósmego Dnia, warszawska Akademia Ruchu, Provisorium i Scena Plastyczna KUL z Lublina, łódzki Teatr 77, krakowski Pleonazmus, szczeciński Teatr Kana czy gdańska Jedyńska. Polskiemu teatrowi zespoły te przyniosły przedstawienia nie tylko ważne w warstwie społeczno-politycznych treści, kontestujące obowiązujący porządek i projektujące nową rzeczywistość, ale również nowatorskie pod względem artystycznym, proponujące rozwiązania alternatywne w stosunku do dominującej na scenach instytucjonalnych teatrów estetyki. Poszukiwania i eksperymenty w zakresie nowego języka teatralnego sytuowały studenckie grupy na pozycjach artystycznej awangardy, której odkrycia powielane były na profesjonalnych scenach. Dokonania te stanowiły również punkt odniesienia i swoisty wzorzec dla zespołów działających w ostatniej dekadzie ruchu studenckiego – w latach 80. – katowickiego 12 a, bytomskiego Wiatyku, poznańskiego Biura Podróży, krakowskiego Om, łódzkiego Pstrąga Grupy'80.

Teatry powstające i działające w ośrodkach akademickich w nowej sytuacji politycznej, po przemianach ustrojowych z 1989 roku, nie uformowały już swoimi działaniami ruchu teatrów studenckich analogicznego do formacji funkcjonującej zwłaszcza w poprzednich dwóch dekadach (środowiska nie tyle konkurującego ze sobą swoimi przedstawieniami, lecz połączonego wspólnym odczuwaniem rzeczywistości i analogicznymi poszukiwaniami idei, wartości, scenicznej formy). Jeszcze przed

zmianą ustroju teatru: STU, Kalambur, 77, Teatr Ósmego Dnia, Akademia Ruchu uzyskały status scen zawodowych i aktywnie współtworzyły środowisko polskiego teatru alternatywnego (poza teatrem STU, który z biegiem lat dołączył do ważnych, repertuarowych scen Krakowa).

Punkt ciężkości w przedstawieniach kreowanych przez studenckie zespoły teatralne, powstające spontanicznie od połowy lat 50., położony był na realizowaniu potrzeby zabierania głosu w ważnych kwestiach kulturowych, społecznych i politycznych, w tych ostatnich zwłaszcza w latach 70. W akademickich prezentacjach dominował, niemożliwy i nieobecny na wielu zawodowych scenach, krytycyzm wobec realiów socjalistycznej rzeczywistości. Historia teatru studenckiego, jak pisał Aleksander Nalaskowski, „to w dużym stopniu historia młodej inteligencji polskiej kolejnych pokoleń. Prawie każda z powojennych generacji studentów miała swojego reprezentanta czy rzecznika w postaci zespołu lub zespołów studenckich uprawiających działalność sceniczną”². Studencki teatr był więc głosem kolejnych pokoleń polskiej inteligencji, głosem niezależnym – często na różne sposoby obchodzącym cenzurę, zbuntowanym, nierzadko artykułującym podobne treści w przedstawieniach tworzonych równolegle przez zespoły działające w różnych ośrodkach akademickich. Głosem skądinąd przez rządzących odsłuchiwanym i tolerowanym. Niewątpliwie pomagającym władzy w rozpoznawaniu społecznych nastrojów, a jednocześnie, ze względu na niszowy, zamknięty obieg studenckich prezentacji, uznawanym przez nią za niegroźny dla trwania systemu, ponadto z perspektywy decydentów pozwalającym się młodym inteligentom określić i „wyszumieć” zanim trafią, już rozpoznani, w tryby dorosłego zawodowego życia³.

Gwido Zlatkes w „Biuletynie Młodego Teatru” z 1979 roku rolę pełnioną przez teatr studencki wobec jego pokolenia określił następująco:

Ma za zadanie dostarczyć narzędzi do badania, weryfikacji i oceny tej rzeczywistości, a więc z naszego wyboru jest wobec niej transcendentny. (...) Teatr – nasza ostoja, nadzieja i wiara. I nasz azyl, w którym czujemy się pewni, bezpieczni⁴.

Pewność i poczucie bezpieczeństwa odczuwane w tym teatralnym azylu sprzyjały tworzeniu się studenckiej wspólnoty zarówno twórców tych zespołów, jak i publiczności spotykającej się w uczelnianych klubach, na teatralnych festiwalach i przeglądach.

Aldona Jawłowska badająca wielowymiarowość studenckiego ruchu teatralnego tak o nim pisała:

To więcej niż ruch i więcej niż teatr. To także instytucja, miejsce do życia, zabawa, swoisty azyl dla nieprzystosowanych. Lecz przede wszystkim próba przeciwstawienia się kulturze zastanej – odmiennej kulturowej całości⁵.

Studenckie przedstawienia realizowały potrzeby środowiska akademickiego związane z poszukiwaniem idei i wartości, wyznaczaniem norm etycznych i wzorców zachowań, kreśleniem własnych form życia i uczestnictwa w kulturze.

Najistotniejszym walorem tego teatru była autentyczność scenicznych wypowiedzi studenckich twórców. Teatr pojmowano bowiem, jak pisze o ruchu studenckim z przełomu lat 70. i 80. Sławomir Magala, „jako najczystszy, najbardziej autentyczny sposób bezpośredniej komunikacji międzyludzkiej, sposób przeciwstawiany kanałom komunikacji «systematycznie zniekształcanej»”⁶. Głównie dlatego poszukiwania formalne związane z kreacją

adekwatnego języka scenicznych wypowiedzi zazwyczaj nie wysuwały się w teatrach studenckich na pierwszy plan. To oczywiście nie znaczy, że ich nie prowadzono, a porzucenie zagadnień społecznych i skupianie się głównie na kwestiach natury estetycznej często, jak sugerował Nalaskowski, oznaczało kres istnienia zespołu bądź kontynuowanie działalności na prawach teatru profesjonalnego. Zmiana statusu organizacyjnego nie oznaczała jednak wejścia studenckich grup do teatralnego mainstreamu. Jako zespoły zawodowe nadal były alternatywne wobec kultury oficjalnej – w formie, treści, myśleniu o świecie i teatrze.

Aleksander Nalaskowski, charakteryzując kolejne dekady w historii teatru studenckiego, dostrzegł pewne prawidłowości dotyczące sposobu funkcjonowania zespołów teatralnych i na tej podstawie określił cztery fazy rozwojowe każdego pokolenia teatralnego. Studenckie zespoły, zdaniem badacza, rozpoczynały zwykle swoją działalność od etapu antycypacji – przewidywania i przepowiadania w przedstawieniach potencjalnych, przyszłych wydarzeń, następnie przechodziły do fazy obserwacji rzeczywistości, potem dojrzewały do rozrachunku z minionymi okresami, po czym ich zainteresowania dominowały kwestie estetyczne.

Charakterystyczne jest, – pisał Nalaskowski – że gdy pokolenie starsze, wchodzi w fazę estetyczną, zbliża się do zakończenia działalności (oczywiście nie w sposób świadomy), to pokolenie najmłodsze antycypuje przyszłe wydarzenia, ich nastrój i wymowę. Przykład: pokolenie STS ustąpiło, gdy pierwsze swoje spektakle pokazał teatr STU, ten z kolei popadł w estetyzację w czasie, gdy Grupa Chwilowa czy Provisorium wypowiadały się o sprawach pryncypialnych⁷.

Przywołany przez Nałaskowskiego przykład dobrze ilustruje wskazaną przez niego prawidłowość, tym niemniej działalność omawianych w dalszych partiach tej rozprawy zespołów nie do końca wpisuje się w nakreślony przez badacza model. Większość z nich przeszła przez dwie fazy, mianowicie obserwacji i rozrachunku, pomijając pierwszą i ostatnią. Być może dlatego, że przypadło im współtworzyć studencki ruch teatralny na ostatniej prostej, nie zaczynały swojej działalności od etapu antycypacji i nie osiągały fazy estetyzacji. Zdaniem Lecha Śliwonika, obejmującego swoim modelowym ujęciem 35 lat funkcjonowania ruchu, teatr studencki, zmieniając się znacząco w kolejnych dekadach, ewoluował od inicjującego jego funkcjonowanie etapu studenckości amatorskiej (1954–1970), do charakteryzującej dojrzałe działania – studenckości alternatywnej (1970–1983), po czym nastąpiło finalizujące jego istnienie stadium, określone przez badacza, śmiercią na raty (1983–1989)⁸. I przede wszystkim temu etapowi chcemy nieco bliżej się przyjrzeć.

Polski teatr studencki doczekał się już szeregu szczegółowych opracowań, poświęcono mu sporo publikacji zarówno o charakterze syntetycznym, jak i monograficznym. O studenckich zespołach działających na Górnym Śląsku, o ich twórcach, zrealizowanych przedstawieniach czy metodach pracy kompleksowe analizy jak dotąd jeszcze się nie ukazały. Chciałybyśmy zatem tą niewielką publikacją zainicjować podjęcie systematycznych prac nad tym tematem, sprowokować do oglądu dokonаний górnośląskich teatrów studenckich, póki jeszcze można sięgnąć do przenoszonych z miejsca na miejsce archiwów, dodajmy raczej prywatnych, i odwołać się do pamięci żyjących twórców tych teatrów, a także ich widzów,

satelitów i sympatyków. To wszak oni, jako depozytariusze i zarazem kustosze pamięci, zachowali nie tylko materialne ślady działalności zespołów, ale w narracji o niej, we wspomnieniach stali się nośnikami niezwykle istotnego archiwum afektywnego. Otwieranie szeregu zakamarków tego archiwum, ujawnianie emocji towarzyszących prezentowaniu materialnych śladów scenicznej działalności miało niebagatelne znaczenie w rozpoznawaniu przez nas minionych zdarzeń studenckiego ruchu teatralnego⁹. Równie ważne okazały się rejestrowane na taśmie filmowej przez Adama Łukasza¹⁰ opowieści członków działających na Górnym Śląsku studenckich grup teatralnych, w których na plan pierwszy wysuwały się informacje o okolicznościach funkcjonowania, opis sytuacji okołospektaklowych, a także emocji, jakie im towarzyszyły. Nierzadko ujmowano je w ramy anegdoty, co sprawiało, że nie tak barwne i łatwe studenckie życie nabierało cech wyjątkowości. Z melancholią wspominano całonocne dyskusje, natłok obowiązków, siermiężność warunków, w jakich tworzyli, podkreślając, że rodziło to w nich chęć robienia czegoś, co było zależne od nich samych, z entuzjazmem, beztróską, fantazją i autoironią, nadal wyczuwalnych w ich wypowiedziach. Jak pisała Katarzyna Nowicka, wyjaśniając mitologizację teatralnego ruchu studenckiego: „Zwycięstwa nad peerelowskim totalizmem szarości i nudy nie dało się odnieść w pojedynkę, ten cel powoływał do istnienia liczne grupy rówieśnicze, barwne kręgi towarzyskie”¹¹. Zakładane przez naszych rozmówców teatry nie tylko zaspokajały tę potrzebę działania “na własną rękę”, potwierdzającego „apetyt na życie”, ale stwarzały także przestrzeń do doświadczenia wspólnoty, bliskości, nawiązania przyjacielskich więzi, które mimo upływu lat,

jak się okazało, pozostają nadal żywe. Dlatego właśnie w naszej konfrontacji z górnośląskim teatrem studenckim na plan pierwszy wysuwały się zagadnienia związane ze znaczeniem międzyludzkich relacji i towarzyszących twórczości scenicznej afektów i to one zdawały się prowadzić nas w kierunku rozszyfrowania metod pracy, a także treści i formy wykreowanych przedstawień¹².

Mamy świadomość, że zasób archiwalny, z jakiego korzystaliśmy, jest zróżnicowany, ale też niepełny, ułomny, w wielu wypadkach wręcz szczątkowy. Twórcy studenckiego ruchu teatralnego spełniali się w działaniu – tworzeniu przedstawień, pracy nad warsztatem, nie skupiali się na gromadzeniu dokumentacji. Staraliśmy się zatem w trakcie prowadzonych badań uruchomić performatywną moc tkwiącą w tych jakościowo różnorodnych szczątkach działalności wybranych grup. Wzmacniał ją dodany do materialnych pozostałości i towarzyszących im afektów zbiór, stanowiący jedną z kluczowych przestrzeni archiwum teatru, które Magdalena Rewerenda określiła mianem nieskatalogowanego „obiegu”. To recenzje i opinie, komentarze, osobiste rozmowy, prywatne zbiory funkcjonujące nieoficjalnie, ale również nieweryfikowalne plotki, wspomnienia, anegdoty oraz różnorodne „użycia” materiałów „źródłowych”, przede wszystkim interpretacje i konstatacje pojawiające się w już powstałych opracowaniach naukowych¹³. Wszystkie te zbiory traktowaliśmy jako re-prezentacje dawnych wydarzeń. Proponujemy zatem własną interpretację materiałów archiwalnych świadome kulturowego bagażu, naukowych powinności, a także pamięci (wszak byliśmy też świadkami wielu opisywanych przez nas wydarzeń). Uznając, że konstruowana przez nas narracja o górnośląskich teatrach studenckich

jest jedną z wielu, jakie potencjalnie ewokuje tak rozumiane archiwum, mamy nadzieję, że nasz akt kreacji nie tylko wzbogaci wiedzę na ich temat, ale co istotniejsze, zachęci do dalszej eksploracji tych nieoczywistych archiwów i twórczego ich użycia.

Teatry studenckie nie były rzecz jasna formacjami tworzonymi wyłącznie przez osoby studiujące, nie wystawiały też przedstawień przed publicznością składającą się li tylko ze studentów czy akademików. Nie tylko studenci zaliczali się wszak do młodej polskiej inteligencji odczuwającej potrzebę wypowiedziania się o ważnych dla niej sprawach w scenicznej formie. Działające na Górnym Śląsku akademickie grupy teatralne były tego dobitnym przykładem. Spośród wybranych przez nas czterech zespołów, których działalność chcemy tu przybliżyć, trzy powstały jako teatry szkolne, po czym kontynuowały działalność w środowisku akademickim (12 a, Cogitatur, Wiatyk), zaś jeden stworzony został przez profesjonalistę – aktora i reżysera angażującego do założonej przez siebie i działającej pod auspicjami Uniwersytetu Śląskiego grupy przede wszystkim studentów, ale nie wyłącznie (VIDE). Również tematyka realizowanych przez górnośląskie grupy spektakli wykraczała daleko poza ramy współczesności i problemy środowiska akademickiego. Potwierdza to z jednej strony, akcentowaną często przez badaczy, swoistą umowność czy wręcz niefortunność terminu „teatr studencki”¹⁴, a z drugiej wskazuje, jak istotnym zapleczem różnego rodzaju inicjatyw artystycznych były wówczas polskie uczelnie i studenckie organizacje – Związek Studentów Polskich, a później Socjalistyczny Związek Studentów Polskich – sprawujące mecenat między innymi nad studenckimi teatrami.

Dokonany przez nas wybór tych właśnie czterech grup teatralnych związany jest w dużej mierze z chęcią odwołania się do praktyk zespołów studenckich, będących głosem pokolenia, do którego same należymy – studiujących w latach 80. Decydujące były też walory artystyczne realizowanych przedstawień oraz ich tematyczna, formalna i stylistyczna różnorodność. Wybrane przez nas zespoły były wielokrotnie dostrzegane i wyróżniane na ogólnopolskich przeglądach i festiwalach teatrów studenckich. Wpisywały się więc znacząco swoimi propozycjami w ogólnopolski ruch teatru studenckiego. Nie bez znaczenia wydał nam się też wspomniany już fakt, iż dekada lat 80. uważana jest przez badaczy za ostatnią, schyłkową w historii polskiego teatru studenckiego. Chcemy więc ze szczególną uwagą popatrzeć na te ostatnie ważne dla górnośląskiego środowiska akademickiego grupy i ich przedstawienia, poprzedzając przybliżenie teatrów: 12 a, VIDE, Wiatyku i Cogitaturu nakreśleniem mapy górnośląskiego studenckiego ruchu teatralnego i wskazaniem istotnych kontekstów jego funkcjonowania.

Za udostępnienie materiałów archiwalnych i rozmowy na temat teatrów, a przede wszystkim pielęgnowanie pamięci o nich, składamy gorące podziękowania Adamowi Łukaszkowi i Andrzejowi Jabłońskiemu.