

ŻYCIE TEATREM

Przystępuję do tego tematu z niepokojem. Mam mówić o pewnym nurcie działań artystycznych, któremu wspólne są — bliższe lub dalsze — związki z teatrem. Zawodowa krytyka nazywa te zjawiska różnie: teatrem „innym”, „nowym”, „młodym”, „alternatywnym”, „otwartym”, „studenckim”.

Każde z tych określeń jest wyrazem bezradności tradycyjnej krytyki wobec faktów z pogranicza sztuki i nie-sztuki. Zaś wyzwolenie się z tej bezradności wymaga przełamania wielu wygodnych stereotypów myślowych. Nie jestem pewna, czy mi się to uda; stąd niepokój.

Nurtu tego nie wyczerpują, choć w jakimś sensie wyznaczają jego granice, cztery działające obecnie grupy twórcze: Teatr Ósmego Dnia, Ośrodek Teatralny Akademii Ruchu, Stowarzyszenie Teatralne Gardzienice — Ośrodek Realizacji Praktyk i Badań Teatralnych, oraz — jako czwarta grupa — Interdyscyplinarna Placówka Twórczo-Badawcza „Pracownia”. Przyjęcie imienia, nazwy czy patrona zawsze miało sens nie tylko jako identyfikacja, ale — i tak jest w przypadku tych grup — także jako próba samookreślenia. Sformułowanie tych nazw — z pewnością nieprzypadkowe — jest wyrazem zarówno trudności przed jednoznacznym zaksiegowaniem grup — chociaż nie stanowią one całości — jak i chęci ustrzeżenia przed jednoznacznym zjawiskiem jest,

Referat wygłoszony na konferencji poświęconej „Alternatywnym sposobom życia”, która odbyła się w Grzegorzewicach w dniach 30 maja—1 czerwca 1980. (Red.)

jak sądzę, uprawnione. Łączy je to, że skupieni w nich młodzi ludzie realizują teatr różny od potocznego wyobrażenia o teatrze. Teatr — albo lepiej — życie teatrem. Teatr bywa tu punktem wyjścia poszukiwań twórczych, bywa sposobem obcowania z innymi, środkiem komunikacji i finalnym efektem działalności. Takie życie teatrem to metoda poznania i poznawania, to przestrzeń dla autoekspresji.

Na początek kilka niezbędnych informacji o tych czterech wybranych grupach. Najdłuższą z nich historię ma Teatr Ósmego Dnia. Powstał w Poznaniu w roku 1964, ale w obecnym składzie pracuje od roku 1972. Akademia Ruchu została założona w roku 1973, Pracownia działa ponad trzy lata, Gardzienice ponad dwa. Dwie pierwsze, najstarsze grupy do ubiegłego roku określano jako teatry studenckie. Dla dwóch pozostałych, aczkolwiek nie mających bezpośrednich związków z ruchem polskiego teatru studenckiego, dokonania tego ruchu były znacznym źródłem doświadczeń, przeżyć intelektualnych i emocjonalnych.

Akademia Ruchu i Ósmy Dzień jeździły na festiwale i przeglądy przygotowywane przez organizację studencką. Organizacja studencka dawała im pieniądze na reflektory i rekwizyty, miejsce do pracy i czasami wsparcie w starciach. Były traktowane jako cudowne, ale nieposłuszne i w końcu często niechciane dziecko SZSP. Lider grupy gardzienickiej, Włodzisław Staniewski, był na początku lat siedemdziesiątych członkiem studenckiego teatru STU, potem prowadził warsztaty młodego teatru organizo-

ŻYCIE TEATREM

wane przez SZSP, opiekował się studencką „Sceną 6”. Ludzie z Pracowni kończyli studia gdzieś około roku 1976 i zaliczali się do stałej, wiernej publiczności teatrów: STU, Kalambura, Pleonazmusa, Ósmego Dnia, Teatru 77, Akademii Ruchu.

Polski teatr studencki pierwszej połowy lat siedemdziesiątych stanowi ważną tradycję dla rozważanego tu nurtu. Był on refleksem silnych napięć społecznych w Polsce przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Stawiał pytania i problemy, od których stroniła wtedy nie tylko sztuka, ale i przedstawiciele oficjalnego życia publicznego. Od początku lat siedemdziesiątych stał się ośrodkiem intensywnego ruchu umysłowego, skupiającego młodych twórców: poetów, playwrightów, muzyków, intelektualistów. Oparciem dla tego ruchu było przede wszystkim środowisko studentów i młodej inteligencji, oraz ochronny mecenat organizacji studenckiej. W tamtych czasach rzadko doceniano fakt, że teatr ten był nie tylko trybuną, spełniającą dla odbiorców i nadawców funkcje kompensacyjne i terapeutyczne. Rzadko dostrzegano, że był propozycją nowej estetyki, miejscem tworzenia nowych zasad komunikacji artystycznej.

Pierwsze lata nowej dekady zapowiadały nadejście lepszych czasów. Lepiej — znaczyło: mieć więcej, żyć dostatniej. Wielu w tych zapowiedziach słyszało również: reforma systemu gospodarczego, systemu oświaty, większe możliwości dla kultury.

Dyskutowano wtedy dużo w środowiskach młodej inteligencji o czasach nadchodzącej stabilizacji. Z jednego z takich spotkań pamiętam pytanie Tadeusza Nyczka, czołowego krytyka tak zwanej ówczesnie Młodej Kultury. Czy uda nam się — powiedział — stworzyć taki model teatru na okres statyki, który nie byłby gorszy od tego, jaki stworzyliśmy na okres przemian? Czy uda nam się stworzyć sztukę i kulturę na lata nieuchronnej stabilizacji? Szybko okazało się, że pytania te nie były przedwczesne. Teatr zaczął odchodzić od pierwotnych problemów. Zaczął opowiadać własne rozczarowanie. Mijające lata nie pozostały bez wpływu na świadomość pokolenia, które wtedy było na uniwersytetach. Polityka raz jeszcze okazała się złym środkiem odnowy świata wartości.

Myślę, że dopiero koniec lat siedem-

dziesiątych przyniósł odpowiedź na pytanie postawione niegdyś przez Nyczka. Powstał postulowany przez niego teatr. Powstał teatr dla tego czasu, choć nie był to już czas dawnej stabilizacji i jednego — jak poprzednio — modelu teatru. Tamten teatr polityczny zastąpiony został przez nurt działań artystycznych, którego nieodłączną cechą jest pluralizm poszukiwań.

Zanim podjęta zostanie próba określenia tych działań, paść musi nazwisko Grotowskiego. Jerzy Grotowski i jego doktryna teatralna, a także Grotowski i jego późniejsze przedsięwzięcia szeroko wykraczające poza teatr, to drugi — obok teatru studenckiego — punkt odniesienia dla rozważanego nurtu sztuki. Grotowski funkcjonuje tu na zasadzie tradycji kluczowej, tak silnie działającej, że zmuszającej do opowiedzenia się za lub przeciw. Warto pamiętać o tej ogromnie mobilizującej roli Grotowskiego w polskim życiu umysłowym ostatnich lat dzieśięciu. I o przykładzie, jaki dał innym: przekraczania, wychodzenia poza wykształcone w naszej kulturze wzorce pracy, życia, twórczości.

Teatralne parantele z Grotowskim widoczne były do połowy lat siedemdziesiątych w poetyce (szczególnie w metodzie aktorskiej) spektakli Teatru Ósmego Dnia. Członkiem Laboratorium Grotowskiego (wcześniej aktorem teatru studenckiego STU) był założyciel i leader grupy Gardzienice — Włodzisław Staniewski. W późniejszych pracach Laboratorium — w okresie, gdy Grotowski wyszedł już z teatru — brały udział pojedyncze osoby z Pracowni i Akademii Ruchu. Tyle na temat tego, skąd się wzięły interesujące nas grupy.

Pracują w nich ludzie dwudziesto- pięć czy trzydziestoletni o wykształceniu głównie uniwersyteckim, humanistycznym. Ósmy Dzień działa w Poznaniu, od roku jest grupą profesjonalną i placówką państwową — co w warunkach polskich oznacza przede wszystkim stałe pensje. Drugi były wszystkim Akademii Ruchu, pracuje w Warszawie od roku jako grupa zawodowców, skupiona w państwowej jednostce organizacyjnej o rozszerzonej nazwie: „Ośrodek Teatralny Akademii Ruchu”. Pracownia jest profesjonalną placówką twórczo-badawczą w Olsztynie. Gardzienice mają swoją bazę we wsi Gardzienice pod Lubli- nem i pracują przede wszystkim na terenach wschodnich województw Pol-

ski. Grupy są rozmaitej wielkości — od czterech osób (Pracownia), do osiemnastu (Akademia Ruchu).

Aby określić rodzaj działań podejmowanych przez te grupy twórcze, trzeba przede wszystkim podkreślić, że są to działania z pogranicza sztuki i rzeczywistości, z pogranicza teatru i nieteatru, choć za każdym razem inne są proporcje tych dwóch składników. Inny też jest sam teatr, czy dokładniej — estetyka teatralna.

W pewnym sensie najbliższy teatrowi jest Ósmy Dzień. Najwięcej jest tu teatru, są aktorzy o umiejętnościach zawodowych i wyobraźni teatralnej, są kostiumy, rekwizyty, oświetlenie, muzyka. Jest wyznaczona przestrzeń do gry i przestrzeń dla publiczności. Te przedstawienia teatralne niewiele jednak mają wspólnego z przedstawieniami teatru tradycyjnego. To są dwa różne światy teatralne. Różni te dwa światy aktor — człowiek nie tylko działający, ale tworzący. Człowiek — przez teatr, który buduje — faktycznie czynny w rzeczywistości. Człowiek ów nie ma nic wspólnego z aktorem grającym rozmaite role przydzielone przez reżysera, z wykonawcą zawodu i poleceń służbowych. Różni te dwa światy przekaz teatralny, który w Teatrze Ósmego Dnia jest wspólnie przygotowany i formułowany. Jest wypowiedzią grupy kierującej uwagę odbiorcy na dramat świata pozateatralnego, na rzeczywistość. Sposób istnienia człowieka w przestrzeni teatralnej pomaga tu widzowi zrozumieć świat, w którym ów widzi sam żyje. Pomaga polemizować z płynącymi z tego świata propozycjami. W tym sensie ten teatr jest działaniem na pograniczu sztuki i rzeczywistości.

Dla Akademii Ruchu teatr był punktem wyjścia. Teatr oparty na ruchu właśnie, na dynamice ciała ludzkiego. Ten teatr jednak nie przypominał w niczym i nie chciał przypominać panom. Dziś Akademia Ruchu nazywa się chętniej grupą twórczą niż teatrem. Grupą twórczą — jak mówi o sobie — działającą na pograniczu teatru, plawielowatkowe. Myślę, że ryzykując jako „teatralizowane spotkania”. Aranżuje je grupa na ulicy (na przykład Happy Day, Piechota, czy Lekcje), w specjalnie przygotowanej przestrzeni zamkniętej (na przykład Autobus, Zycie codzienne po Wielkiej Rewolucji

Francuskiej), pod mostem (Europa), na podwórku i w mieszkaniach starego fragmentu miasta (Dom). Akademia działa w mieście. Miasto jest źródłem i tłem tych działań. Ludzki pejzaż życia miejskiego, ruch ulicy, powtarzalność pewnych zachowań, powtarzalność pokonywania codziennych miejskich szlaków przez każdego z nas — są to główne tematy jej działań. Akademia dynamizuje jej działania przez codzienność zastaną, utrwalone przez codzienność układy i stany miejskiego krajobrazu: ustawia kolejkę... od sklepu, przeciera szyby w autobusach podjeżdżających do przystanku. Grupa wyciąga ze swojej wiedzy o mieście i miejskości — a także o mikrospołecznościach miejskich — wnioski bardziej radykalne niż nauka. Wchodzi w życie miasta; wtrąca się w rytm ulicy, odmienia jej nastrój (nie tylko wystrój, ikonografię), aranżuje nieoczekiwane sytuacje społeczne, próbuje odrutynizować rytm życia miasta przynajmniej w niektórych szczegółach.

Ludzie z Akademii Ruchu są jednocześnie artystami, badaczami i działaczami (czy może: animatorami). To, co robią, jest czymś pośrednim między demonstrowaniem a intencjonalnym ingerowaniem. Między prezentacją a bezpośrednim udziałem. Akademia wychodzi poza tradycyjnie artystyczne sposoby komunikacji z odbiorcą i adresuje swe komunikaty do publiczności szerokiej, przypadkowej, nieorganizowanej, nie zapraszanej specjalnie na spektakl. Posługując się aktorem (obecnie w Akademii jest to także aktor mówiący), regułami myślenia filmowego i myśleniem plastycznym, tworzy zdarzenia pomagające innym rozpoznać rzeczywistość i stać się tej potocznej rzeczywistości miejskiej refleksyjnym podmiotem. To w jakimś sensie łączy Akademię Ruchu i Teatr Ósmego Dnia.

Gardzienice stanowią grupę osób, dla których terenem działania jest wieś. Mała społeczność lokalna znajdująca się poza orbitą oddziaływania miasta, poza oddziaływaniem radia i TV. Są jeszcze takie wsie w Polsce, do których nie dojeżdża autobus. Wsie, w których ludzie żyją po swojemu i nie aspirują do miejskości. Są takie wsie, których mieszkańcy nigdy nie byli w teatrze, ani teatr nigdy do nich nie przyjechał. Tam udają się ludzie z Gardzienic. I wcale nie po to, by te „niedociągnięcia” w upowszechnianiu

kultury miejskiej naprawić, nie po to, by pokazać teatr. Wyprawy na wieś przygotowują bardzo intensywnymi poszukiwaniami. Najpierw przez kilka dni wędrują pojedynczo po regionie, który grupa zamierza odwiedzić. Potem robią nagrania, szukają tych, którzy pamiętają stare pieśni, opowieści. Wracają na wspólnym spotkaniu, to powracie, na wspólnym spotkaniu, decydują gdzie się udać. Kolejny etap to praca nad spektaklem w Gardzienicach: treningi sprawnościowe, wprowadzenie materiałów przywiezionych z rekonesansu, przygotowywanie pieś-

I wreszcie wyprawa. Trwa cztery dni i cztery noce. Odbывается się raz w miesiącu. Do wsi docierają pieszo, ciągnąc na wózku niezbędny sprzęt, żywność, rekwizyty. Ludzie w takich wsiach różnie reagują na ich przybycie. Są zdziwieni, często zaniepokojeni. Grupa próbuje przełamać tę barierę. Miejscowi pomagają często w zorganizowaniu noclegu, przygotowaniu posiłku, wybraniu miejsca na spektakl. Wieczorem, po zakończeniu prac gospodarskich, do jednej z chałup schodzą się zaproszeni tu wcześniej mieszkańcy wsi. Oczekują ich już ludzie z teatru. Inicjują śpiewanie dawnych, zrosniętych z tym miejscem pieśni.

Ten czas wspólnych śpiewów i rozmów nazywany jest Zgromadzeniem Wieczornym. Jest to czas poznania, czas zbliżenia, pojednania. Wspólnie udają się na spektakl, który — komponowany w naturalny pejzaż wsi — odbywa się przy pochodniach. Podstawą jego dynamicznej, jarmarczno-cyrkowej struktury jest śpiew, muzyka i dialogi z dzieła Rabelais'go. W komicznych i dramatycznych sytuacjach pojawiają się postaci przechowywane w ludowych podaniach: wiedźma, wiejski wesołek, starzec. Tęgo karnawałowego — w sensie Bachtinowskim — ducha spektaklu dopełnia igranie z ogniem, ekwilibrystyka ogniem.

Sadzę, że dla obu stron — dla ludzi ze wsi i przybyszów — jest to wydarzenie ważne, niecodzienne, świąteczne. Można je określić jako wzajemną wymianę energii. Nawiązanie bliskiego, ludzkiego kontaktu z mieszkańcami załadowej wsi daje Gardzienicom szansę unikalnego przeżycia kultury. Teatr zyskuje tu nowe, żywe sensy. Samo słowo „teatr” traci tu swój potoczny sens — przestaje być sztucznością, traktowaniem — wartość informacyjną kategorii

estetyczne. Te zdarzenia są „powołanymi faktami życia”. I nie tylko dlatego, że Gardzienice trafiają (szukają) do widza naiwnego, świeżego — nie tylko z powodu odbiorcy. Także ze względu na samych członków zespołu. Podczas wypraw i rekonesansów grupa wchłania nowy-stary świat, uczy się tego świata. Oswaja się z nim, jednoczy. Taki teatr stać się może świadectwem i jednocześnie własnością kultury ludowej.

Pracownia wreszcie nie jest teatrem. Prowadzi się tu równoległe prace artystyczne, badawcze i oświatowe. W opracowanym przed trzema laty programie członkowie grupy napisali: „Pracownia będzie miała charakter eksperymentalnego warsztatu twórczego. Sensem tych działań będzie proces twórczy, współuczestnictwo w nim, jego trwanie i penetracja. Koncentrować się będziemy bardziej na samej twórczości, niż na dążeniu do uzyskania gotowego produktu w formie spektaklu, wystawy itd.” Naturalnym środowiskiem pracowni jest młodzież, głównie licealiści olsztyńscy. Przycho- dzą nie po to, żeby oglądać, ale żeby brać udział. Przycho- dzą tu po to, żeby uczyć się wyobraźni.

Podstawową formą wspólnej pracy w dwudziesto lub trzydziestoosobowej grupie są „ćwiczenia”. Nie mają one charakteru instrumentalnego. Początkowo służyły odrutynizowaniu sposobu bycia — w grupie, w przyrodzie. Odrutynizowaniu poznania, postrzegania. Pomagały przeżywać intensywniej zewnętrzność i siebie. Potem pojawiły się „ćwiczenia”, które były próbą wspólnego kreowania zdarzeń. Te miały już w sobie coś z teatru. Uruchamiały już w sobie coś z teatru. Uruchamiały ekspresję. Były miejscem odkryć, miejscem twórczości. Każde z tych spotkań-zajęć, realizowane według niepowtarzanego później scenariusza, wy- myśla się jednak opisowi, który by jednocześnie nie banalizował ich war- tości. Raz mogło to więc być insceni- zowanie fotografii, których wspólnym tematem jest władza, albo rodzina, lub przykład przyjazd ważnej osobisto- ści do zakładu pracy. Innym razem — ćwiczenie zmierzające do tego, by nau- czyć się odczuwać wpływ czasu — dostrzegać różnice między czasem własnym, subiektywnym, a czasem mierzoną stoperem.

Sam członkowie Pracowni próbują te ulotne zdarzenia zapisywać. Dopra- cowywują się technik dokumentacji tego, co trudno uchwytne. Można do-

strzec w tym wysilek podobny temu, który podejmują na przykład teatrologi zapisujący spektakle teatralne czy badacze interakcji społecznych, wypełniający swoje arkusze obserwacyjne. Pracownia określa „ćwiczenia” jako „działania oparte na czynnym udziale. Treścią ich jest poszukiwanie głębszych niż potoczne form komunikacji, kreowanie sytuacji objawiających i dynamizujących możliwości i doświadczenia. W ramach ćwiczeń jest miejsce na improwizowanie, przypadek, zdarzenia incydentalne, wspólny akt. Udział może wziąć każdy”.

Od niedawna w Pracowni odbywa się warsztat teatralny. Chodzi tu nie tylko o trening aktorski — choć i taki ma miejsce. Trzy lata pracy stworzyły wokół pracowni grupę ludzi połączoną wspólnym doświadczeniem i przeżywaniem. Z tego, co mówią, wynika, że ćwiczenia traktują teraz jako nabywanie i mnożenie doświadczeń. Ich syntezą może być spektakl.

Sądzę że można dostrzec trzy właściwości, przesadzające o inności, specyfice opisywanego nurtu. Jest to, po pierwsze — wpisany w jego działania zespół utopii mikro-społecznych, po drugie — nastawienie badawcze wobec rzeczywistości, po trzecie — pozateatralność.

Przez utopię rozumiem tutaj projekt wynikający z oceny rzeczywistości zastanej. Projekt dotyczący życia w niewielkich grupach ludzkich, ale nie w grupach izolujących się czy izolowanych w społeczeństwie. Główne idee takiego projektu można sformułować jako staranie „o nowe formy kontaktu społecznego” i „o nowe formy współżycia w grupie”. Przywodzą one na myśl nadzieje tych prądów umysłowych i ruchów społecznych, które w latach sześćdziesiątych próbowały budować wspólnoty, dążące do realizacji tęsknoty za autentycznym kontaktem z drugim człowiekiem.

Projekty polskich grup — była już o tym mowa — bardzo silnie określa teatr. Budowane są w oparciu o teatr. To właśnie teatr ma zbliżać ludzi. Pierwszym ku temu krokiem jest usytuowanie aktora i widza w jednolitej przestrzeni. W przestrzeni teatralnej zniesione zostały pudełkowa scena i zagładająca do niej „ukrzesłowiona” widownia. (Ta nowa przestrzeń zresztą, potraktowana jako zabieg czysto formalny, szybko została kupiona przez teatr oficjalny. Miała być wizytówką jego awangardowości.)

Działania teatralne odbywają się zatem w jednolitej przestrzeni, na przykład w pustej sali, którą można dowolnie zakomponować. Odbywają się także coraz częściej w przestrzeni oswojonej: na łące, na ulicy, na podwórku. Wszystko to, plus charakter przekazów skupionych na człowieku i małych kręgach ludzkich, sprzyja przełamaniu barier komunikacyjnych. Tworzy porozumienie i współuczestniczenie — a w każdym razie ma być drogą do nich.

Grupy twórcze, o których mowa, inicjują też próby kontaktu bez pośrednictwa języka teatru. Taką próbą jest Zgromadzenie Wieczorne Gardzienie. Taką próbą są też przygotowania Akademii Ruchu do akcji *Dom*. Warunkiem tej kilkudniowej akcji jest akceptacja, pomoc a potem współpraca mieszkańców wybranego domu. Taką pozaartystyczną próbą komunikacji jest wreszcie w Pracowni tak zwane Studium Otwarte — cykl nietradycyjnie pomyślanych wykładów, seminariów i rozmów.

Teatr jest sztuką kolektywną. Wy maga współdziałania z innymi. Cztery opisywane grupy opierają swą pracę na więziach nieformalnych, przyjacielskich. Są przede wszystkim zespołami ludzkimi, poszukującymi dla siebie dróg możliwie najpełniejszej realizacji. Praca w takiej grupie jest drogą wspólnego przekraczania utrwalonych sposobów myślenia i działania. Jedną ze specyficznych form tej pracy jest warsztat. Może służyć doskonaleniu technik aktorskiej ekspresji, ale miewa też inne, ważne sensy. Jest treningiem wspólnego bycia. Jest wykształconą w kręgu młodego teatru formą współżycia w grupie. Jest miejscem wzajemnego poznawania się i uświadamiania sobie własnych ograniczeń. Jest innym, nie scenicznym miejscem twórczości.

W Polsce brakuje takich miejsc i ośrodków identyfikacji, które wypełniałyby przestrzeń pomiędzy sferą wąskiej prywatności (rodzina, kręgi przyjacielskie), a sferą wielkich struktur i odświętnych wartości (państwo, pełniają tę lukę, przynajmniej dla niektórych środowisk. Skupiają one w przyjaźnionych i podobnie myślących. Jest to jednak zbiorowość zdecydowanie różna od stałej publiczności jakiegokolwiek teatru tradycyjnego. Prawie nie ma tu anonimowości. Większość —

ŻYCIE TEATREM

to znajomi, poznawani w rozmowach po spektaklach, na rozmaitych imprezach wokółteatralnych.

Drugą ważną a niedostrzeganą właściwością tego, co nazywałam tu „życiem teatrem”, jest orientacja badawcza. Mianowicie poruszanie się po obszarze problemów, rezerwowanych tradycyjnie dla szeroko rozumianych nauk społecznych: socjologii i psychologii społecznej, etnografii i antropologii kulturalnej, nauki o moralności. Wiąże się to ze swoistą eksploracyjną postawą wobec świata. Proces twórczy wykazuje pewne podobieństwo do procesu badawczego, tworzenie staje się więc ważnym sposobem poznania.

Wyraźnie obecny jest ten badawczy aspekt w przygotowaniu do wypraw i w samych wyprawach grupy gardzielniczej. Zainteresowania Akademii Ruchu obracają się wokół potocznych zachowań w społecznościach miejskich i reakcji na sytuacje niecodzienne. Przykładem takiego eksperymentu jest wielokrotnie powtarzana w różnych miastach akcja *Happy Day*. Jest to trzyminutowa interwencja w życie ulicy, próba zmiany jej nastroju. W niektórych działaniach teatralnych i akcjach ulicznych Akademia próbuje tu badać skonwencjonalizowane relacje między jednostką a grupą. Z podobnych zainteresowań biorą się również niektóre ćwiczenia Pracowni. Teatralna działalność — altruistyczna, nie egoistyczna — to dla Teatru Ósmego Dnia działalność, w której potrzeba ekspresji nie tłumi potrzeb poznawczych*. W tekście *Teatr i twoga* napisanym przez Teatr Ósmego Dnia czytamy: „Więc nie bać się, szukać całego sensu, próbować docierać finalnego celu, badać możliwości najwyższego ładu. To tyle co przestać być aktorem. Po prostu być człowiekiem”.

Nastawieniu badawczemu wobec świata towarzyszy analogiczne nastawienie wobec teatru. Teatr i jego możliwości, teatr i jego granice jest także ważnym obiektem zainteresowania wszystkich czterech grup. Prowadzą one intensywne studia nie tylko nad dynamiką ciała, głosem czy ruchem. Warsztaty — jak zorganizowany w ubiegłym roku przez Akademię Ruchu międzynarodowy warsztat w Ilawie — służą poznawaniu i przyswajaniu innych języków i tradycji teatral-

nych. Pracownia wyjaśnia w swoim programie, że badawcza strona jej działalności to przede wszystkim analiza procesów, które przebiegają w trakcie realizowania projektu. Po drugie zaś, ma to być próba badania komunikatywności form i przekazów w różnych środowiskach, do których te przekazy trafiają.

Wszystkie grupy starają się dokumentować swoje działania. Opisują je, fotografują, nagrywają, filmują. Te materiały nie grzezną w archiwach, ale zaczynają niezależne, samodzielne życie. W publikacjach wydawanych przy różnych okazjach odnaleźć można wypowiedzi programowe, autokomentarze i próby teoretycznych ujęć problemów działalności twórczej.

Grupy, o których mowa, często skróto nazywane teatrami, należą jednak, jak sądzę, do zupełnie innego układu niż po prostu teatr. Traktowanie ich wyłącznie jako awangardy teatralnej, straż przedniej starego teatru, jest — nieporozumieniem. Co nie znaczy jednak, że takiej roli w ogóle nie pełnią — wiele ich odkryć staje się z czasem elementem oficjalnej estetyki teatralnej. Aktywność twórcza nurtu „życia teatrem” nie wynika jedynie z kwestionowania teatru zastanego. Właściwości podejmowanych działań — o niektórych była tu mowa — świadczą, że ten nowy nurt nie jest zwyczajnie nurtem antyteatralnym. Ci ludzie udali się w innym kierunku. Ich wyobraźnia rozciąga się tak na sztukę, jak na rzeczywistość. Można i należy rozważać ją w kategoriach estetycznych. Można widzieć w niej przede wszystkim ważne z punktu widzenia współczesnej sztuki zjawiska artystyczne. Należy też jednak dostrzegać drugi aspekt. „Młody teatr” jest bowiem publiczną formą społecznego działania.

Świat wpisany w wypowiedzi artystyczne Teatru Ósmego Dnia i Akademii Ruchu to świat, któremu pozostała fasada, to świat, na który zespoły nie wyrażają zgody. Fundowała mu historia wielkie idee i małych ludzi, którzy obracali je przeciwko człowiekowi. To świat krepujący ludzi pętami urzędów i mamiący go wizją wielkiego ładu. To świat odbierający człowiekowi człowieka.

W świecie obecnym w działaniach teatralnych Akademii Ruchu nie ma już miejsca na wielkie, zasadnicze pytania. To świat, w którym nie ma miejsca na wielkich bohaterów, na

* Por. Czy wspólnota to już wartość?
Dialog nr 11/1979.

niezwykłe postacie. To świat ludzi upodobnionych do siebie, pozbawionych podmiotowości i nawet tego nieświadomych. To świat powielanych codziennie, identycznych dla wszystkich zachowań. Nie miotają nimi wielkie zmiany, niedostrzegalne są w takiej perspektywie wielkie dramaty.

Wszystkie te grupy twórcze powstały samodzielnie i spontanicznie. Od niedawna są instytucjami państwowymi; podobnie jak wszystkie teatry zawodowe w Polsce, są subwencjonowane przez państwo. Szczęśliwie nie podlegają jednak wszystkim rygorom dotyczącym innych teatrów. Pod koniec roku nie są rozliczane z liczby przygotowanych premier, zagranych przedstawień, z ogólnej liczby widzów na wszystkich przedstawieniach ani z wpływów uzyskanych ze sprzedaży biletów. Działają na specjalnych, pozaprodukcyjnych zasadach.

Warszawska Akademia Ruchu przypisana jest Zjednoczonym Przedsiębior-

stwom Rozrywkowym (tu także cyrki, salony gier automatycznych, rozrywka w lokalach gastronomicznych). Teatr Osmego Dnia wchodzi w skład Estrady Poznańskiej, która skupia piosenkarzy, showmanów, kabarety. Gardzienice dotowane są częściowo przez Ministerstwo Kultury i Sztuki. Pracownia działa w ramach olsztyńskiego Stowarzyszenia Społeczno-Kulturalnego „Pojezierze”, które prowadzi działalność upowszechniania kultury w północno-wschodnich rejonach kraju.

Jak do tej pory, udaje im się utrzymywać względną autonomię. Mogą zatem w sposób oficjalny działać publicznie, nie stając się teatrem oficjalnym. Przez sam fakt swego uporczywego istnienia — wbrew spetryfikowanemu i najbardziej rozpowszechnionym formom zespołowego twórczego działania — dają przykład, że można inaczej. Poszerzają w ten sposób repertuar możliwych wzorów zorganizowanego istnienia i działania.