

# TEATR JEST MIEJSCEM, GDZIE NAJTRUDNIEJ KŁAMAĆ

Teatr niezależny w Lublinie w latach 70. i 80. XX wieku.

Wystawę przygotowało:

Biuro Edukacji Publicznej  
Instytutu Pamięci Narodowej  
Komisji Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu  
Oddział w Lublinie

Scenariusz:

dr Małgorzata Choma-Jusińska

Koncepcja plastyczna:  
Magdalena Śladecka

Skład i druk:  
Magdalena Śladecka



INSTYTUT  
PAMIĘCI  
NARODOWEJ

# TEATR JEST MIEJSCEM, GDZIE NAJTRUDNIEJ KŁAMAĆ\*.

## TEATR NIEZALEŻNY W LUBLINIE W LATACH SIEDEMDZIESIĄTYCH I OSIEMDZIESIĄTYCH XX WIEKU

W drugiej połowie lat 70. Lublin był ośrodkiem, gdzie w sposób szczególny kwitła twórczość teatralna. Istniały tutaj teatry studenckie: Provisorium, Scena 6 i Grupa Chwilowa. Ich dorobek, ze względu na formę artystyczną i odniesienie do realiów społeczno-politycznych, wiązany jest z kulturą alternatywną. Działała – również studencka – Scena Plastyczna KUL, a w podlubelskiej miejscowości powstał Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice”, obydwa odmienne od tych poprzednio wymienionych jeśli chodzi o estetykę i unikające politycznych odniesień.

W Lublinie od 1976 do 1981 r. odbywała się jedna z najważniejszych imprez teatralnych w tym okresie – Konfrontacje Młodego Teatru. Poza Provisorium, Sceną 6 i Grupą Chwilową, brały w nich udział także inne ważne teatry alternatywne: Teatr Ósmego Dnia z Poznania, Akademia Ruchu z Warszawy czy gdański Teatr Jedyńka.

Chociaż wszystkie teatry studenckie (poza Sceną Plastyczną) miały państwowego mecenasa – oficjalne organizacje młodzieżowe – to wywalczyły znaczny zakres swobody twórczej. Od drugiej połowy lat 70. w środowisku teatrów alternatywnych – wśród widzów, krytyków, artystów – były osoby związane z opozycją. Miało to wpływ na twórczość zespołów. Juliusz Tyszka ocenia, że dorobek teatrów i postawy całego środowiska były przejawem budowania społeczeństwa alternatywnego. Łączył ich system wartości oraz krytyczny stosunek wobec rzeczywistości. Teatr stał się sposobem komunikowania tych treści. Zdaniem Tyszki to zjawisko znalazło wyraz w przebiegu lubelskich Konfrontacji.

Po Sierpniu 1980 r. zarówno artyści teatrów alternatywnym, jak i instytucjonalnych, zaangażowali się w niezależne inicjatywy. Po wprowadzeniu stanu wojennego wielu ludzi teatru dało wyraz swojego sprzeciwu wobec systemu politycznego. Naraziło ich to na represje ze strony władz – internowania i areszty dotknęły aktorów Provisorium i Grupy Chwilowej; zespoły miały kłopoty z cenzurą.

Wielu aktorów zawodowych odmówiło występów w telewizji i radiu. Mieli świadomość, że postawy znanych artystów będą ważnym punktem odniesienia dla społeczeństwa. W latach 80. tworzył się teatr „podziemny” – pojedynczy artyści, jak i zorganizowane zespoły występowały w kościołach i domach prywatnych. Grali w dużych ośrodkach – Warszawie czy Krakowie, ale także w małych miejscowościach – w Puławach, Kazimierzu Dolnym czy Krasnymstawie na Lubelszczyźnie. Do Lublina przyjeżdżali m.in. Maja Komorowska, Gustaw Holoubek, Anna Nehrebecka, Maria Chwalibóg, Marek Bargiełowski. Kilkakrotnie – w Lublinie i Kazimierzu – grał Teatr Domowy z Warszawy. Artyści prezentowali zarówno klasykę polskiej poezji, jak i utwory pisane specjalnie dla tego „podziemnego” teatru.

W teatrze, podobnie jak w innych obszarach kultury, wyznacznikiem niezależności były przede wszystkim odczucia artystów i widzów. Realia społeczno-polityczne lat 70. i 80. nadawały treści spektakli szczególnie kontekst, sprawiały, że była odbierana subiektywnie, „tu i teraz”. Nawet pod państwowym mecenasem możliwe było tworzenie niezależnego teatru, tak, by aktorzy i odbiorcy mieli poczucie, że uczestnicząc w przedstawieniu czują się wolni.

Tak rozumiany teatr niezależny był zjawiskiem różnorodnym. Artystom teatrów alternatywnych chodziło o to, by stworzyć nową jakość w sensie artystycznym, ale też by o otaczającym świecie wolno było mówić więcej i otwarcie, aby go zmieniać. Spektakle „podziemnego” teatru w stanie wojennym miały przede wszystkim wychodzić naprzeciw doświadczeniom i emocjom Polaków. Dla widzów i artystów udział w takich przedstawieniach był często aktem oporu przeciwko władzy.

\* To jedna z 22 tez do przemyślenia, sformułowanych w 1979 r. przez Janusza Opryńskiego, wieloletniego kierownika Teatru Provisorium.

# RECEPCJA

KMT KMT KMT KMT



RECEPCJA KONFRONTACJI  
MŁODEGO TEATRU, 1976 r.  
fot. Piotr Maciuk



ŁAD  
fot. Piotr Maciuk



# Grupa Chwilowa

W 1975 r. Krzysztof Borowiec, Jan Bryłowski i Bolesław Wesołowski założyli kabaret Nazwać – Grupa Chwilowa. Rok później, w czasie Konfrontacji Młodego Teatru w Lublinie, zaistnieli jako grupa teatralna. Zaprezentowali wówczas spektakl „Scenariusz” (wznowiony w 2003). W następnych latach premiery miały kolejne przedstawienia: „Pokaz” (1977), „Lepsza przemiana materii” (1978), „Martwa natura” (1980), „Cudowna historia” (1983), „Postój w pustyni” (1991), „Album rodzinny” (1998).

Teatrem od początku kierował Krzysztof Borowiec. Niektóre spektakle, np. „Pokaz” czy „Lepsza przemiana materii”, angażowały liczne grono aktorów, nawet około dwudziestu osób. Poza wymienionymi, z zespołem związani byli m.in. Jerzy Lużyński, Elżbieta Bojanowska, Emil Warda, Tomasz Pietrasiewicz, Henryk Sobczuk, Krystyna Tatko, Teresa Szerling. W 1990 roku kilku artystów – Pietrasiewicz, Dziejic oraz Grzegorz Linkowski i Jerzy Rarot, stworzyło własny zespół – Teatr NN.

Grupa Chwilowa wielokrotnie brała udział w polskich i zagranicznych festiwalach i konkursach, m.in. we Włoszech, Francji, w Niemczech, Wielkiej Brytanii i Izraelu. W 1991 r. „Postój w pustyni” otrzymał nagrodę Fringe First na Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Awangardowych w Edynburgu.

\*

„Nie chcieliśmy zgodzić się na zastaną rzeczywistość. Uważaliśmy, że nie można żyć takim życiem. Nie wystarczała nam bylejakość, nuda, szarość. Wywodziliśmy się z innej tradycji, aspirowaliśmy do innego życia. Nie szło tutaj wcale o kabaret czy o teatr, ale o nas samych, o nasze życie, a także życie naszych przyjaciół i bliskich. Chcieliśmy o tym mówić, chcieliśmy o tym rozmawiać. To znacznie więcej niż polityka. [...] Nie szło o politykę czy o estetykę, ale o samo życie”.

(Zwierzenia artysty w wieku przedemerytalnym. Rozmowa z założycielem i dyrektorem Teatru Grupa Chwilowa Krzysztofem Borowcem, „Na przykład” 2000, nr 5, s. 4)

„Tym, co odróżnia Grupę Chwilową od innych teatrów jest sposób widzenia i opisywania świata – bardzo własny i konsekwentny. Cechuje go dystans i ironia, czasem przechodzące w sarkazm i szyderstwo. Pozwala on nie tyle dostrzegać absurdalne i śmieszne strony tego świata, ile widzieć ten świat śmiesznym i absurdalnym. Obnaża i atakuje nie tyle samo szaleństwo, także jego logikę i metodę. [...] A jednocześnie sprawia, że spektakle zawierają duży ładunek humoru. Śmiech w przedstawieniach Grupy Chwilowej nie pełni funkcji oczyszczającej, nie łaskocze w piętę, nie poprawia samopoczucia. [...] Zmusza do refleksji, do zastanowienia się nad samym sobą i otoczeniem – tym najbliższym i trochę dalszym. Jest dosyć cierpki – toteż zostawia po sobie kroplę gorzkości. Jest przede wszystkim instrumentem ataku”.

(Gwido Zlatkes, *Grupa Chwilowa*, „ItD”, 3 czerwca 1979, nr 22, s. 25)

## POKAZ

„Przedstawienie zaczynało się od akcji lokującej widza w realiach państwa totalitarnego [...]. Wchodzącym widzom rozdawano kartki z fragmentem wiersza Włodzimierza Majakowskiego *Rozmowa z towarzyszem Leninem* – *wskazówki dotyczące postawy i intonacji*. Następnie wszystkich uczestników spektaklu poddawano przyspieszonej presji edukacyjnej. Agresywnie tłumaczono im, w oparciu o wydany w czasach stalinowskich podręcznik-instrukcję, jak przygotowywać wieczory poezji. [...] Widzowie wchodząc na salę musieli przejść przez kilkanaście stanowisk, na których aktorzy szczegółowo instruowali ich, jak należy recytować wiersz Majakowskiego o Leninie. W trakcie deklamacji widzowie pociągali za końce włóczki – pruli umieszczony nad sceną napis »To ja«. Potem już tylko widzowie decydowali o przebiegu spektaklu. »Pokaz« prezentowany był zaledwie kilka razy, zarówno ze względu na zakaz cenzury, jak i konieczność zaangażowania do spektaklu aż kilkudziesięciu aktorów”.

(Miroslaw Haponiuk, *Od kabaretu do teatru metafizycznego – o teatrze Grupa Chwilowa* [w:] *Kultura alternatywna w Lublinie. Studia, szkice, eseje*, red. Ewa Krawczak, Lublin 2005, s. 89)

## LEPSZA PRZEMIANA MATERII

„...wizowie zostali postawieni wobec problemu, co by się stało, gdyby się spotkały dwa pogrzeby, z których każdy miał swoją trumnę, a w dodatku jedna trumna okazywała się pusta”.

(*Zwierzenia artysty w wieku przedemerytalnym...*, s. 7)

Jeden z konduktów (w pierwszych sekwencjach spektaklu wyglądających jak pochody pierwszomajowe) śpiewał pieśń:

*„»coś się skończyć musi aby się zacząć miało  
inne coś nowe coś  
choćby nawet nowy slogan  
ktoś się kończyć musi żeby mógł patrzeć śmiało inny ktoś  
nowy ktoś choćby nawet i stonoga  
potrzeba zmian potrzeba zmian (...)  
potrzeba przejść od braw do drwin«.*

Pochody stały się tożsame z konduktami żałobnymi, konduktami jak sugerowały słowa [...] pieśni na cześć martwych idei, haseł. Śmierć osobowości jaką jest przyjęcie postawy oportunistycznej porównana była tu do stanu błędnego zawieszenia, letargu”.

(Magdalena Hempel, *Lubelski teatr „Grupa Chwilowa” – zarys monograficzny*; <http://tnn.pl/tekst.php?id=2623>)

„Spektakl kończy się obłądną, urągającą wszelkim przepisom bhp karuzelą na wrotkach, podczas której aktorzy, jeden po drugim na łeb na szyję spadali ze sceny. Po tej bardzo ryzykownej fizycznie scenie wypełzali już jak stonoga na zewnątrz. Na sali zostawali skołowaciami widzowie”.

(*Zwierzenia artysty w wieku przedemerytalnym...*, s. 7)

## CUDOWNA HISTORIA

„Bohaterem »Cudownej historii« był, zapożyczony z opowiadania osiemnastowiecznego poety Chamisso, człowiek pozbawiony cienia – człowiek bez ojczyzny, wykorzeniony, wydziedziczony. Spektakl zbudowany został z pozornie oderwanych od siebie, symultanicznych scen, zatopionych w zmiennych, ruchomych półcieniach. [...] Każdą z postaci definiuje jej rekwizyt. To rzeczy mają we władzy ludzi, a nie odwrotnie”.

(Miroslaw Haponiuk, *Od kabaretu do teatru metafizycznego...*, s. 93-94)

„»Cudowna historia« – pisał Jan P. Hudzik – to droga od wzlotu do upadku, od stałości do rozkładu. Bohaterowie są jakby zamknięci w tragicznej kłamrze od – do. Ta kłamra jest podstawową zasadą spektaklu. Najpierw pozwala się przemówić rekwizytom, wydobywa je na światło, luminuje, koncentruje się na nich, pragnie je nawet zwielokrotnić w zwierciadle. Potem je porzuca. [...] Z jednej strony widzimy obraz wyniszczenia tego naszego wspólnego, fundamentalnego dziedzictwa, wyniszczenia przez zabijanie człowieka gdzieś od jego wnętrza, od strony jego moralnego wzrostu: odcina się go od poczucia godności, od prawdy, od nadziei. W jego miejsce wstawia się cień – nieruchomy, karykaturalny, plakatowy. Z drugiej strony widzimy jednak możliwość wypełnienia tego dziedzictwa »po samą jego górną granicę«”.

(Jan P. Hudzik, *„Cudowna historia” – próba interpretacji*, Lublin 1989, cyt. za: Miroslaw Haponiuk, *Od kabaretu do teatru metafizycznego...*, s. 94)







POKAZ  
fot. Piotr Maciuk



LEPSZA PRZEMIANA MATERII  
fot. Piotr Maciuk



LEPSZA PRZEMIANA MATERII  
fot. Piotr Maciuk



LEPSZA PRZEMIANA MATERII

fot. Piotr Maciuk





CUDOWNA HISTORIA  
fot. Mieczysław Sachadyn



CUDOWNA HISTORIA  
fot. Mieczysław Sachadyn



CUDOWNA HISTORIA  
fot. Mieczysław Sachadyn





CUDOWNA HISTORIA  
fot. Mieczysław Sachadyn

# Teatr Scena 6

Teatr Scena 6 powstał w 1976 r. Jego założycielem, kierownikiem artystycznym i reżyserem przedstawień był Henryk Kowalczyk. Zespół zrealizował m.in.: „Ład” (1976), wyróżniony na Festiwalu Teatrów Debiutujących „Start” w Zielonej Górze, „O nas samych” (1977), „Odwyk” (1978), „Zesłani do raj” (1980, wznowiony 2005), „Psalmy” (1985), „Wiosna Ludów” (1990), „Heretycka Symfonia” (1993), „Partytura prowincjonalna” (1996) oraz „Joplin-to ja” (2000), przedstawienie, które stanowiło podsumowanie projektu profilaktyczno – edukacyjnego adresowanego do młodzieży.

Teatr prezentował swój dorobek na wielu festiwalach krajowych i międzynarodowych. Szczególnie przychylnie krytycy i publiczność przyjmowali spektakl „Zesłani do raj”.

\*

„Broniąc się przed jednobarwną, nudną, a niejednokrotnie niebezpieczną rzeczywistością, budowaliśmy opór na skalę naszych możliwości. Bunt, który pozwoliłby zbudować własną przestrzeń – przestrzeń życia w świecie, nawet jeżeli żyć w nim się nie dawało. Dziwią mnie komentarze na temat przedstawień, które powstały w latach 70. i 80., sugestie, że przedstawienia te były wymierzone w system komunizującej ówczesnie Polski. Wtedy odczytywałem je inaczej, cóż - nawet po latach dobrze jest poznać prawdziwe przesłanie tamtego teatru (bowiem nie posądzam twórców o szukanie stosownego alibi na tamte czasy). W końcu zwyciężył »teatr« - ale ten, który rozegrał się na ulicach i w zakładach pracy. Z tą dramaturgią nie sposób się było równać”.

(Henryk Kowalczyk, *Trzy polemiki teatru studenckiego*, „Kultura enter”, sierpień 2008)

## PSALMY

„»Psalmy« są opowieścią o przełamywaniu kryzysu duchowego. Kryzysu przeżywanego w epoce całkowitego rozchwiania wszelkich norm etycznych i estetycznych. Jedynym ratunkiem są wartości najprostsze, dają punkt oparcia, stwarzają szansę ocalenia jednostkowej tożsamości i odrębności, umożliwiają obronę indywidualnego poglądu na świat. Lecz dostęp do nich bywa zwykle ukryty i strzeżony przez wyznawców wartości, by tak rzec, złożonych, wartości naznaczonych ideologicznie, zagrażających suwerenności jednostki”.

(Paweł Konic, *Po reminiscencjach*, „Teatr” 1985, nr 8)

„Pierwsze przedstawienie w stanie wojennym powstawało w 1983 r. To były »Psalmy«. To było takie silne zderzenie z dotychczasowym myśleniem o teatrze, o takiej chwilami doraźności scenariusza, żeby w sposób czytelny zmanifestować swoją niechęć, niezgodę, bunt. A tutaj doszły takie elementy, że jednak decydujemy się na teatr. Ten język chwilami może zbyt publicystyczny, czytelny już był za słaby; ale też za słaby dla mnie. I myślę, że jakby zajrzenie, poznanie po raz trzeci [Brunona] Schulza [pokazuje] że można. Tak jakby nasza wyobraźnia poruszała się wyłącznie w sferze spraw społecznych. Schulz jakby otworzył nowe furty ludzkich skojarzeń, przeżyć, wrażeń, życia. Myślę, że już wtedy towarzyszyła nam refleksja, że nie damy się wciągnąć w pyskówkę. Jakby na wyższym stopniu zademonstrować swoją niezależność, czy chęć niezależności. I myślę, że »Psalmy« były takim bogatym – z drugiej strony, chyba też czytelnym – takim wielobarwnym głosem, takim z różnymi rytmami, z różnymi stanami emocjonalnymi [...], ale odnoszącymi się, jak mówię, też do naszej rzeczywistości. Bo my od tej rzeczywistości, nawet gdybyśmy chcieli, to nie uciekliśmy. To było autorskie przedstawienie, ale korzystaliśmy z Biblii, czy z tekstów Szekspira”.

(Relacja Henryka Kowalczyka złożona dla Ośrodka Brama Grodzka-Teatr NN)





PSALMY  
fot. Mieczysław Sachadyn



PSALMY  
fot. Mieczysław Sachadyn



PSALMY  
fot. Mieczysław Sachadyn



PSALMY  
fot. Mieczysław Sachadyn

FOTOM SAFETY

FINE

# Teatr Provisorium

W 1972 r. Stefan Aleksandrowicz, Wiesław Kaczkowski i Jan Twardowski powołali Teatr Provisorium. Pierwszym spektaklem teatru było „Czekając na Godota” Samuela Becketta. W 1976 r. Provisorium w nowym składzie zadebiutowało spektaklem „W połowie drogi”, przygotowanym na podstawie *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza. Teatr działa nieprzerwanie. Zaprezentował m.in. przedstawienia: „Nasza niedziela” (1978), „Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe” (1979), „Pusta estrada” (1981), „Wspomnienia z domu umarłych” (1983), „Pieśni przeklęte” (1984), „Dziedzictwo” (1987), „Ogrody” (1989), „Z nieba przez świat do samych piekieł” (1992), „Współczucie” (1993). Od 1996 r. Teatr Provisorium współpracuje z Kompanią Teatr. Oba teatry zaprezentowały wspólnie m.in. spektakle „Koniec wieku” (1996), „Ferdydurke” (1998), „Do piachu” (2003), „Emigranci” (2009). Od 1976 r. do chwili obecnej teatrem kieruje Janusz Opryński. Z Provisorium związani byli m.in.: Jacek Brzeziński, Krzysztof Hariasz, Jan Maria Kłoczowski, Andrzej Mathiasz, Sławomir Skop. Zespół dwukrotnie zdobył nagrodę Fringe First na Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Awangardowych w Edynburgu: za spektakl „Z nieba przez świat do samych piekieł” (1992) oraz „Ferdydurke” (2001).

\*

„My nie przeżyliśmy roku [19]68, wypadki z roku 1970 były dla nas też nie do końca uświadomione, okres świadomy dla nas to rok 1977, a więc po roku działalności KOR-u – to jest zresztą bardzo symptomatyczne. Od tego czasu zaczął się nasz kontakt z książkami nieznanymi nam w ogóle [...]. To były niesamowite chwile. Pierwsze książki paryskiego Instytutu Literackiego będziemy na pewno pamiętali do końca życia. Zaczął się nieuchronny proces rodzenia się buntu, niezgody. Wszystko stało się podejrzane, łącznie ze sobą”.

(Wypowiedź Janusza Opryńskiego [w:] *Teatr Provisorium*, oprac. Jan M. Kłoczowski, Janusz Opryński, Warszawa 1991)

„...jeżeli my, Provisorium, czy Teatr Ósmego Dnia, byliśmy przypisani do tych teatrów – powiedzmy – walczących, to nas próbuje się w pamięci zapisać jako teatry publicystyczno-polityczne. A to nie jest prawdą. W naszych przedstawieniach bywały głębokie wątki mistyczne. Stawialiśmy pytania ostateczne. Sam fakt posługiwania się językiem poetyckim, odwoływanie się do takich poetów jak Mandelsztam, Achmatowa, Brodski czy Herbert obala to uproszczenie. Poeci ci posługiwali się charakterystycznym słowem, słowem wielkim, na pewno nie słowem publicystycznym, płaskim, bez wyobraźni”.

(Janusz Opryński, *Reminiscencja na jutro* [w:] *Krakowskie Reminiscencje Teatralne. 1975–1995*, oprac. i red. Paweł Lipski, Kraków 1995, s. 112)

## NASZA NIEDZIELA

„To spektakl głęboki, sięgający samych podstaw dramatu współczesnej kultury: wobec realnych i ciągle rosnących zagrożeń jednostkowego i społecznego bytu jesteśmy bezradni. Wszelkie prawa przestały działać, reguły obowiązywać, świat wypełnia chaos. Ludzie jednak nie robią nic, by powstrzymać rozpad wchłaniający ich samych. Katastrofy nie odwróci pojedynczy krzyk ostrzeżenia.

»Mieliście przegrać i nie wiedzieliście o tym

Mieliście przegrać i o tym wiedziałem

Nie przyznając się wam ani sobie do wtajemniczeń daremnych«”.

(Aldona Jawłowska, *Więcej niż teatr*, Warszawa 1988, s. 95)



## NIE NAM LECIEĆ NA WYSPIY SZCZĘŚLIWE

„Wtedy ważne było słowo, np. taki nasz spektakl z Mandelsztamowskim tytułem »Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe«; padały tam piękne rosyjskie słowa – *Pusti mienia Woroneż, oddaj mienia Woroneż*. On tam został zesłany i Woroneż był dla niego uosobieniem »zła rosyjskiego«, i gdy myśmy mówili to po rosyjsku, to ludzie rozumieli doskonale rodzaj naszego uwięzienia duchowego. Że mówiąc o Woroneżu, mówimy o nas. Ale Mandelsztam odkrywał nam też wolność, przekonując, że człowieka wolnego uwięzić nie można, że zawsze możemy przenieść wyspę wolności w sobie. Myśmy grali na takich emocjach i, jak tak z perspektywy patrzę, to widzę że teatr to jest jakaś gospodarka emocją”.

(*Rozjaśnić sens słów*, Rozmowa z Januszem Opryńskim, cz. II, „Wiadomości Uniwersyteckie”, czerwiec 2007)

*Szaromodnie ubrany  
Wolno idę pod celę  
»Stąd już nigdy nie wyjdiesz«  
Zgrzytają po zamkach cwele*

*Jeden ciągle majaczy  
Drugi rysuje boisko  
»A tamten układa wiersze«  
Sprzedaje mnie już Żydzisko*

*Krople czaju na szybach  
Na ścianie zakrzepła krew  
»A może byś się powiesił«  
Kusi mnie zepsuty zlew*

*Znów nam kogoś rzucili  
- Krzysiu dawaj pyska –  
»Wszyscy tu wylądujecie«  
Bulgocze radośnie miska*

(Andrzej Mathiasz, wiersz powstał w kwietniu 1982 r., gdy autor przebywał w areszcie; tekst został włączony do nowej wersji spektaklu)

## WSPOMNIENIA Z DOMU UMARŁYCH

Okręgowy Urząd Kontroli Publikacji i Widowisk w Lublinie w 1983 r. nie wydał zgody na publiczne prezentacje spektaklu. Oficjalna premiera odbyła się dopiero w grudniu 1988 r. Mimo tego w ciągu kilku lat spektakl nieoficjalnie był grany 36 razy.

„Wiedziałem, że jestem aktorem, który siedzi w więzieniu i musi to wykorzystać. We »Wspomnieniach« są sceny, które powstały właśnie tam”.

(Andrzej Mathiasz w rozmowie z Tony'm Howardem, „New Theatre Quarterly”, sierpień 1987 r., cyt. za: *Teatr Provisorium...*)

„Każdy wchodzący [...] widz obrzucony był od razu baczny spojrzeniem przez trzech mężczyzn w rosyjskich wojskowych szynelach, a jeden z nich wskazywał ręką miejsce, gdzie należało usiąść. Ten niemy suchy gest miał w sobie coś arbitralnego i nieodwołanego. Ja w każdym razie poczułem to jak rozkaz i usiadłem grzecznie tam, gdzie mi kazano. Inni zachowywali się identycznie, a to oznacza, że wstępna sytuacja teatralna wygrana została znakomicie. [...] Było to tak w duchu Herlinga, że przez dłuższą chwilę czułem się wtłoczony w obce sobie miejsce [...] sugestia tej obcości (przede wszystkim cywilizacyjnej) była na tyle długa i silna, że w każdym kto zna książkę Herlinga, przywoływała wewnątrz łagiernego baraku. [...] Atmosfera zagęszczenia, przymusu, obcości i strzępy rozmów, strzępy przedmiotów i strzępy ludzkie, które usiłują zebrać się na powrót do kupy, aby ocalić swoje człowieczeństwo”.

(Andrzej W. Pawluczuk, »Inny świat« na scenie, „Więź” 1989, nr 5, s. 157-159)



NASZA NIEDZIELA  
fot. Piotr Maciuk

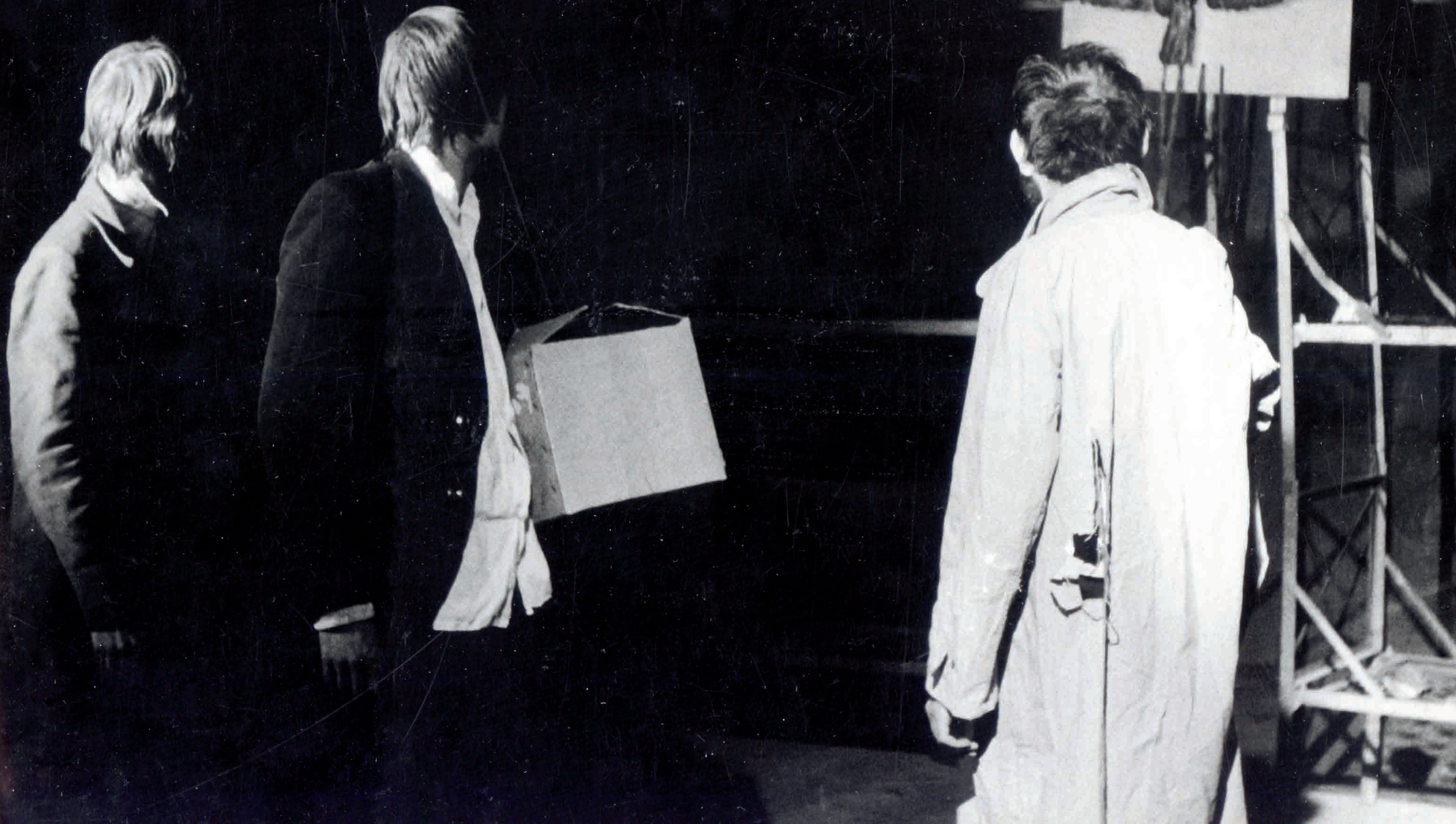


NASZA NIEDZIELA  
fot. Piotr Maciuk



NASZA NIEDZIELA  
fot. Piotr Maciuk

NIE NAM LECIEĆ NA WYSPY SZCZĘŚLIWE  
fot. Mieczysław Sachadyn





NIE NAM LECIEĆ NA WYSPIY SZCZĘŚLIWE  
fot. Mieczysław Sachadyn

WSPOMNIENIA Z DOMU UMARŁYCH

fot. Mieczysław Sachadyn





WSPOMNIENIA Z DOMU UMARŁYCH  
fot. Mieczysław Sachadyn





WSPOMNIENIA Z DOMU UMARŁYCH  
fot. Mieczysław Sachadyn

# Scena Plastyczna

Teatr powstał w 1969 r. przy Katolickim Uniwersytecie Lubelskim. Ma charakter autorskiego teatru Leszka Mądzika. Pierwszym przedstawieniem Sceny Plastycznej było „Ecce Homo”, przygotowane w 1970 r. Tam wypowiedziane zostały ostatnie słowa, jakie padły w czasie spektakli Mądzika. Scena Plastyczna tworzy obrazy sceniczne wykorzystując muzykę, światło (i ciemność), barwę, kształt i fakturę materiałów. W następnych latach teatr prezentował nowe premiery: „Narodzenie” (1971), „Wieczera” (1972), „Włókna” (1973), „Ikar” (1974), „Zielnik” (1976), „Wilgoć” (1978), „Wędrownie” (1980), „Brzeg” (1983), „Pętanie” (1986), „Wrota” (1989), „Tchnienie” (1992), „Szczelina” (1994), „Kir” (1997), „Całun” (2000).

Teatr wielokrotnie występował na krajowych i zagranicznych festiwalach i przeglądach. Spektakle i ich twórca były nagradzane i wyróżniane, m.in. w 1992 r. na Światowym Festiwalu Teatralnym TIATF w Toyamie w Japonii Leszek Mądzik otrzymał nagrodę za scenografię, reżyserię i technikę teatralną. W 1999 r. na Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Eksperymentalnych w Kairze nagrodzono scenografię do spektaklu „Wrota”.

\*

„U podstaw wszelkiej kreacji Mądzika jest człowiek; o nim opowiadają poszczególne obrazy i dla niego są tworzone. Przychodzi na myśl metafora »wielkiego teatru świata« [...]. Do Mądzika przystaje jej filozoficzny aspekt, który najsilniej oddał ks. Józef Tischner: »Pod naszymi stopami jest nasz świat – scena dramatu. [...] dla ludzi zaangażowanych w przeżywanie dramatu scena życia jest przede wszystkim płaszczyzną spotkań i rozstań, jest przestrzenią wolności, w której człowiek szuka sobie domu, chleba, Boga i w której znajduje cmentarz. Scena znajduje się u stóp człowieka«. [...]

U początków działań Sceny Plastycznej był człowiek – tytułowy »Ecce Homo« i on pozostał w teatrze”.

(Dominika Łarionow, *Przestrzenie obrazów Leszka Mądzika*, Lublin 2008, s. 100-101)

„Poszukując formuły najbardziej pojemnej i zarazem w pełni prawdy oddającej generalny sens przesłania teatru Leszka Mądzika, powiedziałbym, że zawiera się ona w pojmowaniu istnienia jako bólu, a zarazem piękna przeciwstawionego mrokom niebytu; bólem jest tu także miłość”.

(*Leszek Mądzik i jego teatr – and his theatre*, Warszawa 1998, s. 24)

„Uczestnikami wydarzeń teatralnych Mądzika ma być przede wszystkim środowisko akademickie, wykładowcy i studenci. Adresatami tego teatru są w każdym razie ludzie dojrzały czy dorastający do partycypacji w takiej problematyce i takiej poetyce. Bo nie do biernego konsumenta ten teatr się zwraca: wzywa do uczestnictwa. [...] Więc teatr egzystencjalny? Można by go takim określić – a że termin ten stracił jednoznaczność i wymaga atrybutu – należałoby dodać, że to egzystencjalizm religijny, a ściślej chrześcijański. I do tego dookreślenia upoważnia nas sam twórca, gdy wspólny mianownik swoich dzieł teatralnych widzi w »dążeniu do Absolutu«, w »tropieniu śladów Transcendencji w świecie człowieka«. Obecność Transcendencji zaś to warunek prawdziwego tragizmu, tragizmu, który poprzez ciemność, cierpienie, klęskę wiedzie ku światłu i pojednaniu, ku wyzwoleniu”.

(*Leszek Mądzik i jego teatr...*, s. 14)

„Nie wystarczy zatem powiedzieć, że zwróciłem się ku milczeniu, gdyż przytłoczył mnie ponury i nieprawdziwy patos słów w czasach mojego dzieciństwa oraz przeraził bełkot i równa tamtej nieprawdziwość słów w czasach następnych [...]. Myślę jednak, że najważniejszym motywem moich kolejnych redukcji (słowo, aktor, konkret) w spektaklach jest silne przekonanie, że istnieją właściwe środki wyrazu sztuki odkrywające prawdę. [...] rzeczywistość, której dotyczą przedstawienia Sceny Plastycznej ujawnia się w istocie swoistej dla siebie przestrzeni, budowanej ze światła, rytmu, nastroju. Jest to rzeczywistość najgłębiej ludzka. Na jej treść składają się namiętności i stany egzystencjalne, których człowiek nie zawsze jest świadom i z którymi rozum nie zawsze daje sobie radę”.

(Leszek Mądzik, *Myślę obrazami* [w:] *Teatr bezsłownej prawdy*, red. Wojciech Chudy, Lublin 1990, s. 6)

## IKAR

„Kiedy Ikar opuszcza wózek inwalidzki, można by powiedzieć, że cierpienie opuściło człowieka i można bez niego żyć. Zdawałoby się, że Ikar będzie akceptował taką sytuację. Jednak chce zostać z cierpieniem modląc się do wózka. Nie, żeby go pragnął, ale jakby brak cierpienia zagrażał jego człowieczeństwu. Bo brak cierpienia jest niepełnią człowieka. Dlatego Ikar nie ginie. Rатуje się przez kalectwo”.

(Leszek Mądzik, *Mój teatr*, współautor tekstu Waldemar Sulisz, Lublin 2000, s. 38)

„Ikar stał się tu współczesnym szarym człowiekiem. Rząd manekinów pozbawionych twarzy, olbrzymich kukieł »społeczeństwa« posuwa się nieubłaganie w kierunku bohatera. Zabija go za usiłowanie bycia odmiennym”.

(Peter Fanning, cyt. za: *Sztuka otwarta. 12 apostołskich wypowiedzi. W złotym ćwierćwieczu polskich teatrów studenckich 1955-1980*, Wrocław 1998)

„...spotkanie z człowiekiem uwznioślonym, bohatersko i rozpaczliwie przekraczającym samego siebie, by w starciu z niszczącymi siłami, które sami uruchomiliśmy, przeżyć upokorzenie, wstyd samego siebie”.

(Andrzej Wróblewski, cyt. za: *Sztuka otwarta...*)

## WILGOĆ

„Z ludzkiego ciała ściekają krople. Nie upieram się, że to jest ciało kobiece. Tu nie ma takiej potrzeby. Niemożność wysuszenia powoduje, że będą wiecznie te krople z człowieka uchodzić. Zawieszona w przestrzeni życia ciało cierpi. I bez względu na to, jak bardzo chcielibyśmy zabrać mu ten pot i to cierpienie – będą z nim zawsze. Aż do śmierci”.

(Leszek Mądzik, *Mój teatr...*, s. 54)

## WĘDROWNE

„Ostatnie widowisko, »Wędrowne«, wciąga nas pod ziemię. Nad nami niewielkie okienko, które ktoś powoli zasypuje ziemią. [...] Sprowadzając nas pod ziemię, nie odbiera nadziei: w końcu ktoś-rolnik, który obsiał i zorał rolę, spycharka, która nad nami przejechała – odrzucił ziemię z okienka i wyjrzał ku nam kawałek nieba”.

(Andrzej Wróblewski, *Przekraczanie słowa*, „Życie literackie” 1980, nr 22, s. 6)

## PĘTANIE

„To spektakl o pętaniu losu ludzkiego przez erotyzm, sięgający aż po śmierć. O zwycięstwie biologii nad lękiem przed śmiercią. A kiedy każda z postaci człowieczych przyjmie na siebie strumień światła z biegnącego zboża, uwierzy i ufnie odpłynie wraz z katafalkiem na drugi brzeg”.

(Leszek Mądzik, *Mój teatr...*, s. 54)



IKAR

fot. Stefan Ciechan



IKAR

fot. Stefan Ciechan







WEDROWNE  
fot. Stefan Ciecchan







PĘTANIE  
fot. Stefan Ciechan



PEŁANIE

fot. Stefan Ciechan

# Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice”

Ośrodek powstał w 1977 r. Jego założycielem, kierownikiem artystycznym i reżyserem przedstawień jest Włodzimierz Staniewski, który wcześniej przez kilka lat blisko współpracował z teatrem Laboratorium Jerzego Grotowskiego. W pierwszym okresie swojej działalności „Gardzienice” realizowały tzw. Program Wiejski, czyli przedsięwzięcia artystyczne odwołujące się do tradycji i kultury ludowej. Poszukując inspiracji dla rozwijania twórczości teatralnej, zespół odbywał kilkudniowe wędrowki we wsiach wschodniej i południowej Polski. Efektem tych poszukiwań były premiery: „Spektakl Wieczorny” (1977), „Gusła”, przygotowane na podstawie II i IV części *Dziadów* (1981), „Żywot protopopa Awwakuma” (1983), „Carmina Burana” (1990). W kolejnych widowiskach zespół czerpał z dorobku kultury antycznej Grecji i przygotował „Metamorfozy” (1997), „Sceny z Elektry” (2002) oraz „Ifigenię w Aulidzie” (2007). Z „Gardzienicami” związani byli m.in. Elżbieta Majewska, Jadwiga Rodowicz, Tomasz Rodowicz, Henryk Andruszko, Krzysztof Czyżewski.

Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice” cieszy się uznaniem na całym świecie, prezentował spektakle zarówno w Europie, jak i USA, Japonii czy Egipcie. Otrzymał m.in. nagrodę krytyki oraz publiczności dla spektaklu „Carmina Burana” na Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Eksperymentalnych w Kairze (1996) oraz nagrodę główną dla „Metamorfoz” na Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym MESS w Sarajewie (1999).

\*

„Istnieje w Polsce jeszcze cały nie spenetrowany teren kultury, cała wielka jej połać, umierająca teraz z dnia na dzień. Myślę tu o surowej, naturalnej kulturze ludowej. [...] W Polsce umiera tradycja. Odważyłbym się nawet powiedzieć, że jest to proces obejmujący całą Słowiańszczyznę. Jednakowo przecież dzielimy swój los, uczestniczymy w tych samych przeobrażeniach historycznych”.

(Włodzimierz Staniewski, *Po nowe środowisko naturalne teatru*, „Le Theatre en Pologne. The Theatre in Poland” 1980, nr 1, cyt. za: *Sztuka otwarta. Parateatr*, cz. II, Wrocław 1982, s. 38)

## ŻYWOT PROTOPOPA AWWAKUMA

„Osnową spektaklu był tekst *Żywota* napisany przez fanatycznego działacza religijnego XVII - wiecznej Rosji Awwakuma Pietrowicza (1620-1682) sprzeciwiającego się wszelkim reformom i ostatecznie spalonego na stosie. Zawarta w nim mieszanina kontrastów i przeciwieństw, żywej mowy i subtelnej duchowości, przepojonej deklamacjami pokory wobec Boga, pełna szaleńczych wybuchów nienawiści i opisów na wpółdzikich obyczajów, a przy tym świadectw prawdziwej, syberyjskiej męki (Awwakum spędził na zesłaniu ćwierć wieku) posłużyła Staniewskiemu do budowy niezwykłego spektaklu”.

(Zbigniew Taranienko, *Dwadzieścia lat Gardzienic*, „Konteksty” 2001, nr 1-4)

„Spektakl »Gardzienic« powstał w czasie stanu wojennego w Polsce, jako dowód, iż nawet z głębi rozpacz i nienawiści do politycznego wroga śpiewać można pieśń życia.

Jedną z koncepcji polskiego romantyzmu głosi, iż Duch spętany jest przez materię. Dla uwolnienia Ducha niezbędny jest chrzest krwi (uświęcona ofiara).

W czasie stanu wojennego wołanie do duszy, aby się przebudziła, było wołaniem o cud wolności. Cud się spełnił. Łaska politycznej i społecznej wolności spłynęła. Więc czemuż ja, artysta, stojąc dziś na rozstajach dróg, wołam: Duszo moja, duszo moja, powstań?

Podczas pracy nad »Awwakumem« cały nasz zespół wędrował po wsiach polsko-rosyjskich, polsko-ukraińskich. [...] wędrując - byliśmy Bractwem Artystów Życia.

Snuliśmy razem marzenia o lepszym świecie.

Niekoniecznie na tej ziemi.

Nie na tej ziemi? Na jakiej więc?

Odpowiedź była zawsze jedna: na ziemi swojego serca, swojej duszy, swojego umysłu.

I może, być może, na ziemi Sztuki”.



ŻYWOT PROTOPOPA AWWAKUMA  
fot. Krzysztof Furmanek

# Teatr Domowy

Teatr Domowy zainauguował działalność 1 listopada 1982 r. w Warszawie. W pierwszym okresie zespół współtworzyli aktorzy Teatru Powszechnego: Ewa Dałkowska, Andrzej Piszczatowski, Maciej Szary i Emilian Kamiński. Z czasem do zespołu dołączyli kolejni artyści, m.in. Maria Dłużewska, Joanna Ładyńska, Zbigniew Sierakowski, Bogdan Szczesiak, Kazimierz Wysota. Pierwszym przedstawieniem Teatru Domowego było „Wszystkie spektakle zarezerwowane nr 2 – Przywracanie porządku”. W następnych latach zespół przygotował nowe premiery: widowisko „Kabaret” (1983) oraz spektakle „Degrengolada” (1984) i „Largo desolato” (1986) obydwie oparte na sztukach czeskich dramaturgów-dysydentów (odpowiednio: Pavla Kohouta i Vaclava Havla). Teatr Domowy istniał do połowy 1988 r. Zagrał łącznie 227 razy. Prezentował spektakle w całym kraju, w dużych i małych ośrodkach, parokrotnie również w Lublinie oraz w Kazimierzu Dolnym.

\*

„Ludzie z reguły mają zaufanie do twarzy aktorów. Wobec powyższego, kiedy tak jasna stała się niesprawiedliwość, tak oczywiste było, po jakiej stronie należy stanąć – zmanifestowaliśmy swój stosunek do rzeczywistości. Dla mnie ta postawa była oczywista i jak się okazało – także dla bardzo wielu osób ze środowiska artystycznego. Aktorzy nie mieli wyboru, ponieważ straciliby twarz”.

(Ewa Dałkowska, *Miałam poczucie misji*, „Scena” 1990, nr 9-10, s. 7)

„Spektakl [»Wszystkie spektakle zarezerwowane nr 2 – Przywracanie porządku«] budził bardzo silne emocje. Emocje, które rzadko pojawiały się w »normalnym« teatrze. Oczywiście ogromne znaczenie miały te, które nasi widzowie przynosili ze sobą: poczucie krzywdy, sprzeciw, wrogość do »WRONY« i »Jaruzela«, dziwnej mieszaniny uczucia beznadziejności i niczym początkowo nieuzasadnionego optymizmu (»zima wasza – wiosna nasza«). Mam wrażenie, że po skończonym spektaklu widzowie przeżywali pewnego rodzaju *katharsis*”.

(Andrzej Piszczatowski, »Teatr Domowy« – teatr stanu wojennego, maszynopis niepublikowany)

Andrzej Piszczatowski wspominał prezentację „Kabaretu”:

„Latem 1984 r., scenograf filmowy Michał Sulkiwicz zaprosił nas do swojego domu w Kazimierzu nad Wisłą. [...] Dom stoi przy jednym ze schodzących ku Wiśle wąwozów i kryje mieszczący się za nim niewielki kamieniołom, który tworzy naturalny amfiteatr. [...] na dole rozpalono ognisko, widzowie siedzieli na ścianach i szczytce kamieniołomu, wokół krążyły czujki, mające ostrzegać przed potencjalnym zagrożeniem.

Z Puław przybyła duża grupa wypoczywających tam i kurujących się działaczy podziemia z rodzinami, poza tym miejscowi i przyjezdni – jak to w Kazimierzu. Próbowałem policzyć widzów. Przerwałem po kolejnej pomyłce w okolicach 160-ciu. Tomek Miernowski, który jako jeden z »ochroniarzy« krążył nad Wisłą powiedział nam, że o konspiracji raczej nie było mowy – nasze śpiewy niosły się szeroko, a najdalej słychać było »Wronę pierdoloną« i »kuchenną łacinę« z »Bluzgu«. Na szczęście »skutków« nie było”.

(Andrzej Piszczatowski, »Teatr Domowy« – teatr stanu wojennego... )

## DEGRENGOLADA

„Rzecz, która rozgrywała się w czeskim urzędzie bezpieczeństwa, gdzie przesłuchiowano Ferdynanda Wańka – głównego bohatera – pisarza, sygnatariusza *Karty 77*, brzmiała nad wyraz aktualnie. Skojarzenia z Vaclavem Havlem nie były odosobnione. Jak wspominali aktorzy – ten rodzaj skeczu, znacznie poszerzonego, piętrowego, z rolami zbudowanymi nad wyraz udanie, wywoływał spore emocje widowni. Po spektaklach publiczność mówiła: »Ten ubek to był mój!« albo »Taki sam mnie przesłuchiwał!«. Ludzie rozpoznawali znane z własnych prywatnych historii typy charakterów. Sztuka uniwersalna, ponadczasowa docierała do wszystkich i każdego”.

(Daniel Przystek, *Środowisko teatru w okresie stanu wojennego*, Warszawa 2005, s. 206)



FOTON SAFETY



LARGO DESOLATO  
fot. ze zbiorów: Kazimierza Wysoty

FINE

FOTON SAFETY



FINE

GRAM

DEGRENGOLADA  
fot. ze zbiorów: Kazimierza Wysoty



# Teatr Ósmego Dnia

Teatr Ósmego Dnia został założony w 1964 r. w Poznaniu jako Studencki Teatr Poezji Ósmego Dnia. W latach 70. był jednym z najważniejszych zespołów alternatywnych wywodzących się z nurtu kultury studenckiej (od 1979 r. był teatrem profesjonalnym). Od 1968 do 1993 r. teatrem kierował Lech Raczak. Zespół przygotował m.in. spektakle: „Jednym tchem” (1971), który interpretowany był jako reakcja na kryzysy polityczne – Marzec 1968 r. i Grudzień 1970 r., a także „Wizja lokalna” (1973), „Musimy poprzestać na tym, co tu nazwano rajem na ziemi” (1976). Przedstawienia „Przecena dla wszystkich” (1977) i „Ach, jakże godnie żyliśmy” (1979) zostały uznane za jedne z najważniejszych w dorobku teatrów alternatywnych w tym okresie. „Przecena ...” stał się swego rodzaju manifestem środowisk opozycyjnych, protestem przeciwko łamaniu wolności. Spektakle przygotowane po wprowadzeniu stanu wojennego – „Wzlot” (1982), „Raport z oblężonego miasta” (1983) i „Piołun” (1985), sprowadziły na teatr represje ze strony władz. W 1985 r. teatr został formalnie rozwiązany, a większość aktorów znalazła się na emigracji. Teatr wznowił działalność w 1989 r., przygotował m.in. premiery: „Ziemia niczyja” (1991), „Tańcz póki możesz” (1994), „Arka” (2000), „Teczki” (2001), „Czas matek” (2006).

Teatr był wielokrotnie nagradzany i wyróżniany. W 1985 r. otrzymał Fringe First na Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Awangardowych w Edynburgu.

\*

„W maju tego roku [1979] odbyła się w redakcji »Itd« dyskusja o teatrze studenckim [...]. Najsilniej obecny i najistotniejszy motyw dyskusji to sprzeciw wobec stereotypu w pojmowaniu teatru studenckiego wyłącznie jako objawu świadomości politycznej młodego pokolenia. Teatr studencki, wprawdzie polityczny i emocjonalnie zaangażowany w »polityczność« naszego życia, jest jednak przede wszystkim teatrem [...]. Teatr studencki nie jest więc barometrem pozwalającym ustalić temperaturę, nastroje społeczne, rodzaj stosunku ludzi do aktualnej władzy [...].

Teatr studencki jest chyba jednak świadom, iż refleksja nad rzeczywistością współczesnego mu człowieka wciąż jeszcze nie może sprowadzać się do wymiaru politycznego, w którym zawarłby się on w odpowiedzi na pytanie »za czy przeciw«. Wciąż jeszcze człowiek tej rzeczywistości politycznej, którą mu się tak uporczywie przypisuje, jest od niej bogatszy, większy i ciekawszy. Tak i ów teatr, który mówiąc o niej rozstrzyga jej problematykę wobec wyższych systemów etycznych i filozoficznych, wobec ponadczasowego zasobu kultury, wobec idei człowieka wolnego”.

(Ewa Wójciak, „Biuletyn Młodego Teatru” nr 3, listopad 1979 r., cyt. za: Zbigniew Gluza, *Teatr Ósmego Dnia*, Warszawa 1994, s. 74)

„O czym mówią realizatorzy »Przeceny«? Mówią nadal o sobie, o szybkim starzeniu, dojrzewaniu, wreszcie – o jasności, którą udało się im osiągnąć. Jasności sytuacji, jasności wyborów. [...] jest to spektakl »po wyborze«. Bodaj najtrudniejszym z możliwych, ale w sytuacji tego Teatru najuczciwszym: mówienia prawdy o sobie i świecie bez taryfy ulgowej, bez zasłon dymnych metafor, bez względu na konsekwencje.

I oto skutkiem tego wyboru, który jest wyborem nie tylko estetycznym, ale przede wszystkim etycznym i egzystencjalnym, powstał spektakl nacechowany szczególnego rodzaju wolnością. [...] Przede wszystkim tą, która przebija z zachowań aktorów, z rodzaju prowadzenia teatru”.

(Tadeusz Nyczek, *Wybór tekstów krytycznych*, cyt. za: Zbigniew Gluza, *Teatr Ósmego Dnia...*, s. 51)

PRZECENA DLA WSZYSTKICH

fot. Krzysztof Furmanek

