

Joanna
Królikowska

Rzeczywistość nie opisana

Życie teatru na łamach prasy branżowej
w latach 1983–1989

teatr
dialog
scena



Rzeczywistość
nieopisana



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
Łódzkiego

Joanna Królikowska

Rzeczywistość **nie**opisana

Życie teatru na łamach prasy branżowej
w latach 1983–1989

WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU
ŁÓDZKIEGO

Łódź 2020

Joanna Królikowska – absolwentka Uniwersytetu Łódzkiego, Wydział Filologiczny
Instytut Kultury Współczesnej, Katedra Dramatu i Teatru, 90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENT

Krzysztof Kurek

REDAKTOR INICJUJĄCY

Urszula Dzieciatkowska

OPRACOWANIE REDAKCYJNE

I KOREKTA TECHNICZNA

Wojciech Grzegorzczak

SKŁAD I ŁAMANIE

AGENT PR

PROJEKT OKŁADKI

Sebastian Buzar

Informacja do zdjęć wykorzystanych na okładce znajduje się na s. 207

© Copyright by Joanna Królikowska, Łódź 2020

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2020

Publikacja jest udostępniona na licencji Creative Commons

Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych 4.0 (CC BY-NC-ND)

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.09616.19.0.M

Ark. wyd. 12,4; ark. druk. 13,0

ISBN 978-83-8220-049-2

e-ISBN 978-83-8220-050-8

<https://doi.org/10.18778/8220-050-8>

Publikacja powstała na podstawie pracy magisterskiej napisanej pod opieką naukową
dr. Piotra Olkusa i wyróżnionej główną nagrodą w ogólnopolskim konkursie
Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego na najlepszą pracę magisterską
z zakresu wiedzy o teatrze, widowisku i performansie

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-131 Łódź, ul. Lindleya 8

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. 42 665 58 63

SPIS TREŚCI

Wstęp	7
-------------	---

Rozdział I

Fakty, czyli co wiadomo „na pewno”	15
---	-----------

1.1. Redagowali, pisali, wydawali	16
1.2. Teatr, jaki był	23

Rozdział II

Trzy czasopisma – trzy teatry?.....	27
--	-----------

2.1. „Teatr”: pesymistyczny obraz z optymistycznym akcentem	28
2.1.1. Czy teatr jest produktem, a widz klientem?	31
2.1.2. Jaka płaca, taka praca (albo na odwrót)?	38
2.1.3. Teatry „A” i teatry „B”	44
2.1.4. A może jednak wolny rynek?	48
2.2. A ty mnie na wyspy szczęśliwe zawieź, czyli „Dialogu” ucieczka od PRL	51
2.2.1. Teatr i przymierze	53
2.2.2. Co dalej z przymierzem?	59
2.2.3. Metakomentarz zamiast „osobofotela”	66
2.3. „Scena”: zwrot ku prowincji i popkulturze	74
2.3.1. W terenie	75
2.3.2. Gdy w teatrze kryzys, triumfuje muzyka.....	82

Rozdział III

„Zna pani tę historię? Nie znam” (czyli rozmowy o przeszłości)	85
---	-----------

3.1. Redaktorzy naczelni – postawy i nastroje	86
3.2. Redakcje i ich strategie	95
3.3. Gry z cenzurą	109
3.4. Życie teatralne – weryfikacja	114
3.5. Zawsze tu i zawsze tak	127

(Nie)zakończenie 129

Rozmowa z Izabellą Cywińską	135
Rozmowa z Małgorzatą Dziewulską	139
Rozmowa ze Sławomirą Łozińską	143
Rozmowa z Januszem Majcherkiem	147
Rozmowa z Tadeuszem Nyczkiem	155
Rozmowa z Barbarą Osterloff	161
Rozmowa z Krzysztofem Sielickim	169
Rozmowa z Jackiem Sieradzkim	177
Rozmowa z Małgorzatą Szpakowską	183
Rozmowa z Lechem Śliwonikiem	189
 Bibliografia	 197
Indeks nazwisk	203

WSTĘP

Pierwszy pomysł na tę pracę zrodził się w trakcie zajęć niezwiązanych z teatrem. Prowadzony w pierwszym semestrze kulturoznawczych studiów magisterskich w Uniwersytecie Łódzkim przedmiot poświęcony był kulturze kapitalizmu. Dyskusję krojono z rozmachem, ponad podziałami dyscyplin i na przekór oczywistym skojarzeniom. Niemniej, by nie ulec pokusie pochopnych wniosków, często odwoływaliśmy się do tego, co konkretniejsze i czego granice mogliśmy kreślić ołówkiem własnych zainteresowań. To dlatego, gdy mieliśmy przeanalizować dyskusję o mechanizmach kapitalistycznych w polskich czasopismach lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku, postanowiłam połączyć ten pozornie nieteatrologiczny temat z teatrem i skupić się na analizie obecności kultury kapitalizmu na łamach miesięcznika „Teatr”.

Kwerendę rozpoczęłam z przekonaniem, że żadnych śladów debat o pieniądzach nie znajdę i że w mojej pracy zaliczeniowej będę wyjaśniać, dlaczego teatr nie poddał się kapitalistycznym wpływom. Wydawało mi się, że skoro obecnie środowisko teatralne tak często przypomina, że teatr nie jest fabryką, to tym bardziej przekonanie to musiało dominować trzydzieści lat temu. Jak wielkie było więc moje zdziwienie, gdy już na samym początku kwerendy, otwierając pierwszy numer „Teatru” z 1987 r., natknęłam się na wywiad ze Zbigniewem Zapasiewiczem, w którym artysta mówił o odetatyzowaniu teatrów, wolnym rynku aktorskim i konkurencji między aktorami. Dalsze lektury wykazały, że nie był to pojedynczy głos, że o kapitalizmie w teatrze dyskutowano w tym okresie – w każdym razie na łamach badanego przeze mnie wówczas czasopisma – dużo i chętnie, choć przecież, wzięwszy pod uwagę sytuację polityczną Polski lat osiemdziesiątych, dyskusja ta zdawała się przypominać stawianie zamków na lodzie. Skąd ta gotowość do rozprawiania o scenie i wolnym rynku? Skąd to przyzwolenie na rozmowę o pieniądzach? Wiedziałam, że jeden semestr to zdecydowanie za krótko, by znaleźć odpowiedzi na te pytania. Co innego trzy semestry seminarium magisterskiego.

Początkowo miała to być więc praca magisterska z pogranicza historii teatru i organizacji kultury, odmieniająca przez wszystkie przypadki słowa z zakresu ekonomii, usiana nazwami ustaw, z prostymi rządkiem cyfr i intrygującymi krzywymi wykresów. Pierwsze kwerendy pozwalały na postawienie tezy: ekonomiczny przełom, jaki przyniosła zmiana roku osiemdziesiątego dziewiątego, nie był dla teatru zaskoczeniem. Teatr nie tylko wiedział, z czym wiąże się wprowadzenie rozwiązań rynkowych do sfery sztuki, ale nawet sam tych rozwiązań

oczekiwał. Dopiero później, może w trakcie prac różnorodnych komisji ministerstwa Izabelli Cywińskiej (tak barwnie opisanych w jej dzienniku¹), a może jeszcze w kolejnych latach, ludzie teatru nabrali do kapitalizmu nieufności. To założenie wydawało się odważne, może nawet karkołomne, ale wraz z otwieraniem kolejnych numerów „Teatru” wydanych w latach osiemdziesiątych utwierdzałam się w przekonaniu, że artyści chcieli rozmawiać o pieniądzach. Mówili rzecz jasna o kryzysie i powszechnym niedofinansowaniu kultury, jednakże – to właśnie ciekawiło – mieli wiele pomysłów, co zrobić, by działa się lepiej, zaś PZPR i ministerstwa sprawiały czasem wrażenie, że pomysły te traktują z zainteresowaniem. Koncepcja Zbigniewa Zapasiewicza, jako najbardziej radykalna, a i jako pierwsza, z którą się zetknęłam, rzuciła światło na lektury, skutecznie je profilując, zaś podejmowane już współcześnie dyskusje na temat potrzeby badania teatru z perspektywy różnych grup zawodowych, dodatkowo kierowały moją uwagę na sprawy odmienności interesów pracowniczych w teatrach. Sprzyjały temu znajduwane w „Teatrze” teksty – głos oddawano nie tylko reżyserom i aktorom. Zdziwiająco dużo mówili dyrektorzy, niekoniecznie największych scen, bardzo często natomiast o przyziemnych problemach, których z widowni zwykle nie widać. Zdecydowałam się na rozszerzenie zakresu tej pracy, włączając do niej opowieści o kłopotach poszczególnych grup artystów teatralnych, sytuacji teatrów w centrum i na prowincji, ale także takie kwestie, jak relacje teatrów z ministerstwami i partyjną wierchuszką w okresie od końca stanu wojennego do końca PRL. O tym wszystkim miała być ta praca. Miała być, bo ostatecznie nie jest.

Gdy bowiem zaczęłam urozmaicać źródła sięgając po kolejne teatralne periodyki (tak, miałam ambicję, by – przynajmniej początkowo – nie przyjmować perspektywy autora którejś z monografii o teatrze tego okresu, lecz usłyszeć tętno teatralnego życia), pierwotna teza o kapitalistycznym rozgorączkowaniu teatru w okresie przed rokiem osiemdziesiątym dziewiątym stawała się nie do obronienia. A w każdym razie ani „Dialog”, ani „Scena” nie dawały argumentów, by móc jej bronić – jakby to, co było ważne dla „Teatru”, nie było ważne dla pozostałych miesięczników branżowych. Jeśli już w różnych czasopismach pojawiały się teksty na jeden temat, to niejednokrotnie opisywały go znacząco inaczej. Więcej – bardzo często to, co na łamach jednego pisma wydawało się wydarzeniem wagi ciężkiej, w innym bywało przemilczane. Dlaczego?

Moja praca znów zaczęła zmierzać w inną stronę, jeszcze dla mnie niezdefiniowaną. Zamiast bronić pierwotnej tezy, a nawet zamiast szukać szerszych tendencji, próbowałam ustalić, jakie faktycznie były lata osiemdziesiąte w polskim teatrze, a zdawszy sobie szybko sprawę, że jest to zadanie ponad moje siły, postanowiłam chociaż ustalić, jak lata osiemdziesiąte zostały przedstawione

¹ Zob. I. Cywińska, *Nagle zastępstwo. Z dziennika pani minister*, Warszawa: Polska Oficyna Wydawnicza „BGW”, 1992.

w poszczególnych czasopismach. Próbowałam odczytać, w jaki sposób miesięczniki kreowały obraz ówczesnego życia teatralnego, co eksponowały, a co pomijały. To pokorne ograniczenie apetytu badacza nie ograniczyło głodu pytań, choć na pewno je uporządkowało.

Obok pytania o sposób przedstawiania lat osiemdziesiątych, coraz częściej pojawiało się kolejne, może ważniejsze: dlaczego konkretny problem został zaprezentowany w danej formie? Dlaczego w ogóle został zaprezentowany, a dlaczego pominięty? Dostrzegałam zainteresowania poszczególnych redakcji konkretnymi kwestiami oraz przemilczanie przez nie innych, ale nie rozumiałam w pełni przyczyn takiej selekcji (wyjaśnienie jej jedynie profilem czasopism było przecież niewystarczające). Wtedy właśnie postanowiłam włączyć do pracy nowe źródła: zdecydowałam się na przeprowadzenie rozmów z pracownikami i współpracownikami redakcji czasopism teatralnych aktywnych w tamtym okresie, a także dwiema osobami spoza kręgu branżowych periodyków, ale związanymi z codziennością teatru sprzed przemian i po roku osiemdziesiątym dziewiątym. Miałam nadzieję, że te wywiady pozwolą na znalezienie przyczyn wytworzenia się określonych strategii publikacyjnych wydawanych wówczas miesięczników. I rzeczywiście, rozmowy okazały się pod tym względem bardzo wartościowe, często (choć nie zawsze) wyjaśniając powstałe wcześniej wątpliwości. Ale jednocześnie każdy kolejny wywiad coraz bardziej fascynował mnie jako osobna opowieść, jako indywidualna historia i doświadczenie. Przy czym wszystkie te rozmowy, zarówno razem, jak i osobno, ukazały nową perspektywę postrzegania lat osiemdziesiątych, odmienną od tej prezentowanej przez czasopisma, uwzględniając współczesny punkt widzenia. Wywiady dokonały więc kolejnego, nieoczekiwanego przewrotu w prowadzonych badaniach, raz jeszcze zmieniając wcześniejsze założenia i nakazując dostrzec w samych rozmowach nie tylko materiał uzupełniający dla pracy, ale i przedmiot analizy. Miały pomóc odpowiedzieć na pytanie, dlaczego w latach osiemdziesiątych pisano o danej kwestii tak, a nie inaczej. Okazało się tymczasem, że same wymagają zadania im podobnych pytań: dlaczego moi dzisiejsi rozmówcy często o tych samych sprawach mówią tak różnie; dlaczego jedno pamiętają i uznają za ważne, a co innego marginalizują lub zbywają milczeniem?

Ten skomplikowany i pełen zwrotów proces dochodzenia do ostatecznego kształtu tej rozprawy skutkował ciągłym powracaniem pytania: „O czym jest ta praca?”, a odpowiedź na nie wielokrotnie się zmieniała. Nie jest to już praca o latach osiemdziesiątych, o tym, jakie one faktycznie były. Ten okres stał się co najwyżej drugoplanowym bohaterem moich rozważań. W rozmowach dużo miejsca zostało poświęcone redakcjom i ich funkcjonowaniu, ale czy jest to główny temat tej pracy? Raczej nie. To znów tylko jeden z pobocznych wątków. Ostatecznie jest to praca o tym, w jaki sposób lata osiemdziesiąte zostały przedstawione w czasopismach i rozmowach, a także o możliwych perspektywach postrzegania lat 1983–1989, o subiektywnych wizjach historii teatru w tym okresie.

Ten ewoluujący przedmiot pracy musiał wpłynąć na jej cele, które także się zmieniały. Od pokazania dyskusji o kapitalizmie, o kwestiach organizacyjno-finansowych czy całej gamie problemów teatru przesłama do celu, jakim stało się przedstawienie wielu perspektyw postrzegania badanego okresu. Moją intencją okazało się także uświadomienie roli subiektywizmu w badaniu historii teatru, potrzeby ciągłej kontekstualizacji, konieczności szacunku dla nieufności wobec prób stworzenia jednej, obiektywnej wersji wydarzeń i istnienia ogromnej ilości mikronarracji. Niby wiedziałam o dyskusjach historyków i historiozofów o niemożliwej obiektywności badań historycznych i utopijności ujęcia uniwersalnego, ale czym innym jest znać dane zagadnienie o charakterze teoretycznym, a czym innym jest jego – przez długi czas nie-uświadomiona – samodzielna weryfikacja.

Przekształcający się przedmiot pracy wpłynął więc na podejście metodologiczne. Początkowe próby opisu organizacyjno-finansowej sytuacji teatru lat osiemdziesiątych nie wiązały się ze znaczącym problemem wyboru metody. Prześledzenie dyskusji na ten temat na łamach prasy branżowej miało bowiem skutkować stworzeniem uporządkowanego, jednoznacznego obrazu życia teatralnego lat osiemdziesiątych. Jednak analizując teksty w czasopismach, zaczęłam zwracać większą uwagę na różnice ujęć opisywanych kwestii, odmienne przekonania, charaktery czy nastroje autorów, zależne – czego wtedy jeszcze nie wiedziałam – od samego piszącego, ale także od jego przynależności redakcyjnej czy warunków społeczno-politycznych. Narratologiczne koncepcje historii w ujęciu Haydena White'a i Franka Ankersmita stały się najważniejszymi kłami ratunkowymi w tej powodzi informacji, ale była to niewzywana pomoc. Dowiedzenie prawdziwości ich tez nie było przecież moim celem, choć stało się naturalną konsekwencją badań i refleksji, podobnie zresztą, jak nieświadomie – jak sądzę – zilustrowałam moją pracą wiele założeń Floriana Znanieckiego, zwłaszcza gdy idzie o jego rozważania na temat współczynnika humanistycznego. Było to szczególnie wyraziste w trakcie analizy przeprowadzonych na potrzeby pracy rozmów, ale wywiady te pokazały również, że teksty na bieżąco komentujące wydarzenia i późniejsze o trzydzieści lat wspomnienia tych samych wydarzeń różnią się od siebie, lecz nie tylko dlatego, że zawodzi pamięć: współczesna perspektywa zaburza tę z lat osiemdziesiątych, zmieniając nie tylko ówczesne postrzeganie zdarzeń, ale i ujawniając krytyczny stosunek wielu rozmówców do własnych działań sprzed trzech dekad. Ta wielość perspektyw, napięcie wytwarzające się między mikronarracjami, zarówno tymi w tekstach, jak i w wywiadach, nadały opisywanej historii życia teatralnego lat osiemdziesiątych ciekawą dynamikę.

Wspomniane ujęcia metodologiczne uzmysłowiły mi jeszcze jedną, niezwykle ważną kwestię: pojawienie się kolejnej perspektywy refleksji, wyznaczonej tym razem horyzontem i emocjonalnością mojego spojrzenia. To perspektywa osoby, która lat osiemdziesiątych, stosunkowo przecież niedawnych, nie zna

z własnego doświadczenia, nie może więc ich pamiętać i nie ma do nich osobistego stosunku. Pociąga to za sobą określone konsekwencje. Z jednej strony wiąże się z traktowaniem badanego okresu z dystansem, bez emocji i sentymentów (w przeciwieństwie do autorów tekstów i moich rozmówców), choć z dużą ciekawością wynikającą z poznawania czasów dotąd obcych. Ale z drugiej strony być może jest to perspektywa zwodnicza, prowadząca do błędnych wniosków, związana z niemożnością pełnego zrozumienia specyfiki i atmosfery życia teatralnego nie tylko lat osiemdziesiątych, ale i całego PRL. Mimo to nie można zignorować jej istnienia i wpływu na ostateczny kształt tej pracy.

Tytuł *Rzeczywistość (nie)opisana. Życie teatru na łamach prasy branżowej w latach 1983–1989* również wymaga pewnych wyjaśnień. Jego drugi człon, bardziej konkretny, pokazuje kilka podstawowych założeń tej pracy. Wskazuje na czasopisma teatralne jako pierwsze (choć nie jedyne) źródło wiedzy o latach osiemdziesiątych. Postanowiłam przyrzeć się temu okresowi poprzez wydawane wówczas pisma branżowe – „Teatr”, „Dialog” i „Scena” – obejmujące różne dziedziny życia teatralnego. Tytuł wskazuje też na konkretny okres analizowany w tej pracy, lata 1983–1989. Te ramy czasowe wyznaczają przedział między stanem wojennym (a dokładniej między zawieszeniem stanu wojennego) a transformacją ustrojową. Nie deprecjonuję znaczenia początku dekady, Karnawału Solidarności i stanu wojennego, o czym niech świadczą obecne w pracy odniesienia do tych wydarzeń, ale traktuję je przede wszystkim jako kontekst dla sytuacji późniejszej, okoliczności potrzebne do zrozumienia procesów zachodzących w kolejnej części dziesięciolecia. W pracy tej używam często terminu „lata osiemdziesiąte”, mając jednak na myśli lata 1983–1989, nie zaś całą dekadę.

Tytuł uzmysławia także, że poprzez czasopisma (a później również rozmowy) przyglądałam się nie tyle teatrowi, ile życiu teatru (albo życiu teatralnemu). Termin ten rozumiem zgodnie z definicją Tadeusza Nyczka, który twierdził, że życie teatralne „toczy się niezależnie od tego, czy jakiś teatr gra przedstawienie. Jest ruchomą przestrzenią teatralną i składa się z tego, co się z teatrem kojarzy, co go tworzy i wspiera”². W czasopismach szukałam więc tekstów dotyczących sytuacji teatru w tamtym okresie. Interesowały mnie dyskusje o kwestiach organizacyjnych, finansowych, kłopoty teatralnych grup zawodowych, kwestie frekwencji, funkcjonowanie ZASP, podziały środowiska teatralnego itp. Dlatego w pracy tej nie koncentrowałam się na spektaklach, a co za tym idzie na recenzjach teatralnych, nie zajmowałam się publikowanymi wówczas dramatami. Ponadto, mając na uwadze bardzo szeroki zakres terminu „życie teatralne” postanowiłam ograniczyć badania jedynie do teatru zawodowego, pomijając, niestety, działania amatorskie.

² T. Nyczek, *Alfabet teatru: dla analfabetów i zaawansowanych*, Warszawa: Agencja Edytorska „Ezop”, 2002, s. 187.

Pozostaje jeszcze pierwszy, poprzerywany nawiasami, człon tytułu – „Rzeczywistość (nie)opisana”. Zależało mi na postawieniu akcentu na opozycję opisanego i nieopisanego, sugerującą popularność pewnych tematów na łamach czasopism lub ich pomijanie czy spychanie na margines. To przeciwieństwo związane jest zarówno z profilami każdego z miesięczników, które z oczywistych względów wybierały lub odrzucały niektóre tematy, jak i z wewnętrzną polityką redakcyjną poszczególnych czasopism. Nieprzypadkowe jest tutaj samo słowo „rzeczywistość” – to ją krytycy teatralni opisywali albo też próbowali od niej uciekać. Pojemność tego tytułu poszerzyły dodatkowo rozmowy, uświadamiając, w jakim stopniu zakres tego, co zostało opisane lub pominięte w czasopismach, był zależny od cenzury czy ówczesnych nastrojów społecznych. I jest jeszcze jedno znaczenie tytułu, które uwypukliło się pod wpływem zmian przedmiotu i celu badań: „rzeczywistość”, czyli życie teatralne lat osiemdziesiątych, okazała się nie do opisanego dla mnie, a przynajmniej nie w takiej formie, jaką początkowo planowałam. Nie opisałam więc, jaka ta rzeczywistość była naprawdę. Przedstawiłam za to wiele perspektyw jej ujęcia.

I winna jestem też wyjaśnienie tak intensywnie obecnego w tym *Wstępie* pierwszoosobowego tonu. Jest on faktycznie jednym z ważniejszych wspólnych mianowników tej pracy, choć w jej kolejnych częściach będzie się manifestował nie tyle nadużywaniem form czasownikowych w pierwszej osobie liczby pojedynczej, ile w samym układzie pracy. Układzie odtwarzającym poniekąd moje nadzieje badawcze, ujawniającym porażki, chwile rozwiewania się złudzeń, trwającą niemal nieustannie niepewność. Ale za tą różną wielkością kolejnych rozdziałów, zaburzoną chronologią, podlegającą nieustannej ewolucji świadomością wiedzy i niewiedzy narratora kryje się prawda o pracy – niech mi będzie wolno użyć tego określenia – historyka teatru i kultury. Badacza, który ma w ręku mapę metod i kompas metodologii, ale którego bardziej niż sprawne przejście danej krainy od jednej granicy do drugiej, interesuje jej poznanie. W tym poznaniu ujawnia się przecież prawdziwość map i sprawność busoli. To dlatego właśnie większość rozważań o charakterze teoretycznym przenieśliśmy do części podsumowującej moją pracę.

Podsumowującej, ale nie zamykającej. Jeszcze przed słowem „Koniec” umieściłam rozmowy z osobami, które zechciały przejść się ze mną po latach osiemdziesiątych i po współczesności. Nie są to pełne zapisy wywiadów – wybrałam te fragmenty, które wydają się najważniejsze dla moich rozważań, nadając im jednocześnie określoną dynamikę narracji. Pomogli mi w tym zresztą w wyjątkowy sposób sami uczestnicy rozmów, którzy poświęcili ich autoryzacji wiele uwagi, raz jeszcze ważąc słowa, raz jeszcze coś dodając, a coś odejmując. Trudno o lepszych nauczycieli pisania o teatrze. I trudno o lepszą lekcję pisania o teatrze, zwłaszcza że pociąga ona za sobą kolejne pytanie: czy w tym analizie rzeczywistości opisanego i nieopisanego, w tym badaniu przeszłości narzeczami z różnych porządków czasowych, zredagowane przeze mnie i przez

moich rozmówców wywiady nie zyskały jeszcze innego statusu, diametralnie różnego niż ich nagrania? Może to nagrania powinny zostać dołączone do tej pracy, ale nie zamiast spisanych rozmów, tylko obok nich? Może i różnice między tym, co powiedziano a co ostatecznie spisano także powinny być przedmiotem analizy?

Oto kolejne pytania pracy, stawiane jednak i tym razem nie tyle z niewiedzy, ile z ciekawości. Dzięki różnicy między jednym a drugim historia żyje.

* * *

W tym miejscu chciałabym podziękować wszystkim, którzy przyczynili się do powstania mojej pracy magisterskiej i jej książkowej wersji. Przede wszystkim składałam podziękowania mojemu promotorowi dr. Piotrowi Olkuszowi, który podjął się opieki nad moimi poczynaniami, podsuwał mi nie tylko mapy i kompasu ułatwiające podróż po latach osiemdziesiątych, ale także lupy i lornetki, skłaniając mnie do bardziej wnikliwego przyglądania się temu, co napotkałam na swojej drodze i czerpania radości z tej wyprawy. Ta publikacja nie powstałaby bez wsparcia prof. Małgorzaty Leyko, która zainicjowała proces wydawniczy, pomogła mi przez niego przejść i zdjęła z moich barków ciężar wielu formalności. Inspirację do rozpoczęcia podróży w głąb lat osiemdziesiątych zawdzięczam dr. Tomaszowi Załuskiemu, w którego fakultecie „Kultura nowego kapitalizmu” miałam przyjemność uczestniczyć. Jestem także winna podziękowania moim rozmówcom: Izabelli Cywińskiej, Małgorzacie Dziewulskiej, Sławomirze Łozińskiej, Januszowi Majcherkowi, Tadeuszowi Nyczkowi, Barbarze Osterloff, Krzysztofowi Sielickiemu, Jackowi Sieradzkiemu, Małgorzacie Szpakowskiej i Lechowi Śliwonikowi za czas poświęcony na spotkania ze mną, często wielokrotną autoryzację wywiadów i cierpliwe próby przybliżenia mi nieznanego świata; bez nich moja wędrówka po latach osiemdziesiątych nie byłaby tak fascynująca.

ROZDZIAŁ I

FAKTY, CZYLI CO WIADOMO „NA PEWNO”

„XI przykazanie: «Nie cudzosłów!»”¹ – brzmi jedna z myśli nieuczesanych Stanisława Jerzego Leca. Znane redaktorskie przykazanie trudno jednak bez zastrzeżeń zastosować w tym rozdziale, choć przecież z założenia jest on poświęcony temu, co wiemy „na pewno”, temu, co nie potrzebuje asekuranckiego cudzosłowu piętnowanego przez Leca właśnie za to, że stał się on dla wielu piszących łatwym sposobem na wyjaśnienie braku precyzji.

A przecież w rozdziale o faktach trzeba być pewnym tego, co się pisze i języka, którym się to opisuje. „Nie cudzosłów!” znaczy tu tyle, co „Nie bądź nieprecyzyjny!”, „Nie bądź niepewny słów, których używasz!”, „Pisząc o faktach, nie sugeruj podtekstów!”. Naprawdę, chciałam iść za redaktorskim przykazaniem Leca i nie zamykać słów między apostrofami. Początkowo wydawało się, że będzie to możliwe. Pierwsze lektury „Teatru”, „Dialogu” i „Sceny” prowadziłam w poszukiwaniu faktów i informacji – takich właśnie bez cudzosłów. Podobne oczekiwania miałam w stosunku do pierwszych rozmów, które przeprowadziłam z osobami związanymi z tymi periodykami w latach osiemdziesiątych. Cel wydawał się jasny: ustalić, jak było „naprawdę”. Ustalić, co było „na pewno”. Oddzielić pewność od niepewności, odrzucając wszelkie cudzosłowy.

Ale im bardziej zgłębiałam temat, tym bardziej oczywiste stawało się dla mnie, że miałam do czynienia, zarówno w czasopismach, jak i w wywiadach, głównie z opiniami i interpretacjami dotyczącymi lat osiemdziesiątych, a nie z faktami. Zrozumienie tej subiektywności przedstawienia wydarzeń nie sprawiło jednak, że przestałam szukać czegoś pewnego i niezaprzeczalnego. Ciągłe próby odpowiedzi na pytania o to, jak coś zostało zapamiętane czy opisane, nie przekreśliły pytań o to, co wydarzyło się na pewno (cudzosłów został tu pominięty celowo). Próbując wyizolować fakty, odrzucając tymczasowo ich interpretacje i opinie o nich, zgromadziłam garść wydarzeń, miejsc, dat, nazwisk... To, co nazywa się niekiedy „suchymi faktami” i co jako takie nie wzbudza wielkich emocji, a co przecież pozwoliło na wyjaśnienie pewnych zależności i powiązań, i stworzyło bazę dla kolejnych rozdziałów tej pracy, było niezmiernie ważne dla prób interpretacji wydarzeń w czasopismach i rozmowach.

¹ S. J. Lec, *Myśli nieuczesane*, Warszawa: Allegro Ma Non Troppo, 1991, s. 16.

1.1. Redagowali, pisali, wydawali

Znaczenie mają nie tylko fakty z życia teatralnego, ale i te o charakterze polityczno-społecznym, np. Karnawał Solidarności na początku lat osiemdziesiątych i przerywający go 13 grudnia 1981 r. stan wojenny. Co to oznaczało dla funkcjonowania czasopism teatralnych? Chociażby to, że zawieszono wydawanie prasy, w tym także czasopism kulturalnych. Przymusowa przerwa w działalności redakcyjnej nie ominęła również „Teatru”, „Dialogu” i „Sceny”. Teatralne miesięczniki wznawiały swoją działalność stopniowo w 1982 r.

Stan wojenny przyniósł czasopismu „Teatr” dwie zmiany. Po pierwsze, zmianę redaktora naczelnego – miejsce Henryka Bieniewskiego zajął od 1982 r. Jerzy Sokołowski, urzędnik partyjny, wcześniej wieloletni pracownik Ministerstwa Kultury i Sztuki. Drugą zmianą było zmniejszenie częstotliwości wydawania czasopisma – „Teatr” z dwutygodnika został przekształcony w miesięcznik. Po wznowieniu pracy redakcja liczyła jedenaście osób. Poza redaktorem naczelnym byli to: Piotr Halbersztat (sekretarz redakcji), Paweł Konic, Andrzej Mulitanowski, Barbara Osterloff, Mieczysław Radomski (redaktor techniczny), Zofia Sieradzka, Jacek Sieradzki, Grzegorz Sinko, Anna Sobańska i Elżbieta Żmudzka. Zastępcą redaktora naczelnego został w 1983 r. Andrzej Wanat. W okresie 1982–1989 redakcja liczyła nie mniej niż dziesięć osób, do połowy lat osiemdziesiątych stopniowo się powiększała, w drugiej połowie dekady zaczęła się tendencja spadkowa. W zespole trwała nieustanna rotacja. Do redakcji dołączali: Elżbieta Baniewicz, Hanna Sarnecka-Partyka, Joanna Godlewska, Małgorzata Komorowska, Janusz Majcherek, Krzysztof Sielicki, Krzysztof Kopka czy Łukasz Ratajczak. Jerzy Sokołowski prowadził „Teatr” do 1990 r., kiedy został zdjęty ze stanowiska redaktora naczelnego przez ówczesną minister kultury i sztuki, Izabellę Cywińską. Jego miejsce zajął dotychczasowy zastępca, Andrzej Wanat.

W „Dialogu” stan wojenny nie przyniósł zmian. Miesięcznik był prowadzony przez Konstantego Puzynę od 1972 r. Współzałożyciel pisma (wraz z Adamem Tarnem) pełnił tę funkcję aż do swojej śmierci w sierpniu 1989 r. Jego zastępcą, a później następcą, był Jerzy Koenig – w przeciwieństwie do Puzyny członek PZPR; to on najczęściej zajmował się kontaktami między redakcją a władzą, próbując łagodzić bądź przewidywać działania cenzury. Po wznowieniu czasopisma do redakcji należeli: wspomniany Jerzy Koenig i Danuta Żmij-Zielińska jako zastępcy oraz Elżbieta Wyśińska (sekretarz redakcji), Ewa Krystecka (redaktor techniczny), Dorota Jovanka Ćirlić, Kazimierz Korcelli, Janusz Krasiński, Małgorzata Semil, Małgorzata Szpakowska i Piotr Szymanowski. Skład zespołu w dużej mierze pozostawał w latach osiemdziesiątych bez zmian. Do redakcji dołączyli Justyna Csató, Jacek Sieradzki i Paweł Konic. Dwaj ostatni przenieśli się z „Teatru” do „Dialogu”, jeden w 1984 r., drugi w 1987 r. W tym czasie Elżbieta Wyśińska awansowała na stanowisko zastępcy redaktora naczelnego, po Danucie Żmij-Zielińskiej, a Piotr Szymanowski został nowym sekretarzem redakcji.



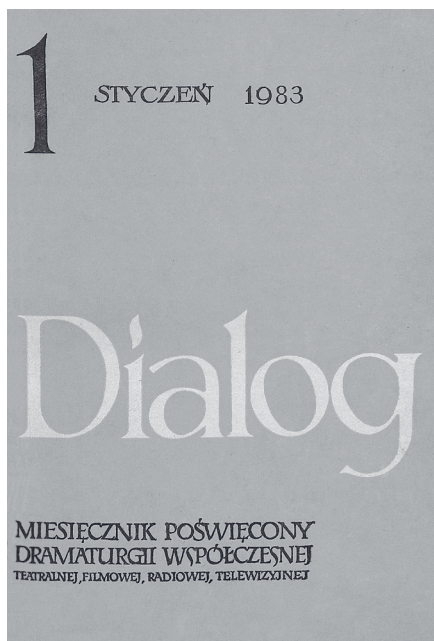
Il. 1. Okładka czasopisma „Teatr” (1983, nr 1)



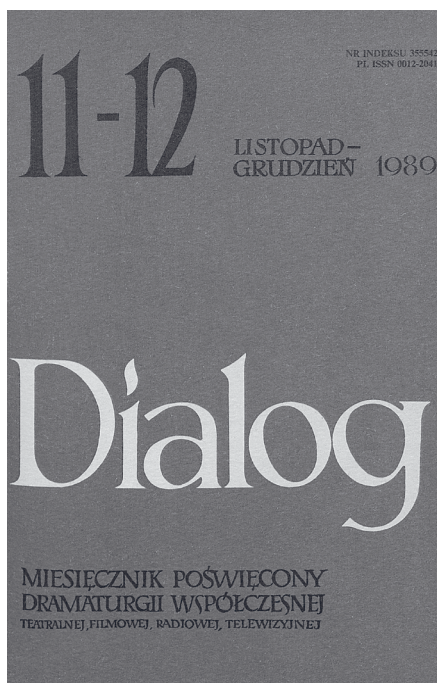
Il. 2. Okładka czasopisma „Teatr” (1989, nr 11/12)

W „Scenie” stan wojenny również nie przyniósł większych zmian. Redaktorem naczelnym był Stanisław Marat, wcześniej zastępca dyrektora Wydziału Kultury Urzędu Wojewódzkiego w Łodzi, od 1968 r. redaktor naczelny „Teatru Ludowego” przemianowanego, również przy jego udziale, w 1970 r. na „Scenę”. Po wielu latach pracy, w końcówce 1986 r., odszedł z redakcji, a jego miejsce od nowego roku zajął Jan Toniak, dziennikarz z prasy ludowej. Jednak nie pozostał w „Scenie” na długo. W czerwcu 1989 r. jego obowiązki przejął Stanisław Adamczyk, w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych redaktor naczelny „Tygodnika Kulturalnego”, a w latach osiemdziesiątych kierownik Wydziału Kultury Naczelnego Komitetu ZSL. Prowadził czasopismo do chwili jego zawieszenia w 1992 r. (w wyniku nieprzyznania dotacji przez Ministerstwo Kultury). Wszyscy trzej redaktorzy naczelni „Sceny” byli związani ze Zjednoczonym Stronnictwem Ludowym. W środowisku tym było zresztą osadzone całe czasopismo, podobnie jak większość wydawnictw związanych tematycznie ze wsią czy prowincją. „Scena” miała znacznie mniejszą redakcję niż „Teatr” i „Dialog”, cztero- czy pięcioosobową. Po stanie wojennym poza redaktorem naczelnym Stanisławem Maratem do zespołu należeli Gabriela Rajchert (sekretarz redakcji), Monika Kuc, Krzysztof Sielicki i Alicja Brand (redaktor techniczny). Mimo małego i stałego pod względem liczebności zespołu rotacja pracowników była bardzo dynamiczna. Do 1989 r. nie tylko zmienił się dwukrotnie redaktor naczelny, ale także cała redakcja. W tym okresie do zespołu dołączali: Anna Nastulanka, Zenon Kraska, Elżbieta Żórawska, Irena Polańska, Jan Piasecki, Elżbieta Wężyk, Marek Wiernik czy Marek Różycki. Skład redakcji z 1982 r. i 1989 r. różni się całkowicie – jedyną osobą łączącą starą redakcję z nową był Krzysztof Sielicki, który jednak nie pracował w „Scenie” przez całe lata osiemdziesiąte. Krytyk przeszedł w 1983 r. do „Teatru”, powracając do „Sceny” w 1989 r. i obejmując funkcję zastępcy redaktora naczelnego.

Każde z trzech czasopism, choć przecież teatralne, miało (i ma do dziś) swój odmienny profil. „Teatr” był miesięcznikiem monitorującym bieżące życie teatralne. Dlatego większą część czasopisma zajmowały recenzje ze spektakli. Ponadto, stałymi elementami miesięcznika były wywiady, recenzje nowo wydanych książek, felietony. W latach osiemdziesiątych niezmiennie pojawiały się też na końcu czasopisma rubryki „W teatrze i wokół teatru” i „W repertuarze”. Funkcjonowała także kolumna „Za granicą”, pojawiały się również teksty z historii teatru, relacje z festiwali, wspomnienia czy „Lektury dramatu”. Z kolei „Dialog” był poświęcony dramaturgii. W skład miesięcznika wchodziły więc publikowane dramaty, na kolejnych stronach było miejsce na eseistykę, a na końcu znajdowała się „Kronika” oraz rubryka „W skrócie”, również o charakterze kronikarskim. „Scena” natomiast, jako miesięcznik Towarzystwa Kultury Teatralnej, poświęcała wiele miejsca teatrom nieprofesjonalnym, stąd stała obecność działu „Scena amatora”. Jednak początkowe strony zajmował dział „W kręgu teatru” dedykowany teatrowi zawodowemu. Nie brakowało też felietonów, stałym elementem były



Il. 3. Okładka czasopisma „Dialog” (1983, nr 1)



Il. 4. Okładka czasopisma „Dialog” (1989, nr 11/12)

również ciekawostki o znanych artystach urozmaicone fotografiami umieszczone w rubryce zatytułowanej „Mikroscenki” (która z czasem przybierała coraz bardziej plotkarski i kontrowersyjny – jak na czasopismo kulturalne – charakter), a później nowy powiększający się dział „Scena muzyczna”. Każdy numer „Sceny” zamykała „Kronika” oraz rubryka „Premiery”, przez pewien czas była też wkładka repertuarowa.

Wydawnicza sytuacja „Sceny” była nieco bardziej skomplikowana niż w przypadku „Teatru” i „Dialogu”. Dwa ostatnie tytuły były wydawane przez Wydawnictwo Współczesne będące częścią Robotniczej Spółdzielni Wydawniczej „Prasa-Książka-Ruch” utrzymywanej ze środków PZPR. „Scenę” natomiast wydawało Towarzystwo Kultury Teatralnej (wcześniej funkcjonujące pod nazwą Związek Teatrów Amatorskich, a przedtem Związek Teatrów Ludowych) przy współpracy z Wydawnictwem „Prasa Zjednoczonego Stronnictwa Ludowego”. Zależność tę oddaje także adnotacja na każdym z ówczesnych numerów „Sceny”: „Miesięcznik Towarzystwa Kultury Teatralnej. Nakładem Wydawnictwa «Prasa ZSL»”. TKT dostawało pieniądze na wydanie czasopisma od Ministerstwa Kultury i Sztuki. Następnie przekazywało je Wydawnictwu. Co ciekawe, prenumeratą miesięcznika nie zajmowała się jednak „Prasa ZSL”, ale RSW „Prasa-Książka-Ruch”. Warunki prenumeraty były więc podobne we wszystkich trzech czasopismach – zamawiało się ją w lokalnych oddziałach RSW lub w Urzędach Pocztowych.

Papier potrzebny do wydawania czasopism był reglamentowany. Redakcje dostawały jego określone przydziały, przy czym nie był on najwyższej jakości – żółte strony miesięczników to codzienność „Teatru”, „Dialogu” i „Sceny”. Również zła jakość graficzna czy rzadkość wykorzystywania kolorowych zdjęć były wówczas normą (koloru używała czasem tylko „Scena”). Na dodatek, produkcja i wydanie czasopism trwało dość długo i było liczone w miesiącach (w ilu dokładnie? – to już zależało od miesięcznika, czasem od ingerencji cenzury), dlatego czasopisma wychodziły z opóźnieniem, o czym pisał też Janusz Majcherek w jednym ze swoich tekstów: „Ten felieton przeznaczony jest do numeru październikowego, co wcale nie znaczy, że w październiku się ukaże. Ukaże się może w grudniu, może w marcu, któż to może wiedzieć... I tak pismo nasze, np. w porównaniu z bratnim «Dialogiem» spóźnia się zwykle nie więcej niż o miesiąc, najwyżej – trzy”². Stałym elementem ówczesnej pracy w redakcji była więc niepewność, kiedy ukaże się dany numer. „Pismo produkowało się sześć miesięcy: trzy miesiące produkcji i trzy miesiące opóźnienia”³ – mówił o czasie potrzebnym na wydanie czasopisma Jacek Sieradzki.

² J. Majcherek, *Zręczność i przekora*, „Teatr” 1987, nr 10, s. 20.

³ Rozmowa z Jackiem Sieradzkim.

Przykładem „pewnej” wiedzy z lat osiemdziesiątych jest także nakład poszczególnych czasopism. Najwyższą liczbą egzemplarzy może się poszczycić „Scena”. Wzrost nakładu nastąpił już w latach siedemdziesiątych, osiągając w 1979 r. 35 tysięcy egzemplarzy, w latach osiemdziesiątych nakład nie spadał poniżej tego poziomu. Zazwyczaj jednak wzrastał (nieregularnie) do 40, 45, 60, a nawet 70 tysięcy egzemplarzy! Wysokie nakłady wiązały się z wprowadzeniem przez Ministerstwo Oświaty obowiązkowej prenumeraty „Sceny” w szkołach. „Dialog” i „Teatr”⁴ nie miały tak komfortowej sytuacji; to co dla „Sceny” było drobną różnicą między jednym a drugim numerem, dla dwóch pozostałych miesięczników stanowiło ich całkowity nakład. „Dialog” wkrótce po stanie wojennym był wydawany w liczbie 7500 egzemplarzy. Nakład ten do roku 1989 powoli spadał, osiągając 5330 egzemplarzy.

Prasa była wówczas cenzurowana, nie omijało to również miesięczników teatralnych. Najbardziej nadzorowane były gazety czy czasopisma społeczno-polityczne. „Pisma branżowe o relatywnie niewielkich nakładach były pod luźniejszym nadzorem niż np. popularne dzienniki czy tygodniki polityczno-społeczne; władza uważała, że nie mają one większego wpływu na świadomość czytelników”⁵ – mówił o stopniu zainteresowania cenzury czasopismami teatralnymi Tadeusz Nyczek. Prasa kulturalna nie stanowiła priorytetowego celu cenzorów, choć i jej nie omijały pewne cenzorskie niedogodności. Każdy numer „Teatru”, „Dialogu” czy „Sceny” musiał uzyskać akceptację cenzora. Redakcyjne projekty numerów trafiały do Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk znajdującego się przy ul. Mysiej w Warszawie. Cenzura interweniowała na różne sposoby, mogła odrzucać całe teksty lub wykreślać pojedyncze zdania czy słowa. Konsekwencją narażenia się cenzurze mogły być także opóźnienia w wydawaniu czasopisma czy zmniejszenie przydziału papieru, a w najbardziej drastycznych przypadkach nakaz usunięcia danego pracownika z redakcji, zwolnienie redaktora naczelnego, a nawet zawieszenie czasopisma.

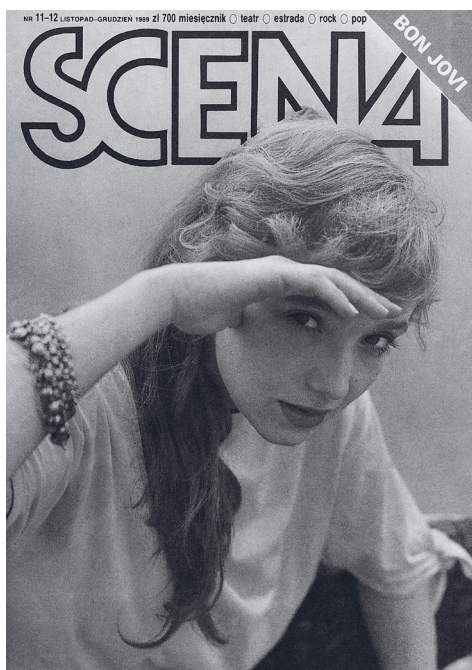
W okresie Karnawału Solidarności udało się wymóc na władzy nową ustawę dotyczącą cenzury. Ustawa o kontroli publikacji i widowisk z dnia 31 lipca 1981 r. umożliwiała m.in. zaznaczanie ingerencji cenzury w tekstach. W praktyce nie było to często stosowane. Ingerencje cenzorskie zaznaczał „Tygodnik Powszechny” i podobne czasopisma niezależne finansowo i organizacyjnie

⁴ Niestety dokładny nakład „Teatru” z tamtego okresu nie jest znany. Nie podawano tej informacji w poszczególnych numerach czasopisma. Przypuszczać można, że mógł on być porównywalny z liczbą egzemplarzy „Dialogu”. Według Tomasza Mielczarka, który badał czasopisma społeczno-kulturalne z lat osiemdziesiątych, prasa branżowa osiągała wówczas nakłady od 5 do 15 tysięcy egzemplarzy. W tym przedziale mieścił się także „Teatr”. Zob. T. Mielczarek, *Czasopisma społeczno-kulturalne lat osiemdziesiątych XX wieku*, „Rocznik Historii Prasy Polskiej” 2008, t. 11, z. 1–2, s. 194–232.

⁵ Rozmowa z Tadeuszem Nyczkiem.



Il. 5. Okładka czasopisma „Scena” (1983, nr 1)



Il. 6. Okładka czasopisma „Scena” (1989, nr 11/12)

od Partii, natomiast w prasie kulturalnej, szczególnie tej wydawanej przez RSW „Prasa-Książka-Ruch”, białych pasków nie stosowano. Jak wyjaśniał Janusz Majcherek:

Te pisma, które należały do Robotniczej Spółdzielni Wydawniczej, czyli *de facto* były pismami finansowanymi przez Partię (czyli większość: „Teatr”, „Dialog”, „Kino”, „Twórczość”, „Literatura na świecie”...), umówiły się, że nie będą tych ingerencji zaznaczać. Skoro były wydawane przez RSW, to były teoretycznie po jednej stronie⁶.

Z powodu inflacji pod koniec lat osiemdziesiątych nastąpiła podwyżka cen dóbr i usług, w tym także podwyżka cen czasopism. Jak informowała w jednym z komunikatów do czytelników redakcja „Teatru”: „Konieczność zwiększenia ceny wynika głównie ze wzrostu kosztów papieru o 90% oraz druku o 62% w stosunku do kosztów ponoszonych w 1988 r. Wzrastają również inne niezależne od redakcji i wydawnictwa koszty: transportu, telekomunikacji, czynszów itp.”⁷. Miesięczniki, które po wznowieniu po stanie wojennym kosztowały kolejno: „Teatr” – 40 złotych, „Dialog” – 80 złotych i „Scena” – 60 złotych, podrożały o kilkaset procent. Mniejsze podwyżki cen następowały już wcześniej, ale właśnie pod koniec lat osiemdziesiątych były one bardzo drastyczne, często zdarzało się, że kolejny numer był dwukrotnie droższy od poprzedniego. Ostatni numer „Teatru” w 1989 r. osiągnął cenę 1200 złotych, „Dialog” można było kupić za 2500 złotych, a „Scena” kosztowała „jedynie” 700 złotych.

1.2. Teatr, jaki był

Co w tym czasie działo się w życiu teatralnym poza redakcjami? W stanie wojennym teatry, podobnie jak czasopisma, zawiesiły tymczasowo swoją działalność. Internowano ludzi, w tym także osoby ze środowiska teatralnego, m.in. Halinę Mikołajską czy Izabellę Cywińską. Już na początku 1982 r. teatry zaczęły wznowiać pracę, ale środowisko artystyczne ogłosiło bojkot radia i telewizji. W tym czasie ruch artystyczny przeniósł się częściowo w kręgi kościelne; w kościołach wystawiano spektakle, organizowano koncerty czy wystawy (jednak – co zauważył niedawno Marcin Kościelniak – nie powinno się nadmiernie mitologizować tego związku kultury i ołtarza⁸). W stanie wojennym wyrzucono z teatrów (lub sami ustąpili w ramach protestu) ważnych dyrektorów: Gustawa Holoubka z Teatru Dramatycznego w Warszawie, Adama Hanuszkiewicza

⁶ Rozmowa z Januszem Majcherkiem.

⁷ Komunikat, „Teatr” 1989, nr 3, s. 32.

⁸ Zob. M. Kościelniak, *Egoiści. Trzecia droga w kulturze polskiej lat 80.*, Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2018.

z Teatru Narodowego, Józef Szajna ustąpił z warszawskiego Teatru Studio czy już po stanie wojennym Kazimierz Braun został usunięty z Teatru Współczesnego we Wrocławiu.

W wyniku stanu wojennego rozwiązano Związek Artystów Scen Polskich (1 grudnia 1982 r.). Rok później – 19 grudnia 1983 r. – odbył się zjazd założycielski restytuowanego stowarzyszenia, podporządkowanego władzy. Dla odróżnienia od organizacji sprzed stanu wojennego był nazywany „nowym” ZASP. Jego prezesem został Henryk Szletyński, a do końca lat osiemdziesiątych funkcję tę pełnili także Tadeusz Jastrzębowski i Kazimierz Dejmek. Do restytuowanego stowarzyszenia nie wszyscy dotychczasowi członkowie chcieli wstępować. Według informacji ZASP do starej organizacji należało ok. 5 tysięcy członków, do nowej już tylko ok. 1300⁹. Do porozumienia środowiska w sprawie starej i nowej organizacji doszło w 1989 r. podczas Nadzwyczajnego Zjazdu ZASP.

Pod koniec stanu wojennego odbył się szereg narad z pracownikami teatrów. Pierwsze spotkanie w październiku 1982 r. Ministerstwo Kultury i Sztuki zorganizowało w Warszawie – była to narada ogólnopolska dla dyrektorów teatrów dramatycznych i dyrektorów lokalnych wydziałów kultury poświęcona sprawom organizacyjno-finansowym. Kolejna narada odbyła się w lutym 1983 r. w Bydgoszczy – było to spotkanie pracowników teatrów należących do PZPR z udziałem sekretarza KC, Waldemara Świrgonia oraz ministra kultury i sztuki, Kazimierza Żygulskiego. Narada w podobnym składzie odbyła się także w tym samym roku w grudniu, tym razem w stolicy.

W maju 1982 r. powołano Narodową Radę Kultury jako organ opiniodawczy przy Radzie Ministrów oraz Fundusz Rozwoju Kultury. W kolejnym roku powstał Ogólnopolski Partyjny Zespół Teatralny składający się m.in. z pierwszych sekretarzy partyjnych organizacji w teatrach. 28 grudnia 1984 r. została uchwalona Ustawa o instytucjach artystycznych. Instytucje kulturalne przestały być przedsiębiorstwami państwowymi, stając się instytucjami artystycznymi. W tym czasie (od 1982 r.) ministrem kultury i sztuki był Kazimierz Żygulski. Od 1986 r. funkcję tę pełnił Aleksander Krawczuk. Transformacja ustrojowa i zmiana rządu także spowodowała rotację na stanowisku ministra kultury. Ministerialną tekę przejęła Izabella Cywińska (do 1991 r.).

Na nowych dyrektorów Teatru Narodowego od 1983 r. wybrano Jerzego Krasowskiego i Krystynę Skuszanekę. Wraz z Adamem Hanuszkiewiczem narodową scenę opuściła część aktorów, nowi dyrektorzy musieli więc na nowo budować zespół. Promowana przez władze instytucja nie wywoływała entuzjazmu środowiska. W tym czasie dyrektorskie małżeństwo przeżyło pożar teatru

⁹ Strona internetowa Związku Artystów Scen Polskich, <https://www.zasp.pl/index.php?page=Pages&id=140> (data dostępu: 22.08.2019).

(9 marca 1985 r.) i wymuszoną przez zniszczenia przeprowadzkę do Teatru na Woli. Dyrekcja Krasowskich trwała do 1990 r.

Z inicjatywy władz powstał Teatr Rzeczypospolitej przejmujący scenę po warszawskim Teatrze Dramatycznym. Instytucja początkowo zapraszała do stolicy spektakle z innych miast, później poszerzono tę wymianę: również warszawskie spektakle jeździły po Polsce. Dyrektorem organizującego wymianę spektakli teatru został Jan Paweł Gawlik, później placówkę przejął Marek Okopiński, następnie Mieczysław Marszycki. Teatr Rzeczypospolitej został organizatorem reaktywowanych Warszawskich Spotkań Teatralnych. Nie funkcjonował jednak długo, propagandowa inicjatywa zakończyła działalność w 1990 r.

W latach osiemdziesiątych powstały w Polsce pierwsze prywatne teatry – Teatr Wierzbak w Poznaniu czy Teatr im. Kici Koci (teatr domowy, bez stałej siedziby). Funkcjonowały one jako spółki z ograniczoną odpowiedzialnością. Powstał także alternatywny Teatr Mandala w Krakowie. Nowym teatrem państwowym w latach osiemdziesiątych był natomiast Teatr im. Witkacego w Zakopanem. Według raportu Andrzeja Ziębińskiego w sezonie 1988/1989 funkcjonowało w Polsce 65 teatrów dramatycznych oraz 27 teatrów lalkowych¹⁰.

Faktem są na pewno wystawione spektakle, ich tytuły, reżyserzy. I można byłoby oczywiście je wymieniać z datami premier i miejscem wystawienia (jak to zostało zrobione w książce *Teatr drugiego obiegu: materiały do kroniki teatru stanu wojennego 13 XII 1981–15 XI 1989*, uwzględniającej zaledwie niewielki fragment ówczesnego życia teatralnego, czyli nieoficjalne wydarzenia teatralne¹¹), ale na to byłaby potrzebna osobna publikacja. Idąc więc ścieżkami arcydzieł czy ważnych nazwisk – jak zwykle ze szkodą dla ogółu i z pominięciem tego, co stanowiło większą część teatralnego organizmu – można zapytać, co w tym czasie tworzyli reżyserzy, uznawani dziś za wybitnych? Krystian Lupa zrobił m.in. *Marzycieli* i *Bezimienne dzieło*, Jerzy Jarocki *Mord w katedrze* czy *Życie jest snem*, Jerzy Grzegorzewski *Powolne ciemnienie malowideł*, *Tak zwaną ludzkość w obłądzie*, *Dziady – Improwizacje*, Andrzej Wajda *Zbrodnię i karę*, *Antygonę*, *Wieczernik*, Kazimierz Dejmek *Wesele...* Zygmunt Hübner dyktował i reżyserował w warszawskim Teatrze Powszechnym. Józef Szajna prawie nie reżyserował, a jeśli już to za granicą. Adam Hanuszkiewicz po wyrzuceniu z dyrekcji Teatru Narodowego również sporo pracował w zagranicznych teatrach. Podobnie rzecz się miała z Erwinem Axerem. Lata osiemdziesiąte to końcówka kariery Tadeusza Kantora (*Niech szczepną artyści, Nigdy tu już nie powrócę*). Jerzy Grotowski rozwiązał Teatr Laboratorium i wyjechał z Polski.

¹⁰ Zob. A. Ziębiński, *Raport, „Teatr”* 1993, nr 7/8, s. 10–12.

¹¹ Zob. *Teatr drugiego obiegu: materiały do kroniki teatru stanu wojennego 13 XII 1981–15 XI 1989*, red. i oprac. J. Krakowska-Narożniak, M. Waszkiel, Warszawa: Oficyna Wydawnicza Errata, 2000.

Czy lata osiemdziesiąte były złe dla teatru? Statystycznie tak. Według raportu Jerzego Adamskiego w latach 1972–1985 „odsetek osób korzystających z teatrów spadł z 26,4% do 12%, z operetek z 15,0% do 12,0%, z opery z 8,6% do 6,3%”¹². Później sytuacja nieco się poprawiła – jak w innym raporcie pisał Andrzej Ziębiński, rok 1988 był najlepszy frekwencyjnie w latach osiemdziesiątych. Jednakże w kolejnym roku liczba widzów ponownie spadła, a tendencja ta utrzymywała się na początku kolejnej dekad¹³. Z badań przeprowadzonych przez Andrzeja Lisa o teatrach pozawarszawskich do raportu Adamskiego wynika też, że zespoły na prowincji kurczyły się na rzecz zespołów w dużych miastach, teatry przygotowały w latach osiemdziesiątych mniej premier niż we wcześniejszych dekadach, liczne były zmiany na stanowiskach dyrektorów (w wielu teatrach częściej niż co trzy sezony), w repertuarach było coraz mniej klasyki, mało było również debiutów polskich autorów, teatry często nie realizowały deklarowanych repertuarów... Adamski porównał także raporty o stanie technicznym teatrów z 1973 i 1983 r. oraz z końca lat osiemdziesiątych. „Najistotniejszy dowód na pogarszanie się sytuacji jest taki, że o ile w 1973 r. z obiektów opisywanych 15 uznano za będące w dobrym stanie, 15 w stanie przeciętnym, a 11 w złym, o tyle pod koniec lat osiemdziesiątych obiektów znajdujących się w dobrym stanie jest już tylko 7, w przeciętnym stanie 21 i w bardzo złym stanie 14”¹⁴. Raport dobrze obrazuje też odpływ kadr technicznych z teatrów – podczas gdy w 1973 r. w teatrach pracowało ok. 6 tysięcy pracowników technicznych, w 1983 r. było to już tylko 4 tysiące, przy czym tendencja malejąca nie zmieniła się.

Przywołanie tego, co wiemy „na pewno” o redakcjach czasopism i teatrze w ogóle, daje ograniczony obraz życia teatralnego w latach osiemdziesiątych. Niby wiemy, co się wydarzyło, ale nie wiemy, jakie to wydarzenie było. Wiemy, kto był redaktorem naczelnym, ale nie wiemy, jak prowadził czasopismo. Wiemy, że powstał Teatr Rzeczypospolitej, ale nie wiemy, jakie znaczenie miała jego działalność... Cudzysłów z tytułu tego rozdziału może i zamyka słowo „na pewno”, ale za to otwiera nowe perspektywy. Fakty wydają się więc jedynie wystającym ponad powierzchnię wody niewielkim fragmentem góry lodowej. Są dostrzegalne gołym okiem, takie same dla wszystkich, jasne i klarowne. A pod nimi dryfuje znacznie obszerniejszy zbiór interpretacji i opinii. Dzięki nim wiemy więcej, choć niekoniecznie „na pewno”.

¹² J. Adamski, *Katastrofa kultury: przesłanki nowej polityki kulturalnej. Raport przedstawiony Narodowej Radzie Kultury w 1989 r.*, Katowice: Wydawnictwo „Śląsk”, 1989, s. 148.

¹³ Zob. A. Ziębiński, *Raport...*

¹⁴ J. Adamski, *Katastrofa kultury...*, s. 179.

ROZDZIAŁ II

TRZY CZASOPISMA – TRZY TEATRY?

Znak zapytania z tytułu tego rozdziału nie jest śladem retorycznej zabawy. I nie przez przypadek jest właśnie znakiem zapytania, nie zaś wykrzyknikiem. Obraz polskiego życia teatralnego w latach 1983–1989 wyłaniający się z lektury „Teatru”, „Dialogu” i „Sceny” jest na tyle niejednorodny, że chciałoby się pisać o rzeczywistościach równoległych, ale i na tyle utrwalony wspólnym mianownikiem historyczno-politycznego kontekstu, że trudno uciekać przed logiką i koniecznością uspołniających sądów ogólniejszych. Znak zapytania, z tą swoją lawirująco-meandryczną kreską i niby pewną swego, choć przecież tak bardzo nienachalną kropką, jest nieustannym towarzyszem w lekturach trzech branżowych czasopism teatralnych, zresztą może nie tylko w objętym ramami tej pracy okresie. Przypomina, że rzeczywistość była – jak zawsze – jedna, ale i jakby efemeryczna: bardziej umocowana w przestrzeni sugestii i domysłów, ocen i niedopowiedzeń niż w przestrzeni faktów.

I ten znak zapytania przypomina, że analiza treści miesięczników nie doprowadziła (bo przecież nie mogła) do stworzenia jednego, spójnego obrazu życia teatru, ale że powstały jakby trzy przedstawienia. Pytanie: „Jaki był teatr tamtego okresu?” ustąpić musiało pola innemu pytaniu: „Jaki obraz teatru wyłaniał się z lektury poszczególnych czasopism?”. Po części dlatego, że każdy z trzech miesięczników zajmował się innymi aspektami życia teatralnego (więc redakcje „programowo” podejmowały różne tematy, rezygnując z drugich), po części zaś dlatego, że nawet za tymi „programowymi” wyborami stały różne strategie i polityki redakcyjne. Usystematyzowana, niekiedy wręcz statystyczna kwerenda stanowiąca pierwszy etap moich badań pozwoliła stwierdzić, o czym konkretny miesięcznik pisał więcej i chętniej (celowo nie skupiłam się na analizie recenzji w „Teatrze”, dramatów w „Dialogu” i tekstów o teatrze amatorskim w „Scenie” – nie badałam przecież charakterystyki poszczególnych czasopism wynikającej z ich programowych założeń, zwanych dziś często „misyjnością”), a co zostawało spychane na dalszy plan lub bywało przemilczane. Ta kwerenda umożliwiła dostrzeżenie różnic lub podobieństw w opisie teatru (teatrów?) tego okresu, a także pozwoliła na zarysowanie kilku hipotez i odpowiedzi na pytanie: dlaczego obraz teatru malowany w każdym z czasopism przybrał taką, a nie inną formę?

2.1. „Teatr”: pesymistyczny obraz z optymistycznym akcentem

Najwięcej tekstów opisujących aktualne życie teatralne w latach 1983–1989 pojawiło się na łamach „Teatru”, co – biorąc pod uwagę profil czasopisma – nie może zaskakiwać. Przeglądając się publikowanym materiałom można natomiast zauważyć wzrastającą liczbę negatywnych opinii o stanie polskiego teatru: w teksty coraz częściej wplataną wątki dotyczące bolączek scen w Polsce (np. w relacjach z festiwalu nawiązywano do kłopotów warsztatowych i materialnych aktorów, reżyserów czy scenografów, a w wywiadach dla miesięcznika pytano już nie tylko o sprawy artystyczne, ale także o stosunek rozmówców do tych problemów), pojawiało się coraz więcej artykułów w całości poświęconych kłopotom finansowym i organizacyjnym polskiego teatru (np. w funkcjonującym pod koniec lat osiemdziesiątych cyklu felietonów „Uważam, że...”, w którym pisywali redaktorzy „Teatru”). W miesięczniku można odnaleźć także zapisy dyskusji, wywiady czy obszerniejsze artykuły poświęcone najbardziej newralgicznym kwestiom życia teatralnego, publikowano też ankiety (odpowiedzi często udzielali dyrektorzy teatrów), sprawozdania ze zjazdów i zebrań (np. Ministerstwa Kultury i Sztuki czy Związku Artystów Scen Polskich).

Temat problemów polskich scen podejmowało także wielu felietonistów „Teatru” – szczególnie często pisał o nich Janusz Majcherek w cyklach „Zręczność i przekora” oraz „Krytyk z lustrem”, które świetnie obrazowały nie tylko stan teatru, ale i nastrój piszącego (a być może także i jego redakcyjnych kolegów). Na łamach „Teatru” pojawiały się również przedruki dokumentów i zarządzeń informujących o sprawach organizacyjnych (np. teksty ustaw, uchwał i zarządzeń państwowych lub ZASP-owskich). Źródłem informacji i komentarzem do aktualnej sytuacji teatru były także pojawiające się w wybranych numerach artykuły wstępne redaktora naczelnego, Jerzego Sokołowskiego. Ponadto, ważnym działem była stworzona przez Jacka Sieradzkiego rubryka „W teatrze i wokół teatru” (istniejąca od 1982 r.), będąca kolażem bieżących informacji i cytatów z innych czasopism, prasy codziennej czy dokumentów. Swoją atrakcyjność zawdzięczała formie skrywającej komentarze w specyficznym zestawieniu wiadomości i fragmentów tekstów.

Różnorodność form dziennikarskich ukazujących się na łamach czasopisma dobrze odpowiadała jego misji związanej ze śledzeniem życia polskiego teatru, a przy tym była odpowiedzią na natłok zaistniałych problemów: wydaje się, że redakcja „Teatru” doby Jerzego Sokołowskiego była szczególnie wrażliwa na kwestie związane z organizacją, finansowaniem (a w zasadzie niedofinansowaniem) i kulturotwórczą rolą teatru. Pisał o tym sam Sokołowski, choćby we wstępie do rocznicowego cyklu „Czterdzieści lat teatru” z okazji czterdziestolecia PRL i powojennego teatru polskiego. Wzywał do rozmowy „o sytuacji polskiej sceny, o celach teatralnych działań i środkach do nich prowadzących, o wartościach i autorytetach. Jej przedmiotem powinien być także problem ogólnej

kultury teatralnej społeczeństwa, której wzbogacenie [...] jest warunkiem rozwoju teatru”¹. „Teatr” miałby więc być czasopismem-forum, na którego łamach toczyłaby się nieustanna dyskusja o zaistniałych problemach. Innym razem Sokołowski deklarował:

Próbujemy towarzyszyć środowisku teatralnemu w twórczych osiągnięciach, dostrzegamy jego niedomagania i porażki, widzimy trudne problemy wewnętrzne, lecz także niedostatki repertuarowe czy inercję programową, która prowadzi do teatru zubożonego, opartego na złudnej zasadzie „nie tyle ważne co się gra, ile jak...”. Niepokoją nas kłopoty organizacyjne i kadrowe oraz naruszona więź teatru z widzem, atrofia społecznej tożsamości. Być może piszemy o tym w sposób niepełny i niezadowolający. Choć często na łamach pisma spotykamy się z wybitnymi artystami starszej generacji i wyróżniającymi się twórcami młodego pokolenia, oczekujemy jednak na liczniejsze i donośniejsze głosy ludzi teatru, współpracę przedstawicieli środowiska. „Teatr” stale otwarty jest dla twórców, działaczy i miłośników sceny².

Sokołowski rzeczywiście zapraszał do zabrania głosu twórców teatralnych, być może chcąc zapewnić wieloaspektowe omówienie problemów, a może licząc na załagodzenie podziałów – nie tylko między samymi artystami, lecz przede wszystkim między artystami a władzą (sam Sokołowski był przecież redaktorem z nadania Partii) – trochę w duchu sprawdzonej w latach siedemdziesiątych filozofii, którą Edward Gierek streścił w swoim słynnym przemówieniu z 1971 r. w słowach „my tak samo jak wy jesteśmy ulepieni z tej samej gliny i nie mamy innego celu, jak ten, który żeśmy zadeklarowali. [...] Jeśli nam pomożecie, to sądzę, że ten cel uda nam się wspólnie osiągnąć”³. Nawet jeśli porównanie jest na wyrost, to widać, iż Sokołowski chciał uczynić z „Teatru” platformę porozumienia i wymiany myśli (również między władzą a artystami) oraz chciał stworzenia bardziej znuansowanej sytuacji od tej, w której możliwy byłby jedynie tubalnie pusty okrzyk „pomóżemy”. Dlatego szczególne miejsce w czasopiśmie zajmowały właśnie wspomniane wcześniej ankiety, a także artykuły napisane przez osoby spoza redakcji „Teatru” (w tym przez artystów), które zwracały uwagę na tematy pominięte lub uzupełniały poruszone wcześniej kwestie, opisując je z nowej, choć niekoniecznie diametralnie różnej perspektywy.

Niekoniecznie diametralnie różnej, bowiem niezależnie od tego, kto pisał teksty – członkowie Partii czy uczestnicy aktorskiego bojkotu z okresu stanu wojennego, starzy czy młodzi, najbliżsi współpracownicy Sokołowskiego czy jego wewnątrzredakcyjni kontestatorzy – w publikowanych na łamach

¹ *Rocznice...*, „Teatr” 1984, nr 7, s. 3.

² J. Sokołowski, *** „Teatr” 1985, nr 10, s. 3.

³ E. Gierek w styczniu 1971 r., w trakcie spotkania z robotnikami w Stoczni Gdańskiej.

czasopisma tekstach dominowało przekonanie o upadku teatru. Słowo „kryzys” było odmieniane przez wszystkie przypadki i wykorzystywane w wielu kontekstach, zaś przekonanie o jego powszechności było tą gliną, z której, tym razem faktycznie, ulepiono zarówno „ich”, jak i „nas”. Pisano o kryzysie, mając na myśli nie tylko ogólny stan teatru, ale także poszczególne dziedziny życia teatralnego. Był więc kryzys warsztatu aktorskiego, reżyserii i scenografii. Był kryzys interpretacji klasyki i dramatu współczesnego. Był także kryzys organizacyjny, finansowy i frekwencyjny. Wreszcie kryzys zespołów teatralnych czy kryzys festiwalu. Pojawił się także kryzys krytyki, a nawet... „kryzys dyskusji o kryzysie”⁴. W jednym szeregu z tym skandowanym ponad wszelkimi podziałami słowem dumnie maszerowali kolejni heroldzi defetyzmu, wznosząc okrzyki „klęska”, „upadek”, „rozpad”, „destrukcja”, „problemy”, „zagrożenia”, „niedostatki”, „trudności” czy „bólaczki” i pozostawiając za sobą tumany kurzu niezadowolenia. O ile jednak według większości uczestników dyskusji prowadzonych na łamach „Teatru” polska scena lat osiemdziesiątych była niemalże jałowa, domagano się wręcz – by powrócić do obrazowej metaforyki – zaorania i radykalnej zmiany, o tyle Jerzy Sokołowski wierzył w stopniowe porządkowanie grządek i rabat. Podczas gdy jego redaktorzy lamentowali nad ułomnościami teatru, a ich teksty były świadectwem coraz większej frustracji, to sam Sokołowski wydawał się na ich tle optymistą. Niemal każdy jego tekst poświęcony negatywnym zjawiskom w polskim teatrze kończył się wyrażeniem nadziei na poprawę sytuacji, mimo że jego nieustająca wiara w odwrócenie złej passy kontrastowała z coraz większym zniechęceniem wielu jego współpracowników. W jednej z dyskusji sam siebie nazwał „umiarkowanym optymistą”⁵, ale niepoprzedzenie przymiotnika z tego zwrotu przedrostkiem „nie” razi, jakby chodziło o błąd drukarski. Otóż nawet najbardziej katastrofalna sytuacja (np. perspektywa zamknięcia części teatrów w końcówce lat osiemdziesiątych) nie była w stanie zachwiać jego przekonania o możliwości rozwiązania problemów, a sformułowania takie jak „mam nadzieję, że...” i „wierzę, że...” znaleźć można w większości jego tekstów. Trudno nie odnieść wrażenia, że redaktor naczelny „Teatru” kierował się zasadą, iż dla każdego negatywnego zjawiska należało znaleźć kontrapunkt. Jeszcze na progu osiemdziesiątego dziewiątego roku pisał: „Narzekać, nie zamykajmy mimo wszystko oczu na to, co zasługuje na uznanie [...]”⁶, przez co tym trudniej orzec, na ile jego optymizm był autentyczny, na ile zaś wyrachowany, podporządkowany wymogom cenzury.

⁴ Zob. K. Sielicki, *Uważam, że...*, „Teatr” 1988, nr 6, s. 24.

⁵ *Teatr dzisiaj*, „Teatr” 1986, nr 6, s. 6.

⁶ J. Sokołowski, *Uważam, że...*, „Teatr” 1989, nr 4, s. 11.

2.1.1. Czy teatr jest produktem, a widz klientem?

Czy powtarza się rzeczywistość, czy może dyskusje? Czy powtarzają się lęki, czy może nadzieje i złudzenia? Te pytania towarzyszą lekturze kolejnych numerów miesięcznika „Teatr”, zagarniając dla siebie nowy, zaskakujący kontekst. Jest nim debata wokół kwestii zdawałoby się abstrakcyjnych w dobie gospodarki planowanej – wokół urynkowania teatru. Czy tak postrzegali przedmiot swojego sporu uczestnicy debat w latach osiemdziesiątych, również na łamach miesięcznika Jerzego Sokołowskiego, czy może tak właśnie wygląda ten spór z perspektywy współczesnych rozważań o problemach teatru publicznego pozostających pod wpływem *Listu ludzi teatru* „Teatr nie jest produktem/ widz nie jest klientem” z 2012 r.? Sygnatariusze tego manifestu niezgody na komercjalizację scen pisali: „Sprawą, o którą walczymy, jest polski teatr artystyczny – zjawisko unikatowe. Wiemy, że teatr zmienia się w czasie, zmianom powinna też podlegać jego instytucjonalna forma – jednak nie za cenę jej dewastacji”. Żądali

szerokich, systematycznych konsultacji ze środowiskiem twórców teatru, [...] debaty o finansowaniu teatrów w Polsce prowadzonej z perspektywy innej, niż perspektywa zysku. Teatr nie jest firmą/ nie jest produktem, widz nie jest klientem. Nie rezygnujemy z artystów, rezygnujemy z niekompetentnych decydentów⁷.

We wstępie do *Listu* deklarowali z kolei, że jako środowisko starają się mówić wspólnym głosem „pierwszy raz od czasu stanu wojennego”, mitologizując mimowolnie i solidarność aktorskiego bojkotu z początku lat osiemdziesiątych, i własny manifest z 2012 r. Nie ma rzecz jasna wielu punktów przecięcia rzeczywistości końca PRL i okresu zadyszki liberalizmem sprzed kilku lat, zaś bon moty o powtarzaniu się historii nie są dziś ani lekkie (lekkość skradł im Twain, pisząc, że historia najwyżej się rymuje) – ani celne (jakże trafnie pisał Cioran o powtarzających się nie historiach, a ograniczonych wyobraźnią złudzeniach⁸). Zastanawia natomiast ponadczasowa siła określonych narracji o teatrze i towarzysząca im temperatura wypowiedzi oraz niemożność rozstrzygnięcia sporu, czy określona narracja kształtuje bardziej teraźniejszość i przyszłość teatru, czy może wyobrażenie jego historii. Bez wątpienia niemożliwe jest uwolnienie się od tej narracji w trakcie lektury kolejnych numerów „Teatru” z lat osiemdziesiątych. Jednym z powodów, dla których toczona skądinąd na łamach wszystkich pism teatralnych tego okresu dyskusja o kryzysie teatru tak silnie naznaczyła stronice „Teatru” jest fakt, iż to właśnie tam najwięcej rozprawiano o organizacji i finansowaniu polskich scen, a zwłaszcza o reformie ustawodawstwa. Jeszcze na początku lat osiemdziesiątych

⁷ List otwarty dostępny na stronie <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/136030.html> (data dostępu: 20.09.2019).

⁸ Zob. E. M. Cioran, *Historia i utopia*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa: Aletheia, 2008.

teatry funkcjonowały na podstawie Ustawy o przedsiębiorstwach państwowych (Ustawa z dnia 25 września 1981 r. o przedsiębiorstwach państwowych, a wcześniej Dekret z dnia 26 października 1950 r. o przedsiębiorstwach państwowych). Działanie instytucji kulturalnych według jej przepisów było na łamach „Teatru” krytykowane – zauważano bowiem, że teatry nie mogą podlegać takim samym zasadom jak przedsiębiorstwa produkcyjne. „W sensie podstawowym nie jest bowiem przedsiębiorstwem zakład pracy, który nie zarabia na swoje utrzymanie, tzn. nie produkuje materialnych wartości rynkowych”⁹ – argumentował Zygmunt Wojdan, aktor, reżyser i ówczesny dyrektor Teatru im. Jana Kochanowskiego w Radomiu, podkreślając, że teatry nie są instytucjami dochodowymi, a ich sukcesu nie wylicza się miernikami finansowymi. Podobnie argumentował felietonista Janusz Cegieła: „Filharmonie i teatry muzyczne nie mogą być traktowane jako normalne przedsiębiorstwa produkcyjne czy usługowe, bo ich zadania są zgoła odmienne – kulturotwórcze”¹⁰. Krytyka funkcjonowania teatrów według Ustawy o przedsiębiorstwach państwowych opierała się właśnie na wskazaniu różnic między teatrami a innymi przedsiębiorstwami, różnic, których ustawa zdawała się nie uwzględniać, co prowadziło niekiedy do wyjątkowo prozaicznych i absurdalnych kłopotów. Zygmunt Wojdan, omawiając przepisy nakazujące przedsiębiorstwom państwowym odprowadzać do Państwowego Funduszu Aktywizacji Zawodowej specjalne składki, wskazywał, że sposób ich obliczania był tak skonstruowany, iż kwota podatku mogła przekraczać kwotę przyznanej pracownikowi podwyżki, a to blokowało system ponadnormowych wynagrodzeń.

Na łamach „Teatru” pisano więc o potrzebie stworzenia nowej ustawy, w świetle której teatry stałyby się instytucjami artystycznymi, funkcjonującymi według dostosowanych do nich przepisów. Z tekstów publikowanych w 1983 r. wynika, że rozpoczęto prace nad projektem nowej ustawy i wiązano z nią początkowo ogromne nadzieje – wydawała się panaceum na bolączki życia teatralnego. Dyrektor radomskiego teatru marzył:

Wytworzą się wtedy inne precyzyjne mierniki ceny, poprawią struktury rozliczeń między wkładem pracy a wynagrodzeniem, nastąpi stabilizacja i uspokojenie. Ukształtuje się pole gry, gdzie szanse będą mieli po prostu najlepsi, wyeliminuje się mechanizmy, które nakazywałyby obniżać poziom i ograniczać częstotliwość grania¹¹.

Postępy w pracy nad nową podstawą prawną były w „Teatrze” uważnie obserwowane. Jednak już w trakcie powstawania projektu dokumentu niektóre z proponowanych przepisów zaczęły budzić wątpliwości. Janusz Cegieła

⁹ Z. Wojdan, *Fundusz aktywizacji czy... unicestwienia?*, „Teatr” 1983, nr 1, s. 10.

¹⁰ J. Cegieła, *Artyści i urzędnicy*, „Teatr” 1984, nr 3, s. 38.

¹¹ Z. Wojdan, *Fundusz...*, s. 10.

w felietonie *Artyści i urzędnicy* („Teatr” 1984, nr 3) zwracał uwagę na brak kompetentnych dyrektorów, którzy potrafiliby zarządzać instytucjami artystycznymi, jakimi miały stać się teatry. Drugą wątpliwość wzbudził pomysł utworzenia rad artystycznych – Cegiella obawiał się, że będą one składać się głównie z pracowników administracyjnych i technicznych, a ich działania będą wykraczać poza sferę opiniotwórczą, co mogłoby negatywnie wpłynąć np. na kształt repertuaru. W atmosferę oczekiwania na reformę wpisał się także wywiad z Januszem Trzcińskim – dyrektorem Departamentu Teatru i Estrady Ministerstwa Kultury i Sztuki („Teatr” 1984, nr 11). Opowiedział on o najważniejszych założeniach ustawy dotyczących relacji między ministerstwem, władzami terenowymi a teatrami, stanowisk dyrektorów, rad artystyczno-programowych oraz reformy systemu wynagrodzeń. Ustawa została przedstawiona w wywiadzie bardzo obiecująco, zaś dyrektor Departamentu Teatru i Estrady podkreślał, że będzie ona dostosowana do specyfiki teatrów.

Treść Ustawy o instytucjach artystycznych (Ustawa z dnia 28 grudnia 1984 r. o instytucjach artystycznych) opublikowano na łamach „Teatru” (1985, nr 3). Jako komentarze ukazały się: *Sprawozdanie Komisji Kultury oraz Komisji Prac Ustawodawczych o rządowym projekcie Ustawy o instytucjach artystycznych oraz Wystąpienia w imieniu klubów poselskich*. Dokumentu nie skomentowali dziennikarze „Teatru”, co można rozumieć dwojako – jako wyraz niezadowolenia z nowej ustawy (czego nie mogli napisać wprost) lub jako zachowawczość wobec dokumentu, który bez rozporządzeń wykonawczych *de facto* niewiele znaczył (cztery rozporządzenia wydano w 1985 r.) i którego skuteczności nie sposób było jeszcze ocenić. Dyskusje na temat ustawy ucichły na kilka miesięcy, nie ukazywały się większe komentarze.

Gdy wreszcie w 1986 r. w czasopiśmie pojawiły się głosy dotyczące zmian w ustawodawstwie i organizacji teatrów, okazało się, że Ustawie o instytucjach artystycznych daleko do obiecywanego cudownego leku na problemy polskiego teatru. Aby dowiedzieć się, jak ustawa wpłynęła na funkcjonowanie instytucji, Jerzy Sokołowski zaprosił do rozmowy dyrektorów kilku polskich scen (*Teatr dzisiaj*, „Teatr” 1986, nr 6). Opowiedzieli oni o skutkach wdrożenia nowej podstawy prawnej i o tym, co zmieniło się w prowadzonych przez nich instytucjach. Sama ustawa została oceniona pozytywnie, krytykowano natomiast przepisy wykonawcze i sposób ich realizacji. Choć Ustawa o instytucjach artystycznych zniosła FAZ, to uczestnicy dyskusji zauważyli, że zapis o podatku został ukryty w jednym z rozporządzeń pod inną nazwą. Wątpliwości dotyczące nowej podstawy prawnej dobrze ilustruje wypowiedź Jerzego Zegalskiego, dyrektora Teatru Śląskiego im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach:

Ustawa o instytucjach artystycznych [...] nie we wszystkich swoich postanowieniach spełniła oczekiwania ludzi teatru czy organizatorów życia teatralnego. Stąd biorą się pewne trudności i pewne niedosyty. Problemem, który, niestety, nie

został rozwiązany zgodnie z naszymi potrzebami, jest problem byłego PFAZ-u, a obecnie podatku od ponadnormatywnych wynagrodzeń, obowiązującego nadal w instytucjach artystycznych. [...] To, co mnie również niepokoi to fakt, że postanowienia ustawy – te pożyteczne – nie są niestety realizowane. Myślę tutaj przede wszystkim o postanowieniu, które mówi, że głównym sponsorem instytucji artystycznych jest ich jednostka nadrzędna. Tymczasem w praktyce większość organów założycielskich uważa, że jedynym sponsorem instytucji artystycznych jest Fundusz Rozwoju Kultury. Teatry nie mogą liczyć na inne dotacje poza tymi, które są przydzielane z Funduszu¹².

Wypowiedzi na łamach „Teatru” pokazywały, że Ustawa o instytucjach artystycznych zawiodła środowisko teatralne, bo nie rozwiązała istniejących problemów. Z czasem pojawiły się mocniejsze głosy: Krzysztof Sielicki twierdził wręcz, że ustawa i rozporządzenia przyczyniły się do kryzysu organizacyjnego i finansowego polskich teatrów (*Za minutę dwunasta... Teatr przed drugim etapem reformy*, „Teatr” 1987, nr 12).

Nieprzypadkowo do wspomnianej rozmowy o skutkach Ustawy o instytucjach artystycznych zostali zaproszeni dyrektorzy teatrów – to oni najbardziej odczuwali niedogodności związane z wdrażaniem nowych przepisów. Co więcej, w ustawie zostały zawarte zarządzenia dotyczące zasad wyboru i odwoływania dyrektorów. Przypuszczać można, że były odpowiedzią na bardzo częste w tamtym czasie zmiany na stanowiskach dyrektorskich. Redakcja „Teatru” wielokrotnie sygnalizowała ten problem, pisano wręcz o „fluktuacji” (Elżbieta Żmudzka, *Nieudany Toruń*, „Teatr” 1985, nr 8) albo o „galopadzie” (*Niezgoda na doraźność*, „Teatr” 1986, nr 10) na stanowiskach kierowniczych. Przeciwno nieprzemyślanym zwolnieniom protestował m.in. Jacek Sieradzki: „Szefa artystycznego teatru nie zwalnia się po roku od zaangażowania (chyba że jest złodziej, łobuz lub nieudolny), nie zwalnia się, gdyż na podstawie jednego sezonu nic jeszcze o jego talentach artystycznych nie sposób powiedzieć”¹³. Krytykowano pochopne decyzje władz lokalnych i odwoływanie dyrektorów po bardzo krótkich okresach. Redakcja „Teatru” ubolewała w rozmowie *Niezgoda na doraźność* („Teatr” 1986, nr 10) nad zwolnieniami dobrych dyrektorów, często w wyniku urzędniczych decyzji o osobistych podstawach. Pojawiały się też wnioski, że zbyt częste zmiany na stanowiskach kierowniczych powodują rozpad zespołów: zdarzało się, że część aktorów odchodziła ze zwolnionym dyrektorem.

Jednocześnie redakcja „Teatru” ubolewała, że wiele osób na stanowiskach kierowniczych nie miało predyspozycji ani kwalifikacji. Redaktor naczelny pisał, że brakowało dyrektorów, „którzy nie oglądając się na obiektywne trudności, kryzysowe bolączki itp. zechcą i potrafią uczciwie, rzetelnie zabrać się

¹² *Teatr dzisiaj...*, s. 3.

¹³ J. Sieradzki, *O kapryśkach*, „Teatr” 1984, nr 9, s. 16–17.

do żmudnej, wyczerpującej pracy, aby «własne» gospodarstwo poprowadzić jak najlepiej i najefektywniej¹⁴. Na łamach czasopisma krytykowano dyrektorów nagle porzucających teatry w pogoni za lepszymi stanowiskami. Na podstawie tekstów można wyróżnić też dwie postawy szefów scen: nie robić nic (albo niewiele) i nie podejmować dalekosiężnych planów (przecież za chwilę można zostać zwolnionym) albo też zmieniać wszystko, żeby zaprezentować swoje dyrektorskie zdolności. Ten drugi typ zachowania krytykował Janusz Majcherek:

[...] dyrektor obejmujący teatr nie myśli o tym, co było przed nim, nie czuje się kontynuatorem żadnej linii ani spadkobiercą żadnych wcześniej już wypracowanych wartości. Zależy mu natomiast na szybkim i możliwie głośnym zaznaczeniu swojej obecności. Taka sytuacja trwa czasem sezon, czasem kilka sezonów, a potem przychodzi nowy dyrektor, który przede wszystkim dąży do wymazania wszystkiego, co zrobił poprzednik. Nikogo z nich nie obchodzi wychowanie własnej publiczności, wypracowanie repertuaru, stworzenie z teatru pewnego ośrodka promieniującego powoli, ale konsekwentnie na życie miasta czy regionu. Nie warto, bo przecież każda sytuacja jest chwilowa, przejściowa, niepewna. Pięć minut – zanim się wypadnie z układu, zanim kumpel odejdzie z urzędu, zanim się wyjedzie za granicę; pięć minut – trzeba z nich wycisnąć, co się da¹⁵.

Odpowiedzią redakcji na zarzuty niekompetencji dyrektorów były sugestie, jakimi cechami powinni odznaczać się dobrzy kierownicy. Tak powstał profil – jak pisał w jednym z felietonów Janusz Cegiella – „przedsiębiorczego dyrektora”, zwanego czasem „menedżerem” (a w niektórych tekstach – oto, jak rzeczywistość rodzi się wraz ze słowami – „menażerem”), artyście lub administratora posiadającego doświadczenie teatralne. Według Jerzego Sokołowskiego teatrom potrzebna była dyrektorów „o pełnych kwalifikacjach zawodowych, świadomych społecznej funkcji teatru, dobrych organizatorów, odpornych na trudy codzienności, mierzących swoje ambicje twórcze wedle aspiracji i potrzeb kulturowych środowiska, liczących się z jego opinią”¹⁶. Dyrektorzy musieli dysponować także umiejętnością współpracy z władzami, umieć poszukiwać i pozyskiwać aktorów, wiedzieć, jak konstruować różnorodny repertuar i jak stwarzać pracownikom odpowiednie warunki pracy i rozwoju. Dobrym dyrektorem był także ten, kto potrafił oszczędzać lub zarabiać, nie obniżając jednocześnie jakości pracy¹⁷. Na tę umiejętność zaczęto zwracać uwagę szczególnie w drugiej połowie lat osiemdziesiątych, gdy sytuacja

¹⁴ J. Sokołowski, *Jest teatr w mieście*, „Teatr” 1986, nr 8, s. 16.

¹⁵ J. Majcherek, *Krytyk z lustrem: „Pięć minut”*, „Teatr” 1988, nr 8, s. 7.

¹⁶ J. Sokołowski, *Jest teatr...*, s. 16.

¹⁷ Redakcja chętnie przeprowadzała wywiady z nowymi dyrektorami polskich scen, np. *Nowi dyrektorzy teatrów*, „Teatr” 1987, nr 12.

ekonomiczna polskich scen, jak i całej gospodarki, uległa dramatycznemu pogorszeniu (okres tzw. drugiego etapu reformy gospodarczej). Według Krzysztofa Sielickiego „prawa ekonomiczne gospodarki w studium dwucyfrowej inflacji podcięły niemal skutecznie wszystkie założenia życia teatralnego”¹⁸, ale winą za pogarszającą się sytuację finansową teatrów obarczano też Ustawę o instytucjach artystycznych i jej rozporządzenia wykonawcze, które nie uregulowały jednak kwestii Funduszu Aktywizacji Zawodowej, a odprowadzane do niego podatki nadal uszczuplały budżety teatrów.

Refrenem teatralnych dyskusji stała się deklinacja słowa „oszczędność”. Dyrektorzy na łamach miesięcznika przyznawali się, że nie mają rezerw finansowych, pieniędzy do zamknięcia budżetu lub środków na wypłatę wynagrodzeń ponadnormowych. Opowiadali też o sposobach oszczędzania, takich jak ograniczenie działalności objazdowej, zmniejszenie liczby przedstawień w siedzibach teatrów, tworzenie skromniejszych scenografii i kostiumów, przygotowywanie niskoobsadowych spektakli... Wywiady uzmysławiały konieczność podejmowania coraz drastyczniejszych działań oszczędnościowych, np. zwalniania pracowników. Często jednak okazywało się, że deficyt budżetowy teatrów był tak duży, że oszczędności nie były w stanie pomóc. Waldemar Dąbrowski, wówczas dyrektor Centrum Sztuki Studio im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Warszawie, stwierdzał: „Nawet gdybyśmy przyjęli bardzo drastyczne programy oszczędnościowe, to odległość między tym, co możemy zaoszczędzić, a tym, czego nam brakuje, jest tak kolosalna, że sami nie jesteśmy w stanie niczego zrobić”¹⁹. Próbowano także podnieść wpływy teatrów. Dyrektorzy sygnalizowali potrzebę wprowadzenia repertuaru rozrywkowego, który przyciągnąłby widzów (dlatego później w „Teatrze” pojawiło się wiele tekstów krytykujących wprowadzenie zbyt dużej liczby fars i komedii). Zła sytuacja finansowa zmuszała też do podnoszenia cen biletów. Redakcja „Teatru” krytykowała drastyczne podwyżki, uniemożliwiające wielu widzom uczestnictwo w spektaklach. „Na korzystanie z dóbr kultury mogą sobie pozwolić ci, których na to stać, a nie ci, którzy mają duchowe potrzeby bez materialnego pokrycia”²⁰ – pisał Janusz Majcherek litując się nad „przeciętnym inteligentem”, którego nie stać było na bilet za 1000 zł.

Nie pominięto też kwestii wynagrodzeń w teatrach. Na niesatysfakcjonujące pensje narzekali na łamach „Teatru” dyrektorzy, aktorzy, reżyserzy, scenografowie... Wysokość wynagrodzeń wzbudzała oburzenie, szczególnie gdy porównywano zarobki poza teatrem – Zygmunt Wojdan wykazał, że pensje teatralne plasują się poniżej średniej krajowej (wynoszącej w pierwszej połowie lat

¹⁸ K. Sielicki, *Za minutę dwunasta... Teatr przed drugim etapem reformy*, „Teatr” 1987, nr 12, s. 16.

¹⁹ *Teatr dzisiaj...*, s. 4.

²⁰ J. Majcherek, *Zrządność i przekora*, „Teatr” 1988, nr 3, s. 20.

osiemdziesiątych powyżej 12 tysięcy zł)²¹. Dyrektor radomskiego teatru uświadamiał też niesprawiedliwość systemu wypłaty wynagrodzeń, np. takie same gaże za główne role i epizody czy brak bonusów dla najlepszych aktorów. Na łamach „Teatru” zauważono również, że kwestię pensji pogarszał wspomniany już FAZ, blokujący wypłatę wynagrodzeń ponadnormowych. Wskutek niskich płac aktorzy zaczęli ograniczać pracę w teatrze na rzecz telewizji, filmu czy radia oraz różnego rodzaju chałtur. Jak twierdził Andrzej Multanowski, „dyrektor nie dysponuje podstawowym środkiem motywacyjno-dyscyplinującym, jakim były i będą pieniądze. Jego siła przetargowa wobec propozycji filmu, telewizji czy estrady jest żałośnie mizerna (i relatywnie ciągle jeszcze małe)”²².

Z problemami finansowymi teatrów łączył się ich fatalny stan techniczny, ale aż do połowy lat osiemdziesiątych ta kwestia nie była w piśmie Sokołowskiego podejmowana. Impulsem do dyskusji stał się pożar Teatru Narodowego (budynek spłonął 9 marca 1985 r.). Redakcja zaprosiła do rozmowy inżyniera Jerzego Bojara – zastępcę przewodniczącego Polskiego Centrum Międzynarodowej Organizacji Scenografów i Techników Teatru oraz dyrektora technicznego Teatru Wielkiego w Warszawie. Pożar narodowej sceny nie wywołał zdziwienia:

Obiekt ten [...] od dawna wymagał poważnego remontu. Wszyscy o tym wiedzieli, nieraz omawiano sprawę modernizacji i przebudowy teatru. Przed wielu laty przygotowano nawet odpowiednią dokumentację. A jednak nikt nie podjął wiążącej decyzji i w końcu doszło do pożaru. Można snuć przypuszczenia, że gdyby remont taki został wykonany i gdyby wybudowano dawno postulowane magazyny dekoracji dla scen warszawskich, to w Narodowym stare dekoracje nie byłyby składowane tam, gdzie były. I najprawdopodobniej nie byłoby tego pożaru²³.

Wywiad uwypuklił fakt, iż temat technicznej kondycji teatrów był przez lata spychany na margines, a fatalny stan Teatru Narodowego to czubek góry lodowej. „Można śmiało powiedzieć, że trzy czwarte budynków teatralnych w naszym kraju stwarza bardzo poważne zagrożenia”²⁴ – mówił Bojar. Redakcja „Teatru” zaczęła śledzić odbudowę Teatru Narodowego, informując o jej etapach i opóźnieniach (np. Jan Szablowski, *Odbudowa prestiżowa*, „Teatr” 1989, nr 8). Odnotowywano także inne techniczne wypadki, np. pożar Teatru Muzycznego w Gdyni i zalanie Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, oraz prace remontowe, których podjęli się dyrektorzy niektórych scen (Zofia Sieradzka, *Remont wczoraj, remont jutro*, „Teatr” 1987, nr 5).

²¹ Zob. Z. Wojdan, *Fundusz...*, s. 9.

²² A. Multanowski, *Uważam, że...*, „Teatr” 1988, nr 5, s. 10.

²³ *Alarm! Rozmowa z inż. Jerzym Bojarem*, „Teatr” 1985, nr 10, s. 24.

²⁴ Tamże.

2.1.2. Jaka płaca, taka praca (albo na odwrót)?

Przyglądając się teatrom od strony ich organizacji i finansowania, redakcja często pisała także o problemach różnych grup zawodowych. Najczęściej opisywani byli aktorzy, a efekty ich pracy analizowano nie tylko w recenzjach. Na poziom aktorstwa zwracano uwagę w wielu felietonach czy w sprawozdaniach z festiwali. Z tekstów wynika, że w latach osiemdziesiątych nastąpiło pogorszenie warsztatu aktorskiego, krytycy narzekali – tu też nie ma zaskoczenia – na fatalną dykcję i wady wymowy. O tych problemach mówili również zapraszeni do rozmów dyrektorzy. Bronisław Dąbrowski, jako dyrektor honorowy Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, w ankiecie *Czterdzieści lat teatru* narzekał: „Zwłaszcza młodzi mają kłopoty z wymową, jej wyrazistością, dykcją, umiejętnością prowadzenia dialogu, monologu itp.”²⁵. To właśnie młodzi aktorzy stanowili najczęściej krytykowaną grupę. W następstwie tych spostrzeżeń pojawiły się więc postulaty zmian kształcenia aktorów, np. w tekście Barbary Osterloff z cyklu „Uważam, że...” („Teatr” 1988, nr 7).

Młodym zarzucano także zbyt wysokie wymagania dotyczące miejsca pracy, co skutkowało odrzucaniem ofert na prowincji. Ciekawym uzupełnieniem tych głosów było włączenie do czasopisma tekstu psychologa Marka Konopczyńskiego, który obserwował studentów podczas Przeglądu Spektakli Dyplomowych Szkół Teatralnych w Łodzi (dziś Festiwal Szkół Teatralnych), diagnozując u nich frustrację, zagubienie i przekonanie o braku perspektyw (*Zagubieni, sfrustrowani...*, „Teatr” 1987, nr 6). Dziennikarze „Teatru” podobne zniechęcenie obserwowali jednak nie tylko u młodych. Krzysztof Sielicki w cyklu „Uważam, że...” pisał: „Coraz częściej słyszę od aktorów pracujących w świetnych teatrach, z dobrymi reżyserami o zniechęceniu ogarniającym ich codziennie około dwiętnastej, o katordze prób, o ogólnym znużeniu”²⁶. Spostrzeżenia dotyczące aktorskiej apatii potwierdzali dyrektorzy. Andrzej Strzelecki, aktor, wówczas dyrektor Teatru na Targówku w Warszawie, zauważał: „Gdy byłem młodym człowiekiem, obserwowałem wśród aktorów coś takiego, jak radość grania na scenie. Dzisiaj coraz częściej widzę mękę występowania”²⁷.

Redakcja „Teatru” przyczyn takiego samopoczucia aktorów doszukiwała się m.in. w niskich zarobkach. Ich skutkiem było dorabianie w filmie, radiu i telewizji, a także rozprzestrzeniające się chałtury. Krzysztof Sielicki zastanawiał się, czy „owo nieustanne wymuszone dorabianie, eksploatacja własnych możliwości, niechęć i brak czasu na dalszy rozwój umiejętności nie staną się w niedługim czasie jedyną filozofią życia pracowników teatrów państwowych”²⁸. I tak jak granie

²⁵ *Czterdzieści lat teatru*, „Teatr” 1984, nr 7, s. 5.

²⁶ K. Sielicki, *Uważam, że...*, „Teatr” 1987, nr 11, s. 19.

²⁷ *Na placu budowy. Rozmowa z Andrzejem Strzeleckim*, „Teatr” 1987, nr 12, s. 12.

²⁸ K. Sielicki, *Za minutę...*, s. 16.

w filmach czy zlecenia w telewizji lub radiu były akceptowane, tak „chaltura nie dająca się oceniać w żadnych kategoriach artystycznych” była mocno krytykowana. Redakcja stawiała w obronie mniej intratnej, ale bardziej prestiżowej (przynajmniej w założeniu) pracy w teatrze. Wskutek pogoni za dodatkowymi zarobkami aktorzy zaczęli zaniedbywać teatry. Sielicki opisywał niepożądane efekty:

W teatrach protestuje się już nawet, gdy reżyser zbyt długo próbuje nowe przedstawienie (zabiera szansę „nadnorm”). Sam zaś byłem świadkiem radości aktora, który cieszył się z tego, że go nie obsadzono w nowym, dużym przedstawieniu, bo najbliższy miesiąc miał wypełniony graniem w szkołach i domach kultury²⁹.

Redakcja ubolewała nad upadkiem etyki zawodowej. Sielicki wspominał o przypadkach fałszywych zwolnień lekarskich, dzięki którym aktorzy dostawali wolne w teatrach (wykorzystując ten czas na chaltury), a nawet o porzucaniu etatów (*Uważam, że...*, „Teatr” 1989, nr 1). Spostrzeżenia te rozwinął Andrzej Multanowski, sygnalizując problemy spowodowane zachowaniem aktorów:

Do znanych od lat schorzeń, na jakie cierpi polski teatr [...] – doszło teraz nowe zjawisko: postępujący rozpad zespołów artystycznych. Sygnalizują ten problem szefowie wielu placówek – tak w dużych, jak i w małych ośrodkach – wskazując na: niemożność prowadzenia sensownie zorganizowanej pracy artystycznej, realizacji planów, ustalania obsad, koordynacji prób czy nawet bieżącego repertuaru. Trudno kierować teatrem, gdy nie wiadomo, czy dany aktor będzie mógł zagrać proponowaną mu rolę, gdy nie jest pewne, czy uda się zgromadzić cały, przewidziany w planie prób, zespół, gdy wreszcie nikt nie jest w stanie określić, kiedy będzie mogła się odbyć wpisana do repertuarowych zapowiedzi premiera³⁰.

Multanowski pisał także o pauperyzacji środowiska aktorskiego zmuszającej do poszukiwania innych źródeł zarobku, ale zaznaczał też, że „granica między życiową koniecznością a zwykłym rozchalturzeniem, pogonią za pieniędzmi jest bardzo cienka”³¹. Co ciekawe, na łamach „Teatru” o tych problemach częściej mówili dyrektorzy teatrów niż sami aktorzy. Chociaż nie brakowało z nimi wywiadów, to rzadko pytano ich o te kwestie.

Drugą grupą obserwowaną przez redakcję „Teatru” byli reżyserzy, choć z mniejszą intensywnością niż aktorzy. Omówienia problemów reżyserów znaleźć można (oprócz recenzji) w sprawozdaniach z festiwalu, na których coraz częściej brakowało wybitnych twórców. Według redakcji poza kilkoma zapewniającymi dobrą jakość nazwiskami znaczna część reżyserów tworzyła spektakle przeciętne

²⁹ Tamże.

³⁰ A. Multanowski, *Uważam, że...*, s. 10.

³¹ Tamże.

lub złe. Na łamach „Teatru” można też dostrzec zainteresowanie wymianą pokoleń wśród reżyserów. Andrzej Multanowski przy okazji relacji z Kaliskich Spotkań Teatralnych pisał, że „odchodzą powoli reżyserzy starszego pokolenia, którzy przez ostatnie dziesięciolecia decydowali o kształcie polskiego teatru, nie ma wybitnych indywidualności w pokoleniu średnim, nie potwierdzają na razie wiązanych z nimi nadziei najmłodszy”³², ale jeśli wziąć pod uwagę, że tego roku na KST triumfowała *Zbrodnia i kara* w reżyserii Andrzeja Wajdy, to trudno o jednoznaczną interpretację opinii Multanowskiego i decyzji jury, którego przewodniczącym był Jerzy Sokołowski, zaś jednym z jurorów jego zastępca Andrzej Wanat... Nie wspominając o tym, że główne nagrody aktorskie szefowie Multanowskiego przyznali Jerzemu Radziwiłowiczowi i Jerzemu Stuhrowi – obaj mieli wówczas po trzydzieści parę lat, czyli byli gdzieś na pograniczu „młodej” i „średniej” grupy wiekowej, tej, która według redaktora miesięcznika nie pozwalała widzom na snucie wielkich nadziei.

To rozczarowanie „młodymi” było jednym z lejtmotywów „Teatru”. Choć pojawiały się nazwiska wywołujące entuzjazm recenzentów czasopisma, np. Ryszard Major, Krzysztof Zaleski, Janusz Wiśniewski czy – włączany wciąż do młodych – Krystian Lupa, to wydaje się, że *en masse* młode pokolenie zawiodło pokładane w nim oczekiwania. Artykuł o znaczącym tytule *Pustka tych lat (o młodych reżyserach)* poświęcił debiutującym na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych reżyserom Krzysztof Sielicki, zwracając uwagę na ich niewidoczność w polskim teatrze. Dziennikarz zarzucał: „Młodzi, wchodzący do teatru reżyserzy nie tylko unikają «manifestowego» formułowania deklaracji artystycznych, często nie pragną nawet określenia własnej postawy wobec teatru”³³. Podkreślał ich zagubienie i poczucie bezsensowności własnej pracy. Przyjrzał się także warunkom rozpoczęcia kariery reżyserskiej i trudnościom związanym z niechęcią dyrektorów teatrów. Podobnie jak w przypadku aktorów, reżyserzy zapraszani przez redakcję „Teatru” do wywiadów sporadycznie byli pytani o problemy ich środowiska.

Jeszcze rzadziej pisano o scenografach, liczniejsze głosy dotyczące ich problemów pojawiły się dopiero w drugiej połowie lat osiemdziesiątych. Zaczęto mówić – tu nie ma zaskoczenia – o kryzysie scenografii, co łączyło się ze wspomnianymi problemami finansowymi i technicznymi teatrów, niedostępnością lub wysokimi cenami materiałów. Zaproszono wreszcie scenografów do dyskusji. W czasopiśmie pojawił się wywiad ze Zbigniewem Bednarowiczem, wówczas scenografem Teatru Polskiego w Poznaniu, poświęcony warunkom pracy scenografów (*S.O.S dla scenografii*, „Teatr 1987, nr 12) czy artykuł scenografa Pawła Dobrzyckiego alarmującego o trudnej sytuacji polskiej scenografii (*Scenograf w teatrze. Błędne koło*, „Teatr” 1989, nr 4). Zwracano uwagę na niską pozycję scenografów w teatrze oraz fatalny

³² A. Multanowski, *Święto i dzień powszedni*, „Teatr” 1985, nr 8, s. 3.

³³ K. Sielicki, *Pustka tych lat (O młodych reżyserach)*, „Teatr” 1986, nr 8, s. 28.

stan dokumentacji ich pracy. Pisano także o niszczeniu dekoracji; przypadkowe dewastacje związane były z warunkami technicznymi teatrów – stłoczone w ciasnych magazynach i niezabezpieczone dekoracje ulegały stopniowej degradacji. Co więcej, kryzys ekonomiczny zmusił dyrektorów teatrów do szukania oszczędności, stąd częste przerabianie starych dekoracji i kostiumów na nowe. Jak przyznawali sami scenografowie, dużym problemem była też niesformalizowana kwestia prawa własności do scenografii, a nawet praw autorskich. Problemy scenografii komentowała Barbara Osterloff, poświęcając im m.in. tekst z cyklu „Uważam, że...” („Teatr” 1988, nr 1). Autorka narzekała na jakość materiałów wykorzystywanych do tworzenia dekoracji i kostiumów: „króluje drewno, najbardziej dostępne i tanie, materiały na kostiumy są niskiej jakości, stąd np. stylon nieudolnie naśladuje szyfon itp. itd., a o nowoczesnych syntetykach można tylko marzyć”³⁴. Pisała także o technicznym ubóstwie, brzydocie, niechlujstwie i tandecie.

Grupą, o której wspomniano w „Teatrze” często, ale dość pobieżnie, były kadry techniczne. Wielokrotnie przy okazji innych tematów napomykano o ich problemach. Pisano o nich zazwyczaj w nawiązaniu do kłopotów finansowych teatrów. O tej grupie zawodowej często wspominali w wywiadach dyrektorzy – nie mieli pieniędzy na podniesienie wynagrodzeń, dlatego wyspecjalizowani pracownicy techniczni zaczęli odchodzić z teatrów, znajdując lepiej płatną pracę, np. w przemyśle. Problemem było zatrudnienie nowych pracowników, za proponowaną pensję przychodzili ludzie ze znacznie niższymi kwalifikacjami. Słabsze kompetencje kadry technicznej odnotowano w tekstach poświęconych scenografom (sami scenografowie twierdzili, że źle wykwalifikowani pracownicy nie potrafią dobrze wykonać dekoracji albo przyczyniają się do ich szybkiego zniszczenia), a także pisząc o stanie technicznym budynków teatralnych (stwierdzano, że nieumiejętne użytkowanie np. oświetlenia przez pracowników przyspiesza jego degradację). Jednak samych pracowników technicznych o przedstawienie własnych opinii na łamach „Teatru” nie poproszono. Między innymi może dlatego, że w ogóle niewiele pisano o wzajemnych relacjach i współpracy między poszczególnymi zawodami (jedynie w tekstach poświęconych scenografom wspomniano, że nie są oni po partnersku traktowani przez reżyserów). Mimo to często pojawiały się głosy o podziale i kryzysie zespołów teatralnych (np. Andrzej Lis, *Kryzys zespołów kryzysem teatru?*, „Teatr” 1988, nr 12). Andrzej Multanowski twierdził nawet, że środowisko teatralne jest bardziej podzielone, niż było na początku lat osiemdziesiątych, ponieważ wcześniej praca w teatrze jednoczyła ludzi, a pod koniec dekady „erozja dotarła do wnętrza zespołów”³⁵.

W dobie „kryzysów” i upadku rzemiosła dużo pisano o dezintegracji środowiska teatralnego, widząc jej źródła jednak przede wszystkim w decyzjach

³⁴ B. Osterloff, *Uważam, że...*, „Teatr” 1988, nr 1, s. 6.

³⁵ A. Multanowski, *Uważam, że...*, s. 10.

i wydarzeniach stanu wojennego, zwłaszcza w bojkocie radia i telewizji oraz sporze o Związek Artystów Scen Polskich. Znamienne, że takie tezy forsował Jerzy Sokołowski, pisząc w 1984 r. o emocjonalnym podejściu do problemów uzyskującym wyraz „w tendencjach dezintegracyjnych, w rozproszeniu oraz rozbiciu ideowym i artystycznym ludzi teatru”³⁶. O podziałach w środowisku teatralnym informował też Janusz Cegiełła, nadając swojemu felietonowi znaczący tytuł *Podziały, podziałki, działki* („Teatr” 1984, nr 6). Wiele kontrowersji budziła kwestia reaktywowanego ZASP. Felieton Cegiełły opisywał różnorodne postawy środowiska:

Część twórców i artystów nie zgłosiła przynależności do nowych struktur związkowych, co zresztą wcale nie musi oznaczać pełnej negacji. Niektórzy działają aktywnie w innych gremiach społecznych, powołanych przez władzę i przez nią popieranych. Na co czekają? Ano czekają na rozwój wydarzeń. Albo nie akceptują np. składu osobowego nowych zarządów stowarzyszeń. Są i tacy, którzy poddali się zniechęceniu wobec wszelkich dotychczasowych form działania społecznego i wolą, bez głoszenia jakichkolwiek deklaracji, zamknąć się na pewien czas w swoich skorupkach. Oczywiście, zaznaczają się także postawy bardziej zdecydowane: przeciw i za. Pierwsi trwają w totalnej negacji i gotowi są walczyć o swoje przekonania. Drudzy wybierają miejsce przy władzy, jedynie w niej upatrując potencjalną siłę, zdolną wyprowadzić naród z marazmu i kryzysu³⁷.

Sprawa ZASP była pilnie śledzona przez redakcję „Teatru”. W artykułach pojawiły się wzmianki o nieuzasadnionym rozwiązaniu organizacji i konieczności jej reaktywacji. Na łamach „Teatru” ukazywały się materiały Komitetu Organizacyjnego Stowarzyszenia Artystów Scen Polskich dążącego do restytuowania ZASP: *Z posiedzenia Komitetu Organizacyjnego Stowarzyszenia Artystów Scen Polskich* („Teatr” 1983, nr 7), seria komunikatów *Z prac Komitetu Organizacyjnego Związku Artystów Scen Polskich ZASP* oraz list członków komitetu, Henryka Szletyńskiego i Bogdana Baera, do środowiska teatralnego („Teatr” 1983, nr 11). Zjazd założycielki ZASP został potraktowany priorytetowo – poświęcono mu kilka pierwszych stron numeru, publikując przemówienie nowego prezesa, Henryka Szletyńskiego, *Uchwałę Zjazdu* i skład władz stowarzyszenia („Teatr” 1984, nr 3). Redakcja monitorowała także dalszą działalność organizacji. Po XL Walnym Zjeździe Delegatów ZASP w kwietniu 1985 r. przedrukowano uchwały i zaktualizowany skład władz stowarzyszenia („Teatr” 1985, nr 7), po kolejnym zjeździe opublikowano sprawozdanie, nowy skład władz oraz *Informację Zarządu Głównego* („Teatr” 1988, nr 6). Redakcja umieszczała też mniejsze notatki od stowarzyszenia. Ukazały się np. postulaty zmian w teatrach na prowincji (*Niektóre wnioski komisji ZASP d/s Teatrów Terenowych*, „Teatr”

³⁶ J. Sokołowski, *Nowy rok polskiego teatru*, „Teatr” 1984, nr 1, s. 3.

³⁷ J. Cegiełła, *Podziały, podziałki, działki*, „Teatr” 1984, nr 6, s. 38–39.

1985, nr 4), list o utworzeniu Ośrodka Kultury Mowy (*Powstał Ośrodek Kultury Mowy*, „Teatr” 1987, nr 5) czy *List Tymczasowego Zarządu Sekcji Reżyserów* („Teatr” 1988, nr 9). Z okazji 70. rocznicy powstania ZASP Jerzy Sokołowski przeprowadził wywiady z obecnym i byłymi prezesami stowarzyszenia (*W 70-lecie ZASP-u. Mówią prezesi ZASP-u z lat 1970–1988*, „Teatr” 1988, nr 11).

Trudno jednoznacznie stwierdzić na podstawie samego czasopisma, jaki był stosunek redakcji do reaktywowanego ZASP. Wielość materiałów może świadczyć o poparciu, choć należy brać pod uwagę, że mogły one zostać umieszczone w wyniku próśb prezesa ZASP czy na życzenie władz. Jerzy Sokołowski pisał pozytywnie o restytuowanym stowarzyszeniu:

Z trudem reaktywowana organizacja twórcza, dzięki działalności zawodowej i społecznej części środowiska, a także rozumieniu doniosłości sprawy przez prof. Henryka Szletyńskiego, który podjął się trudu powołania do życia SPATIF-u – ZASP-u, objęła na razie zaledwie część ludzi teatru. Należy mieć nadzieję, że reaktywowany ZASP – „będący zbiorowym obowiązkiem i nakazem bezwzględnej konieczności” – programem swoich działań twórczych, zawodowych, organizacyjnych i socjalnych rychło przezwycięży opory tych, którzy z nieufnością lub niechęcią odnieśli się dotychczas do nowo powołanego związku³⁸.

Mimo poparcia reaktywowanego ZASP przez redaktora naczelnego w czasopiśmie pojawiały się głosy osób niechętnych organizacji, niektórzy dyrektorzy w wywiadach krytykowali działalność stowarzyszenia. Restytuowany ZASP, często nazywany „nowym ZASP” (dla odróżnienia go od ZASP sprzed stanu wojennego) nie zniwelował podziałów w środowisku. Organizacji zarzucano m.in. niewystarczające zaangażowanie w rozwiązywanie problemów polskiego teatru (w wywiadzie z Markiem Okopińskim, „Teatr” 1986, nr 5) i nieumiejętność zdobycia poparcia w środowisku (wypowiedź Jerzego Zegalskiego w rozmowie *Teatr dzisiaj*, „Teatr” 1986, nr 6). W odpowiedzi na te narzekania Jerzy Sokołowski twierdził: „Wbrew niektórym, nazbyt pesymistycznym i pochopnym głosom sądzę, że dotychczasowe podziały środowiska, dzięki rozsądkowi większości naszych twórców i rozważnym działaniom władz, niwelują się i zacierają”³⁹. W kwietniu 1988 r. odbył się XLI Walny Zjazd ZASP, podczas którego wybrano Kazimierza Dejmka na prezesa stowarzyszenia, co redakcja (a może Sokołowski? – tekst nie był podpisany) komentowała: „Choć nie można dziś mówić o pełnym wyjaśnieniu sytuacji, można jednak uznać z ostrożnym optymizmem, że w najbliższym czasie zmiany pójdą w oczekiwaną przez środowisko stronę. Otworzyła się droga do ponownego scalenia naszego życia teatralnego”⁴⁰.

³⁸ J. Sokołowski, *Nowy rok...*, s. 3.

³⁹ J. Sokołowski, *Uważam, że...*, „Teatr” 1988, nr 3, s. 14.

⁴⁰ XLI Walny Zjazd Delegatów ZASP, „Teatr” 1988, nr 6, s. 3.

2.1.3. Teatry „A” i teatry „B”

Scalenie środowiska nie było jednak oczywiste, jeśli pamiętać choćby o opisywanych przez „Teatr” problemach, które w różnym stopniu dotyczyły teatry. Różnice te wiązały się z podziałem na teatry centralne i prowincjonalne (zwane w wielu tekstach terenowymi). Podział ten nie był jednoznaczny, w zależności od opisywanego problemu przyjmował różne formy, np. teatry w stolicy i w pozostałych miastach, teatry w miastach ze szkołami teatralnymi lub bez czy po prostu teatry w dużych i małych miastach. Z artykułów wynika, że teatry prowincjonalne miały zazwyczaj większe kłopoty niż teatry w wielkich ośrodkach. Specyfikę teatrów terenowych podkreślano w tekstach poświęconych sytuacji konkretnych instytucji, np. Jacek Sieradzki pisał o Teatrze Zagłębia w Sosnowcu (*Gramy w sobotę i w niedzielę*, „Teatr” 1983, nr 9), Jerzy Sokołowski o Teatrze im. Juliusza Osterwy w Gorzowie Wielkopolskim (*Jest teatr w mieście*, „Teatr” 1986, nr 8), Elżbieta Żmudzka o Teatrze Dramatycznym w Słupsku (*W Słupsku, czyli wszędzie*, „Teatr” 1986, nr 8), Lidia Wójcik o Teatrze im. Ludwika Solskiego w Tarnowie (*W Tarnowie*, „Teatr” 1986, nr 10)... Różnice w problemach teatrów uświadamiały także wywiady z dyrektorami – redakcja zapraszała do rozmów kierowników scen z całej Polski. O problemach teatrów terenowych pisał szerzej m.in. Marek Waruszyński, uwypuklając kwestie związane z geograficznymi i demograficznymi czynnikami wpływającymi na funkcjonowanie teatrów w małych miastach. Problemem była mała liczba mieszkańców, a także ich struktura (nieliczna inteligencja, wielu robotników), co skutkowało niską frekwencją. Intensywnie pracowały więc Biura Obsługi Widzów, organizując publiczność z fabryk czy szkół. Dzieci i młodzież stanowiły często największą grupę widzów w teatrach terenowych, dlatego repertuar musiał zawierać dużo lektur i bajek. Waruszyński podkreślał także brak konkurencji w miastach monoteatralnych, skutkujący mniejszą dbałością o poziom spektakli. W efekcie „powstają więc przedstawienia, których naczelnym kryterium jest mała obsada, mała ilość prób i możliwie najszybsze rozpoczęcie eksploatacji”⁴¹.

O odrębnych problemach teatrów prowincjonalnych mogło świadczyć też utworzenie przez ZASP specjalnej Komisji do spraw Teatrów Terenowych, której spostrzeżenia zostały opublikowane na łamach „Teatru” (*Niektóre wnioski komisji ZASP d/s Teatrów Terenowych*, „Teatr” 1985, nr 4). Zarówno w komunikacie Komisji, jak i w innych artykułach pojawiły się negatywne głosy dotyczące zespołów aktorskich, ich składu i poziomu. Teatry w małych ośrodkach miały kłopoty z pozyskiwaniem aktorów – ani wybitni, ani przeciętni, ani nawet niedawni absolwenci szkół teatralnych nie chcieli pracować poza dużymi miastami. Niechęć do prowincji opisywał m.in. Jerzy Sokołowski, zauważając, że w przeciwieństwie do małych miejscowości miasta wieloteatralne dają aktorom więcej możliwości, ułatwiają zdobycie pieniędzy i rozgłosu (*Jest teatr*

⁴¹ M. Waruszyński, *Publiczność ma widzę ogromną*, „Teatr” 1983, nr 9, s. 12.

w mieście, „Teatr” 1986, nr 8). Ponadto złe warunki finansowe (niskie pensje) i socjalne (np. brak mieszkań dla pracowników) oraz niski poziom artystyczny wielu teatrów odstraszały aktorów. W jednym z wywiadów Zbigniew Zapasiewicz, będący również wykładowcą warszawskiej Szkoły Teatralnej, mówił: „Nie mogę w dzisiejszej sytuacji zgodnie z własnym sumieniem radzić zdolnemu studentowi: jedź na prowincję. Bo przecież często czeka go tam szarość, brud, nędza i artystyczna wegetacja”⁴². W praktyce oznaczało to, że teatry w małych miastach cierpiały z powodu deficytu aktorów, a teatry w dużych miastach miały ich w nadmiarze.

Swoimi spostrzeżeniami w kwestii poziomu aktorstwa w teatrach prowincjonalnych dzielił się aktywny na łamach „Teatru” Zygmunt Wojdan. Twierdził, że aktorzy zaniedbują pracę nad warsztatem aktorskim, bo nie mają konkurencji, a liczba teatrów terenowych jest zbyt duża w stosunku do zasobów aktorskich (*Nabieramy sił do nowego zrywu*, „Teatr” 1987, nr 3). Dlatego na prowincji często zatrudniano lalkarzy (pisano wręcz o „masowym exodusie”) a nawet adeptów⁴³, co wiązało się z obniżeniem poziomu aktorskiego. Sprawa adeptów była wielokrotnie komentowana, np. w wywiadzie Barbary Osterloff z Michałem Pawlickim – przewodniczącym komisji egzaminacyjnej dla adeptów-aktorów, który bardzo nisko ocenił ich poziom i przygotowanie przez opiekujące się nimi teatry (*Takich mamy adeptów, jaki teatr*, „Teatr” 1988, nr 4). Nic więc dziwnego, że w drugiej połowie lat osiemdziesiątych zaczęły się pojawiać głosy o konieczności likwidacji części teatrów terenowych. Skomentował je w sekcji „Uważam, że...” Maciej Nowak („Teatr” 1988, nr 2), stając w obronie teatrów prowincjonalnych, powołując się na ich wieloletnią tradycję i potencjał, który dobrzy dyrektorzy i reżyserzy potrafią z nich wydobyć.

Okazją do rozmów o sytuacji teatrów i centralnych, i terenowych były relacje z festiwalu. W jednym z tekstów Jerzy Sokołowski pisał o „ogromnej fali festiwalu, spotkań, «wiosen» i «jesieni», która na przekór ekonomii, jak za najlepszych czasów festiwalomanii, zalała kraj”⁴⁴. Niestety przeglądy te, niczym w soczewce, skupiały bólaczki życia teatralnego. Problemy teatrów terenowych

⁴² *Aktorstwo uczy tolerancji. Rozmowa ze Zbigniewem Zapasiewiczem*, „Teatr” 1987, nr 1, s. 4.

⁴³ Słowo „adept” pojawia się w „Teatrze” w różnych znaczeniach. Czasem jest ono używane jako synonim młodego absolwenta aktorstwa, innym razem jako synonim studenta szkoły teatralnej. Często jednak autorzy tekstów używają słowa „adept” jako określenia osoby bez wykształcenia, zatrudnianej i przyuczanej (lub nie) do zawodu zazwyczaj przez teatr prowincjonalny – na potrzeby pracy używam tego słowa w trzecim znaczeniu. Pojęcie „adept” zostało też zdefiniowane przez Tadeusza Nyczka, z uwzględnieniem wielu znaczeń. Zob. T. Nyczek, *Alfabet teatru: dla analfabetów i zaawansowanych*, Warszawa: Agencja Edytorska „Ezop”, 2002.

⁴⁴ J. Sokołowski, *Teatr jaki jest*, „Teatr” 1983, nr 9, s. 17.

dobrze ilustrował Festiwal Teatrów Polski Północnej w Toruniu. Recenzenci nie szczędzili imprezie i jej uczestnikom krytyki. Jacek Sieradzki relacjonował:

Impreza była nade wszystko świadectwem najbardziej podstawowych kłopotów małych scen, kłopotów mniej zauważalnych, gdy się te teatry odwiedza w ich siedzibach, w dniu powszednim, ale kłopotów w stężeniu festiwalowym nieznosnych. Zaiste trudno było skupiać się nad koncepcjami inscenizatorów, gdy kuriozalna dykcja aktorów wywoływała wybuchy śmiechu na widowni, gdy obsada niektórych ról w wieloobsadowych sztukach świadczyła nie o zamyśle, tylko o rozpaczliwym braku alternatyw w zespole, gdy kostiumy straszyły połączonym niedostatkiem gustu scenografa i materiału, z którego należałoby je uszyć⁴⁵.

Kolejne festiwalowe sprawozdanie było równie krytyczne, a poziom prezentowany przez teatry okazał się katastrofalny. Elżbieta Żmudzka narzekała:

Nie udał się tegoroczny Festiwal Teatrów Polski Północnej w Toruniu. Jury nie przyznało nagrody głównej i kilku innych. Dziennikarze akredytowani przy festiwalu swoją nagrodę przekazali do depozytu, w oczekiwaniu na lepsze czasy. Mało tego. Znudzeni i podenerwowani jurorzy wydali groźny pomruk umieszczając w werdykcie negatywną ocenę imprezy. Ogólny poziom artystyczny przywiezionych do Torunia spektakli uznali za niezadowalający; brakowało, podkreślili, „wybitnych ról oraz precyzji w formułowaniu przez reżyserów myślowego przesłania przedstawień”⁴⁶.

Nagród na toruńskim festiwalu nie przyznano w latach osiemdziesiątych aż trzykrotnie: w 1985, 1986 i 1988 r.⁴⁷

Podobne problemy miały też inne duże festiwale. Kłopoty warsztatowe aktorów, nieprzemyślane pomysły reżyserskie czy luki repertuarowe (braki zarówno w klasyce, jak i w sztukach współczesnych) były krytkowane w większości relacji. „Dwa, trzy spektakle wartościowe, jeden knot i przeciętna reszta – oto ich bilans najbardziej skrótowy”⁴⁸ – pisał Paweł Konic o X Opolskich Konfrontacjach Klasyki. Podobnie rzecz się miała z Festiwałem Sztuk Współczesnych we Wrocławiu. Elżbieta Baniewicz relacjonowała: „Pokazano parę ewidentnych bubli, parę zabawek, produkty bardziej skomplikowane myślowo,

⁴⁵ J. Sieradzki, *Nadzieje Północy?*, „Teatr” 1984, nr 9, s. 6.

⁴⁶ E. Żmudzka, *Nieudany Toruń*, „Teatr” 1985, nr 8, s. 6.

⁴⁷ Festiwalowi Teatrów Polski Północnej przyjrzał się także po latach Zenon Butkiewicz, analizując przebieg kolejnych edycji, również w latach osiemdziesiątych, opisując jego zmieniającą i wyczerpującą się formułę oraz zamknięcie imprezy w 1989 r. Zob. Z. Butkiewicz, *Festiwal w czasach PRL-u: o Festiwalu Teatrów Polski Północnej w Toruniu (1959–1989)*, Toruń: Zapolex-Media, 2004.

⁴⁸ P. Konic, *Opole* 1984, „Teatr” 1984, nr 6, s. 3.

bardziej udane chowając pod korcem⁴⁹. Był to jeden z festiwali, na którym jury nie przyznało części nagród. Na festiwalowe problemy zwrócili też uwagę Andrzej Multanowski i Krzysztof Sielicki w tekście *Festiwale na zakręcie* („Teatr” 1987, nr 10), pisząc o rozczarowaniu festiwalami i opuszczaniu ich przez publiczność. O sytuacji festiwali mówiono też w ramach dyskusji *Elastyczność i pryncypia* („Teatr” 1988, nr 9). Zwrócono uwagę na ich pogarszający się poziom artystyczny i organizacyjny oraz rozważano zasadność ograniczenia ich liczby.

Innym tematem łączącym centrum i prowincję była działalność Teatru Rzeczypospolitej. Plany założenia instytucji opisywał już pod koniec 1982 r. Jerzy Sokołowski (*Narada*, „Teatr” 1982, nr 12). Przewidywano, że będzie to teatr impresaryjny z siedzibą w Warszawie, w którym pokazywane będą przedstawienia z całej Polski. Od początku Sokołowski krytykował jednostronną działalność nowej instytucji, w zamian proponując koncepcję „stale funkcjonującej i organizacyjnie sprawnej akcji na rzecz wymiany teatralnej między różnymi ośrodkami kraju”⁵⁰. Już po powstaniu instytucji redakcja poprosiła o opinie na jej temat kilku dyrektorów teatrów (*O Teatrze Rzeczypospolitej*, „Teatr” 1983, nr 4). Co ciekawe, ich wypowiedzi korespondowały z wcześniejszym stanowiskiem Sokołowskiego: chociaż szefowie scen chwalili ideę nowej instytucji, to mieli obiekcje dotyczące jej funkcjonowania jedynie w stolicy. Wkrótce opublikowany został list Jana Pawła Gawlika powołanego na dyrektora nowo powstałej placówki (*List otwarty dyrektora Teatru Rzeczypospolitej J. P. Gawlika do kierownictw i zespołów teatrów dramatycznych w Polsce*, „Teatr” 1983, nr 7). Redakcja „Teatru” opatrzyła list komentarzem, uznając nadesłany tekst za zakończenie dyskusji o kształcie instytucji i czekając na jej pierwsze działania.

W późniejszym okresie działalność sceny była śledzona głównie w rubryce „W teatrze i wokół teatru”, gdzie informowano o prezentowanych spektaklach. Szerzej pierwszy sezon działalności oceniał w wywiadzie Janusz Trzcíński (dyrektor Departamentu Teatru i Estrady):

Rezultaty artystyczne i społeczne, jakie Teatr Rzeczypospolitej osiągnął w pierwszym roku swej działalności, są więcej niż tylko obiecujące. Ale oceniając ten fakt pozytywnie, należy zwrócić uwagę na dalsze prace programowe profilujące działalność Teatru Rzeczypospolitej. Koniecznością staje się całościowe zaproponowanie programu tej największej sceny, tak by uwzględniała ona przeniesienie najcenniejszych wartości współczesnego teatru do różnych ośrodków w całej Polsce⁵¹.

⁴⁹ E. Baniewicz, *Czy teatr gryzie własny ogon?*, „Teatr” 1986, nr 8, s. 3.

⁵⁰ J. Sokołowski, *Narada*, „Teatr” 1982, nr 12, s. 3.

⁵¹ *U progu nowego sezonu i nie tylko...*, „Teatr” 1984, nr 11, s. 3.

Do tematu Teatru Rzeczypospolitej redakcja czasopisma powróciła też w wywiadzie z Markiem Okopińskim – kolejnym dyrektorem tej instytucji. Zaczęła ona zbliżać się do idei Sokołowskiego. Okopiński opowiadał:

Rozpoczęliśmy szerszą wymianę między różnymi ośrodkami i wywozimy niektóre przedstawienia z Warszawy. Firma Teatru Rzeczypospolitej jest obecnie znana i oczekiwana, ufa się jej, że pokaże coś interesującego. Jesteśmy szczególnie oczekiwani i gorąco przyjmowani w ośrodkach nie mających stałych teatrów (ostatnio Piła, Chełm, Puławy)⁵².

Nowy dyrektor zapowiadał też wznowienie Warszawskich Spotkań Teatralnych czy rozpoczęcie działalności dokumentacyjnej i wydawniczej. W dyskusje o instytucji włączyli się też czytelnicy „Teatru”. „A czy nie można w ramach Teatru Rzeczypospolitej prowadzić większej wymiany w terenie? Widzowie poza stolicą też chcą zobaczyć inne przedstawienia”⁵³ – pisała w liście Alicja Kumaniecka, czytelniczka z Wrocławia. Pod koniec lat osiemdziesiątych rzadziej jednak wspomniano o pracy tej instytucji – możliwe, że problemy finansowe i organizacyjne odciągnęły uwagę od Teatru Rzeczypospolitej, który, choć rzeczywiście został organizatorem Warszawskich Spotkań Teatralnych, już w 1990 r. zakończył działalność.

2.1.4. A może jednak wolny rynek?

W obliczu zaistniałego kryzysu teatru zaczęto mówić na łamach czasopisma o konieczności reform. Szerokim echem odbiły się pomysły Zbigniewa Zapaśiewicza, wywracające do góry nogami dotychczasowy system funkcjonowania teatrów w Polsce. Znany aktor przedstawił swoje koncepcje w wywiadzie dla „Teatru”:

Upieram się jednak nadal, że teatrów dotowanych jest u nas za dużo. Na wielu scenach, mimo usiłowań kierujących nimi osób, nie ma szans na zaistnienie faktów artystycznych. Sceny te powinny pełnić funkcję miejsc teatralnych i widowiskowych. Nic nie powinno przeszkadzać temu, aby w tym samym budynku odbywały się występy Maryli Rodowicz czy Edyty Geppert i grupy teatralnej pokazującej jednoaktówki. Trudniejsze formy należy wprowadzać stopniowo. Myślę o czymś w rodzaju systemu impresaryjnego. Należałoby szukać ludzi przygotowanych do kierowania tego typu placówkami. Wewnątrz środowiska powinna rozpocząć się rywalizacja na zasadach wolnej konkurencji. Należy odetatyzować nasz teatr, umożliwić samorządne tworzenie się zespołów teatralnych⁵⁴.

⁵² *Nierówny bieg teatru. Rozmowa z Markiem Okopińskim*, „Teatr” 1986, nr 5, s. 17.

⁵³ *Korespondencja*, „Teatr” 1987, nr 1, s. 30.

⁵⁴ *Aktorstwo uczy tolerancji...*, s. 4.

Zapasiewicz twierdził, że utrzymywanie teatrów ze środków publicznych powoduje stagnację, zabija pomysły i motywację do pracy. Propozycja „odetatyzowania teatrów” łączyła się według niego z negatywnymi skutkami przywiązania aktorów do jednego teatru, stała praca pozbawiała ich dopingu wynikającego z konkurencji. Pojawił się także pomysł wprowadzenia lżejszego (ale nie błahego) repertuaru, bardziej zrozumiałego dla widzów. Na pytanie o ryzyko komercjalizacji odpowiadał: „Wolną grą sił powinna sterować silna, posiadająca autonomię i powszechny autorytet organizacja aktorska. Jej zadaniem byłaby troska o wartość artystyczną spektakli”⁵⁵. Zapasiewicz wyjaśniał także, w jaki sposób miałyby zostać zabezpieczone interesy aktorów: „Parasolem ochronnym mogłyby być agendy związku aktorów pośredniczące przy tworzeniu grup i lokalnych ośrodków i sterujące w pewnym stopniu rynkiem teatralnym”⁵⁶. Plan Zapasiewicza uwzględniał więc podmioty chroniące przed negatywnymi skutkami kapitalizmu. W innym z wywiadów, po objęciu stanowiska dyrektora Teatru Dramatycznego w Warszawie, Zapasiewicz twierdził: „Mimo wszystko nie jesteśmy wolni od spraw komercyjnych, musimy więc pełnić funkcje usługowe. Spełniać usługi artystyczne dla widza, który chce je kupić”⁵⁷. W wypowiedziach Zapasiewicza uderza znajomość terminologii rodem z kapitalistycznego słownika.

Nic dziwnego, że propozycje aktora budziły w środowisku teatralnym obawy związane z komercjalizacją czy bezrobociem. Koncept Zapasiewicza komentował Andrzej Hausbrandt w felietonie *Mondo cane* („Teatr” 1987, nr 4) – nie wymieniał co prawda aktora z nazwiska, ale łatwo domyślić się, kto był bohaterem felietonu. Chociaż Hausbrandt nie skrytykował wprost poglądów Zapasiewicza, to próbował wykazać, że koncepcja była zbyt rewolucyjna. Ku zadowoleniu dziennikarza aktor obejmując dyрекcję teatru nie wprowadził swoich koncepcji w życie. W zawoalowany sposób komentował też pomysły aktora Janusz Majcherek (*Zrządność i przekora*, „Teatr” 1988, nr 8), relacjonując swoją rozmowę z zaprzyjaźnionym aktorem na temat poglądów „mistrza” (znów nazwisko Zapasiewicza w felietonie nie pada, zostając zastąpione właśnie określeniem „mistrz”). Majcherek wydawał się bardziej otwarty na jego propozycję, choć też podkreślał jej rewolucyjny charakter, nazywając ją „przewrotem kopernikańskim, ale nie pozbawionym rozsądnych zasad”. Felieton pokazywał zarówno negatywne, jak i pozytywne aspekty koncepcji „mistrza”, przeciwstawiając bezrobociu w wyniku wolnorynkowej konkurencji lepszą motywację, rozwój umiejętności i większe zarobki za dobrze wykonaną pracę.

Oprócz propozycji Zapasiewicza w drugiej połowie lat osiemdziesiątych zaczęły pojawiać się głosy dotyczące rentowności teatru. Wraz z kryzysem

⁵⁵ Tamże.

⁵⁶ Tamże.

⁵⁷ *Nie histeryzujemy. Rozmowa ze Zbigniewem Zapasiewiczem*, „Teatr” 1987, nr 12, s. 10.

ekonomicznym coraz częściej negowano przeświadczenie o deficytowym charakterze instytucji kulturalnych. „A teraz mecenasa olśniło: kultura nie może nie być opłacalna, musi na siebie zarobić. Jeśli coś nie jest dochodowe, należy to zlikwidować, zamienić na coś innego, zreformować. Zaciskamy pasa na brzuchu i na mózgu”⁵⁸ – zauważał zmianę nastawienia władz do finansowania teatrów Janusz Majcherek. Podobnie reagował Maciej Nowak, który zaobserwował na łamach prasy coraz więcej debat o rentowności kultury (*Uważam, że...*, „Teatr” 1988, nr 4). Polemizując z nimi, Nowak sprzeciwił się propozycjom likwidacji wszystkich teatrów poza czterema scenami w Warszawie i wprowadzeniu antreprzyzy teatralnej opartej na wolnej konkurencji. Negował także uzależnienie życia teatralnego od kapitalistycznych mechanizmów:

O najzwyczajszej wadzie wzroku świadczy przekonanie, że w życie teatralne, czy szerzej – kulturalne, uda się wprowadzić pewne mechanizmy rynkowe: że ludzie za bilety na lepsze spektakle będą chcieli płacić większe pieniądze niż na inne, artystycznie nieudane, że twórcze klęski wyrażać będzie pusta kasa⁵⁹.

Autor twierdził, że niemożliwe jest przekształcenie deficytowych instytucji kulturalnych w dochodowe przedsiębiorstwa.

Obawy redakcji „Teatru” dotyczące wpływu kapitalizmu na kulturę pogłębiały się wraz ze zmianami politycznymi i ustrojowymi, do których doszło w 1989 r. Aby oddać atmosferę tamtego okresu, redakcja przeprowadziła ankiety z dyrektorami teatrów w cyklu „Nadzieje i obawy” (publikowanym pod koniec 1989 i w 1990 r.). Wypowiedzi dyrektorów miały prezentować refleksje dotyczące funkcjonowania teatrów w sezonie 1989/1990. W tytule cyklu redakcja postawiła na pierwszym miejscu słowo „nadzieje”, chociaż w wypowiedziach dyrektorów zdecydowanie więcej było obaw dotyczących niemożności utrzymania teatrów, likwidacji scen nierentownych i prezentujących niski poziom, masowego odchodzenia pracowników wszystkich zawodów teatralnych, bezrobocia, komercjalizacji kultury czy dominacji myślenia finansowego nad artystycznym. Pełne lęku wypowiedzi dyrektorów uzupełniał pesymistyczny felieton Janusza Majcherka (*Zrządność i przekora*, „Teatr” 1989, nr 11/12), w którym autor snuł wizję rychłej utraty pracy oraz bezdomności.

Na przekór tym głosom wychodził redaktor naczelny, prezentując nieustannie swój optymizm. We wstępie do cyklu „Nadzieje i obawy” Jerzy Sokołowski scharakteryzował najważniejsze problemy życia teatralnego, po czym – z właściwą sobie wiarą i ufnością – konkludował: „I ta świadomość, że mądra i głęboko przemyślana reforma teatru rychło nastąpi – stwarza nadzieje na lepszy niż dotychczas los narodowej sceny”⁶⁰. Pisał to w roku 1989.

⁵⁸ J. Majcherek, *Zrządność i przekora*, „Teatr” 1988, nr 3, s. 20.

⁵⁹ M. Nowak, *Uważam, że...*, „Teatr” 1988, nr 4, s. 14.

⁶⁰ J. S[okołowski], *Nadzieje i obawy*, „Teatr” 1989, nr 11/12, s. 3.

2.2. A ty mnie na wyspy szczęśliwe zawieź, czyli „Dialogu” ucieczka od PRL

Co różniło „Teatr” od „Dialogu” w pisaniu o polskim teatrze lat osiemdziesiątych? Już rzut oka na spisy treści obu czasopism wystarczy, by zauważyć, że „Teatr” pisał o aktualnych problemach dużo i chętnie, a „Dialog” przed tymi tematami uciekał. Oczywiście, podstawowym zadaniem założonego w 1956 r. czasopisma była publikacja tekstów dramatycznych i to właśnie one stanowią główną część każdego numeru. Jednakże, oprócz dramatów, na łamach „Dialogu” pojawiały się przecież artykuły i to właśnie tę drugą część czasopisma można byłoby uznać za właściwe miejsce na komentarz i krytyczną analizę stanu polskiego teatru. A jednak ilość farby drukarskiej wykorzystanej do pisanie o teatrze PRL jest tam śladowa – większość publikowanych w „Dialogu” artykułów to interpretacje dramatów, sylwetki autorów, teksty z historii, teorii czy popularnej wówczas antropologii teatru itp. Artykuły poświęcone wprost stanowi polskiego życia teatralnego, analizy jego problemów czy wreszcie próby ich rozwiązania pojawiają się na stronach czasopisma z rzadka. Czy to znaczy, że redakcja „Dialogu” była obojętna na te tematy?

Podobnie jak w przypadku „Teatru”, także i tu pojawia się pytanie o rolę redaktora naczelnego w kształtowaniu treści czasopisma i jego nastawienie do bieżących problemów. Czy można zarzucić Konstantemu Puzynie brak zainteresowania tymi tematami? A może brak komentarzy do codzienności polskiego teatru lat osiemdziesiątych był zamierzoną strategią redaktora naczelnego, przybitego marazmem tamtego okresu? Trudno odpowiedzieć na te pytania jedynie na podstawie treści czasopisma. Nie można, inaczej niż w przypadku artykułów Jerzego Sokołowskiego, znaleźć wskazówek w tekstach redaktora naczelnego „Dialogu”, ponieważ Puzyna prawie u siebie nie publikował. Co prawda, jeszcze w latach siedemdziesiątych znalazło się w „Dialogu” kilka jego tekstów, Puzyna prowadził wówczas także rozmowy dla miesięcznika, jednak w kolejnej dekadzie zniknął z łamów własnego czasopisma niemal całkowicie. Być może brak zainteresowania Puzyny komentowaniem zaistniałego kryzysu teatralnego mógł wpłynąć na to, że i jego współpracownicy temat ten poruszali dość rzadko.

Lektura czasopisma nie umożliwia zatem prześledzenia organizacyjno-finansowych aspektów funkcjonowania teatru w latach osiemdziesiątych. Na łamach „Dialogu” z tamtego okresu nie ma komentarzy do Ustawy o instytucjach artystycznych czy uchwał ZASP. Czytelnik nie znajdzie także informacji o zjazdach, naradach i decyzjach Ministerstwa Kultury dotyczących teatru, nie ma licznych narzekań dyrektorów teatrów, reżyserów, scenografów bądź aktorów na organizację, brak pieniędzy, biedę, zły stan techniczny scen itp. W „Dialogu” funkcjonowała co prawda „Kronika”, ale

odnotowywano w niej, co nowego działo się na świecie, a tematy polskie konsekwentnie pomijano. Łatwo zresztą można by zarzucić redakcji, że wiele palących problemów zostało wówczas przemilczanych lub tylko pobieżnie wspomnianych. Że polski teatr „Dialogu” nie obchodził. Ale czy tak było na pewno?

Gdy już pisano w „Dialogu” o polskim teatrze, to i tu używano słowa „kryzys”, choć – to właśnie ciekawe – jego frekwencja była o wiele mniejsza (sięgnięto po nie najwyżej kilka razy). „Kryzys” ustępował miejsca odnajdywanej w niejednym tekście metaforyce funeralnej (choćby słynny felieton Zygmunta Hübnera *Nad trumną polskiego teatru. Mowa patetyczna*, „Dialog” 1988, nr 6) i kilku innym określeniom wypranym z optymizmu. Ale przede wszystkim ustępował miejsca milczeniu, przerywanemu z rzadka – w porównaniu z „Teatrem” – oskarżeniami pod adresem teatru. Pisano co prawda o problemach polskiego dramatu współczesnego, publikowano kompleksowe rozmowy (np. *Sytuacja dramatu*, „Dialog” 1985, nr 4) czy zapis wystąpień z sesji towarzyszącej Festiwalowi Polskich Sztuk Współczesnych we Wrocławiu (*Niewesołe życie polskiej dramaturgii*, „Dialog” 1986, nr 10). Obecne były także artykuły analizujące przemiany zachodzące w dramatopisarstwie, np. pod względem tematyki (choćby w tekstach Wandy Zwinogrodzkiej *Dramat historyczny: dobrzy i źli*, „Dialog” 1985, nr 9; *Polski obyczajowy*, „Dialog” 1985, nr 10 czy w artykule Krzysztofa Kopki *Co z polską komedią współczesną?*, „Dialog” 1989, nr 11/12). Analizowano wady polskich dramatów współczesnych (np. Jacek Sieradzki, *Po mobilizacji*, „Dialog” 1988, nr 5) oraz relacje między dramatopisarzami a teatrami (Jerzy Koenig, *To nie takie proste*, „Dialog” 1986, nr 10) i obecność (lub nieobecność) utworów konkretnych dramatopisarzy w teatrach (np. w tekstach Tadeusza Nyczka, *Beckett czy Żurek?*, „Dialog” 1987, nr 9 bądź Jacka Sieradzkiego, *Mroźek jeszcze raz czytany*, „Dialog” 1988, nr 3). Ale to naprawdę niewiele.

Jeśli zdarzało się dziennikarzom kierowanego przez Puzyńkę czasopiśma przeprowadzać analizy problemów życia teatralnego, to zwracali uwagę głównie na relacje między różnymi grupami w to życie zaangażowanymi, w szczególności między artystami a widzami (w „Teatrze” tego typu ujęcie pojawiało się znacznie rzadziej). Ta perspektywa opisu problemów polskiego teatru na łamach „Dialogu” wydaje się świadomym wyborem, i to nie tylko w latach osiemdziesiątych. Już we wcześniejszej dekadzie pojawiały się w czasopiśmie chociażby eseje Małgorzaty Dziewulskiej, które stanowiły później trzon wydanej w 1985 r. książki *Teatr zdradzonego przymierza*. Teksty te, choć wyszły spod pióra osoby spoza redakcyjnego kręgu i, co więcej, firmowane były pseudonimem („Jerzy Raban”), wydają się jedną z najcenniejszych wskazówek dla zrozumienia strategii redaktorskich „Dialogu” i opinii jego kolegium redaktorskiego.

2.2.1. Teatr i przymierze

Małgorzata Dziewulska, zanim zaczęła pisać w „Dialogu” o teatrze, studio-wała filozofię i reżyserię – na okres jej studiów reżyserskich przypadła Dejm-kowska premiera *Dziadów* w Teatrze Narodowym. Dziewulska brała udział w protestach w 1968 r.: to właśnie ona, wraz z kolegami z warszawskiej PWST, przyniosła transparent z hasłem „Żądamy dalszych przedstawień *Dziadów*”. Można odnieść wrażenie, że dla Dziewulskiej wydarzenia sześćdziesiątego ósmego roku były katalizatorem decyzji, którym później przez wiele lat została wierna, a także przyczyniły się do utworzenia jej osobistego mitu modelu teatralnego, w którym sam spektakl jest niczym wobec doświadczenia relacji między sceną a widownią oraz, szerzej, sztuką a społeczeństwem:

Pamiętam taki stan, którego wtedy w pełni zakosztowałam – mówiła po latach. [...] Taki stan poczucia wspólnoty. Że jesteśmy razem, że jest wspólna egzaltacja publiczności i aktorów, którzy poddają ton, chociaż oczywiście nie reagują, bo oni oczywiście nie mieli prawa reagować na nasze krzyki czy pomruki, ale oni poddawali ton⁶¹.

Wkrótce, w 1970 r., Dziewulska wraz z Ryszardem Perytem i Piotrem Cieślakiem założyła Puławskie Studio Teatralne. Jego członków interesowała działalność Jerzego Grotowskiego, tworzenie tak fascynującej dla Dziewulskiej wspólnoty aktorów i widzów, jednocyli ich także sprzeciw wobec teatru instytucjonalnego. Konstanty Puzyna pisał o nich, iż:

wiedzieli już wtedy, że teatr tradycyjny jest nie tylko jałowy i martwy, lecz także beznadziejnie zakorkowany papierkami, przepisami, sprawozdawczością, księgowością, całym beznadziejnie biurokratycznym grzybem, jaki na nim wyrósł. Że aktora eksploatuje lub każe mu latami czekać na rolę, ale nie daje mu żadnych szans pracy nad sobą, nad ekspresją, nad techniką. Zbuntowali się więc⁶².

Studio powstało przy Zakładach Azotowych, artyści byli tam zatrudnieni jako instruktorzy. Puławy wybrali świadomie, interesowało ich wyjście „do widowni świeżej, surowej, bez uprzedzeń”⁶³, czyli do robotniczych mieszkańców miasteczka. Puławskiemu Studiu Teatralnemu nie udało się zyskać ani sympatii, ani zainteresowania puławian. Po trzech latach działalności otrzymali wypowiedzenia. Próbowali co prawda kontynuować projekt w Warszawie jako Studio Dramatyczne Stołecznej Estrady, jednak po jednym sezonie zakończyli

⁶¹ J. Majcherek, T. Mościcki, *Kryptonim „Dziady”: Teatr Narodowy 1967–1968*, Warszawa: Fundacja Historia i Kultura, 2017, s. 216.

⁶² K. Puzyna, *Precedens*, [w:] tegoż, *Półmrok: felietony teatralne i szkice*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1982, s. 72.

⁶³ Tamże, s. 72–73.

działalność⁶⁴. Te przykłady wczesnej działalności Małgorzaty Dziewulskiej pokazują, że nieprzypadkowo w kręgu jej zainteresowań pisarskich w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych pojawił się problem relacji między teatrem a publicznością.

Współpracę z „Dialogiem” rozpoczęła w 1975 r.⁶⁵ Początkowo publikowała artykuły pod własnym nazwiskiem; pseudonim Jerzy Raban pojawił się później⁶⁶. Bezpośrednio teksty te diagnozowały problemy polskiego teatru lat siedemdziesiątych, czyli okresu poprzedzającego badane w tej pracy lata 1983–1989, jednakże tezy Dziewulskiej nie straciły na aktualności także po stanie wojennym: może nawet zyskały na jasności, gdy Solidarność i jej Karnawał uległy stłumieniu. Teatr lat osiemdziesiątych zdradzał przymierze z widownią chyba bardziej bezwstydnie, niż działało się to we wcześniejszej dekadzie – to m.in. dlatego eseje Jerzego Rabana, wydane w tomie zbiorowym, spotkały się z szerszym zainteresowaniem.

Czym było dla Dziewulskiej „przymierze”, którego zdradę dostrzegała? Była nim więź między sceną a widownią, wynikająca nie tylko z poczucia wspólnoty podczas trwania danego spektaklu, ale także z identyfikacją widzów ze swoim teatrem i teatru ze swoją publicznością. Zadaniem ludzi teatru powinno być – uważała Dziewulska – poznanie potrzeb publiczności i respektowanie ich. Dążenie do przymierza ze strony teatru to również pozornie oczywista świadomość, że adresatem spektaklu jest widz; to dla niego robi się przedstawienia i z nim prowadzi się dialog. Z drugiej strony publiczność musi chcieć w tym dialogu uczestniczyć. Jej wkład w przymierze to dobrowolne uczestnictwo w życiu teatralnym. Widzowie powinni aktywnie brać udział w spektaklach. Zadaniem publiczności jest także zidentyfikowanie własnych potrzeb i komunikowanie ich ludziom teatru. Takie przymierze może wydawać się na pierwszy rzut oka

⁶⁴ Zob. P. Machul, *Fabryka i teatr cudów – o Puławskim Studiu Teatralnym*, Biblioteka Multimedialna Teatrnn.pl, <http://biblioteka.teatrnn.pl/dlibra/dlibra/docmetadata?id=47468> (data dostępu: 10.08.2019).

⁶⁵ Choć na łamach „Dialogu” Małgorzata Dziewulska zadebiutowała jeszcze w końcówce lat sześćdziesiątych, to dopiero od połowy lat siedemdziesiątych zaczęła publikować z większą częstotliwością, co można by uznać za faktyczne rozpoczęcie współpracy.

⁶⁶ Pierwszy tekst Małgorzaty Dziewulskiej napisany po pseudonimem Jerzy Raban ukazał się w numerze z grudnia 1977 r. Był to esej *Parę słów o tak zwanej interakcji*, poświęcony relacji między sceną a widownią oraz socjologii teatru i badaniom publiczności. Już ten pierwszy tekst wskazywał na zainteresowania autorki. Nie został on włączony do książki *Teatr zdradzonego przymierza*. W ogóle warto zaznaczyć, że wydana w 1985 r. publikacja, choć zbudowana została w większości z tekstów „Dialogowych”, to nie były to proste przedruki – artykuły zostały na potrzeby tego wydania dodatkowo zredagowane.

utopijne, ale według Dziewulskiej jego przykładem był teatr Wojciecha Bogusławskiego – zaangażowany społecznie i politycznie, dostępny dla wszystkich, którzy chcieli uczestniczyć w spektaklach i mogli pozwolić sobie na kupno biletu, dyskutujący z publicznością i otwarty na jej oczekiwania, pozwalający wpływać jej na kształt repertuaru⁶⁷. Drugi przykład Dziewulskiej to teatr (a właściwie dramat) romantyków – oparty na relacji między dramatopisarzami a czytelnikami utworów oraz identyfikacji wspólnej narodowości i uczuć patriotycznych. Jednakże książka i eseje Dziewulskiej w mniejszym stopniu dotyczą tego, jak przymierze się tworzy, ale pokazują proces jego rozpadu. Wyjaśniając przyczyny tytułowej zdrady przymierza, a tym samym kryzysu teatru, Dziewulska nie szukała ich na zewnątrz (w sytuacji politycznej czy gospodarczej kraju), ale charakteryzowała postawy ludzi teatru oraz publiczności i zmiany w relacjach między sceną a widownią.

Autorka zwróciła uwagę na działalność reżyserów, ich zagubienie i utratę instynktu w odbieraniu potrzeb widzów. Instynkt ten zaczął zanikać, ponieważ reżyserzy przestali się publicznością interesować. Ponadto, przerażała ich perspektywa pracy na prowincji. Mieli więc potrzebę szybkiego wybicia się, co przełożyć się miało na otrzymanie propozycji w teatrach, najlepiej w stolicy. Stąd też opisywany przez Dziewulską „kiermasz nowości” czy „licytacja pomysłów”, skierowane nie do widza, ale do krytyków czy dyrektorów teatrów. Temu myśleniu reżyser podporządkowywał zarówno swoją pracę, jak i pracę całego zespołu: „Wszystko nastawione na osiągnięcie najbliższego stadium. Pośpiech jest jedynym źródłem energii, pośpiech pozwala zapomnieć o tym, po co i dla czego”⁶⁸. Atmosfera nieustającej presji, niemożność znalezienia własnych środków wyrazu, bezmyślność i bezzadność reżyserów to według Dziewulskiej przyczyny istniejącego paraliżu.

⁶⁷ Do tego idyllicznego obrazu, również przez perspektywę książki Dziewulskiej wraca Piotr Morawski [w:] *Oświecenie. Przedstawienia*, Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego, 2017, s. 375: „Publiczność [...] okrzykami przejmowała kontrolę nad spektaklem, rozbijała iluzję i dokonywała brawurowego przechwycenia spektaklu często nawet wbrew intencjom autora sztuki czy aktorów [...]. Okrzyk «fora» to narzędzie dane publiczności, by sama mogła decydować, co chce oglądać czy czego słuchać. Świadectwo emancypacji widzów, którzy nieraz na scenie – jak na instrumencie – wygrywali własne melodie”. Co więcej, gdy po zakończonym spektaklu ogłaszano propozycję kolejnego przedstawienia, to właśnie publiczność decydowała, czy zostanie ono wystawione, reagując okrzykami i oklaskami. Trudno oprzeć się wrażeniu, że narracja Piotra Morawskiego, należącego do kolejnego pokolenia redaktorów „Dialogu”, pozostaje pod wpływem mitu teatralnego przymierza stworzonego na łamach czasopisma przez Jerzego Rabana.

⁶⁸ M. Dziewulska, *Teatr zdradzonego przymierza*, rozdział *O duszy reżysera*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1985, s. 16.

Wraz ze zmianami postawy reżyserów musiały też przekształcić się – jak wynika z rozważań autorki *Teatru zdradzonego przymierza* – zachowania aktorów. To oni musieli stawać twarzą w twarz z widzem i brać odpowiedzialność za działania, z którymi często się nie identyfikowali. Uzależnienie od reżysera, a nawet pewnego rodzaju uprzedmiotowienie spowodowało wycofanie się aktorów w chłodny profesjonalizm lub – przeciwnie – w bezmyślną superspontaniczność. Postawy te nie mogły jednak uchronić aktorów od ciężącej na nich odpowiedzialności za spektakl. Towarzyszył jej – podkreślany przez Dziewulską – strach: przed widzami, krytyką, przed odsłonięciem siebie. Aktorzy odrzucali swoją wrażliwość, doświadczenia i emocje, nie wierząc w ich wartość dla teatru. W konsekwencji utracili „artystyczną ciekawość świata”, a przecież – jak wyjaśniała autorka – „ta elementarna ciekawość doświadczenia, na której buduje się autentyczne aktorstwo, stanowi o żywym teatrze, a jej brak – o głębokiej nudzie”⁶⁹. Aktorzy sami siebie zaczęli więc uprzedmiotawiać i traktować wyłącznie jak narzędzia w rękach reżyserów – wykonywali polecenia, których sensu nie chcieli rozumieć. W tej sytuacji wynaturzeniu ulec musiała współpraca aktorów. Sceniczni partnerzy przestali wchodzić w rzeczywistą interakcję i stymulować siebie nawzajem do aktywności. Zniknęło wspólne doświadczenie sceniczne, które dotychczas ich łączyło. Gra aktorska sprowadzała się do odтворzenia partytury, bez wypełnienia jej osobowością aktorów. Powstawały „role bez duszy, wysuszone z emocji, wyjałowione, pretensjonalnie efektowne, ostentacyjnie lekceważące treść, dotknięte wewnętrznym rozkładem”⁷⁰. Według Dziewulskiej aktorzy przestali wierzyć w sens swoich działań i, podobnie jak reżyserzy, utracili wrażliwość na widzów i ich reakcje.

Stosunek aktorów i reżyserów do publiczności zmieniał się, by wreszcie przybrać formę ignorancji. Publiczność jawiła się ludziom teatru jako szara masa, nazwana przez Dziewulską „publicznością-widmem” lub „meblami” i była traktowana przedmiotowo: „Widz nie różni się od fotela, który ma być zamówiony, sprowadzony i ma stać”⁷¹. Widzowie byli dla teatru grupą, której należało upowszechniać kulturę – narzuconą z góry, w określonej formie artystycznej, bez respektowania ich potrzeb i gustów. Publiczność nie tylko przestała mieć wpływ na kształt teatru, ale nawet przestała być teatrowi potrzebna. Lecz i sami widzowie nie byli bez winy. Wydawali się ludziom teatru bezosobową masą, bo reagowali na ich pracę obojętnością. Publiczność nie potrafiła zidentyfikować swoich potrzeb i ich zakomunikować. Co więcej, społeczeństwo zaczęło tracić zainteresowanie teatrem. Prężnie działały więc Biura Organizacji Widowni, które zapewnić miały teatrom pełne sale. Współpraca z zakładami pracy czy

⁶⁹ Tamże, rozdział *Aktor, niewolnik strachu*, s. 26.

⁷⁰ Tamże, s. 25–26.

⁷¹ Tamże, rozdział *Kilka myśli o widzu i urzędnikach*, s. 35.

szkołami skutkowało przysyłaniem przez te instytucje dużych grup pracowników czy uczniów na spektakle. Przymuszona widownia nie była jednak dla ludzi teatru atrakcyjnym partnerem do dialogu, uznawana z góry za niezdolną do zrozumienia trudniejszych sztuk czy wysublimowanych reżyserskich pomysłów. Wytworzyło się błędne koło. Im bardziej reżyserzy, aktorzy i dyrektorzy teatrów ignorowali widzów, tym bardziej widzowie zniechęcali się do teatru. A im bardziej stawali się wobec teatru obojętni i bezmyślni w odbiorze spektakli, tym większą budzili pogardę u artystów.

Do gry między teatrem a publicznością włączyli się także urzędnicy. Jak powtarzała za Konstantym Puzyną autorka *Teatru zdradzonego przymierza* – doszło do „zmowy teatru z władzami miejskimi nad głowami publiczności”. Władze lokalne propagowały „ogólno-obowiązujący, telewizyjno-urzędowy styl”, w ramach którego podstawowym zadaniem było upowszechnianie kultury. Stąd też ambicje każdego większego miasta, żeby posiadać teatr – z ambitnym repertuarem, ale dalekim od tematów niewygodnych. „Urzędniczy styl myślenia” – opisywany przez Dziewulską – obojętny był wobec potrzeb publiczności. Bardziej liczyły się statystyki dotyczące instytucji. W tym myśleniu publiczność była sprowadzana do liczby obecnych na spektaklu. Taka postawa urzędników również przyczyniła się do przedmiotowego traktowania widzów i rozpadu relacji między sceną a widownią.

Nieco na obrzeżach tej relacji pozostawali u Dziewulskiej dramatopisarze. Opisywała ona trudności w znalezieniu odpowiednich tematów i bohaterów oraz bezradność wobec rzeczywistości. Ten stan łączyła z rozmywaniem się kategorii moralnych. Bohaterowie nie byli ani dobrzy, ani zli, nie reprezentowali konkretnych racji. W efekcie konflikt dramatyczny sprowadzał się do walki postaci z anonimowymi siłami lub do zmagania z samym sobą, co Dziewulska uważała za niesceniczne i męczące. Postaci dramatyczne straciły cechy charakterystyczne, niczego nie pragnęły, do niczego nie dążyły. Bohaterowie zdziecinnieli, stali się bezradni wobec świata. Dramaty te (Dziewulska nie podawała przykładów⁷²) według autorki *Teatru zdradzonego przymierza* były nieatrakcyjne jako materiał sceniczny. Widz nie był w stanie zidentyfikować, kto jest w nich dobry, a kto zły i w czym tkwi istota konfliktu dramatycznego (co tym bardziej zniechęcało ich do teatru).

⁷² Osobny esej poświęciła Dziewulska twórczości Tadeusza Różewicza. Odczytywała jego dramaty jako potrzebę zapełnienia pustki, raził ją bijący z nich paraliż, przedstawianie bezosobowego świata czy powtarzanie frazesów. Z drugiej strony, dostrzegała, że świat jego dramatów miał źródło w wojennych przeżyciach pisarza. Dziewulska nie tyle więc piętnowała Różewicza, co jego nieudolnych interpretatorów lub naśladowców. To, co u Różewicza wydawało się uzasadnione, nie miało racji bytu w twórczości współczesnych dramatopisarzy i w interpretacjach młodych reżyserów.

Czy zatem w latach siedemdziesiątych przymierze między sceną a widownią zostało całkowicie zerwane? Wydaje się, że mogło tak być na prowincji, gdzie występowała większość opisanych problemów. W lepszej sytuacji z pewnością była inteligencka publiczność stolicy oraz widzowie festiwalowi. To właśnie z nimi – według Dziewulskiej – teatr lat siedemdziesiątych i początku lat osiemdziesiątych zawarł nowe przymierze, ale już innego typu, niekoniecznie lepszego. Festiwale stały się wydarzeniami środowiskowymi, spektakle były tworzone z myślą o wyedukowanym widzu. Był to teatr elitarny, ale przy tym określający trendy dla całego teatru polskiego. Uczestnictwo w festiwalach stało się więc celem każdej instytucji. A żeby na festiwal się zakwalifikować, należało stworzyć spektakl pasujący do preferencji i gustów festiwalowych widzów, na czym traciła publiczność lokalna.

„Niemniej teatr pozbawiony kontaktu z publicznością, nie oparty na tej niezbędnej wymianie, jest chory”⁷³ – stwierdzała wprost Małgorzata Dziewulska. Tę chorobę autorka *Teatru zdradzonego przymierza* obserwowała i opisywała przez kilka lat, by ostatecznie zestawiając wszystkie teksty w ramach książki, postawić diagnozę o rozejściu się teatru i jego publiczności. Większość esejów zawiera też apele – głównie do środowiska teatralnego. Już w tytule jednego z nich Dziewulska proponowała *Poznać publiczność*, a w treści sugerowała (może trochę zbyt naiwnie): „A więc dyrektor i reżyser na widowni, codziennie”⁷⁴.

O wartości zarówno esejów, jak i książki stanowi postawa jej autorki. Krytyka postępowania artystów nie jest wyłącznie krytyką zdystansowanej, obserwującej z zewnątrz teoretyczki. Autorka zaproponowała odśrodkową perspektywę opisywania teatru, wynikającą z jej wiedzy dotyczącej środowiska teatralnego. Analizowała przecież problemy wewnętrzne, w tym procesy twórcze, które dla ludzi z zewnątrz zazwyczaj są niedostępne. Będąc jednocześnie po obu stronach barykady, po stronie praktyków i teoretyków, miała więc podwójną perspektywę.

Publikacja książki w połowie lat osiemdziesiątych zapewniła teom o zdradzonym przymierzu teatru drugie życie, toczące się znacznie ciekawiej niż to w okresie opublikowania tekstów pod pseudonimem Jerzy Raban. Jakby teatr lat osiemdziesiątych lepiej zilustrował tezy Dziewulskiej niż teatr lat siedemdziesiątych, który przecież pozwolił tym teom się narodzić. Najważniejszą przestrzenią do dyskusji nad sądami założycielki Puławskiego Studia Teatralnego stał się „Dialog”, który tym samym zaproponował swoim czytelnikom i autorom wyjątkową grę: współczesność mieszała się tu z refleksją historyczną i debatami o przyszłości, fakty z ideami, mówienie wprost z erudycyjną aluzyjnością. Polemiki dotyczyły przecież też mających już prawie dekadę

⁷³ Tamże, rozdział *Prowincja*, s. 90.

⁷⁴ Tamże, rozdział *Poznać publiczność*, s. 114.

i zrodzonych w rzeczywistości sprzed grudnia 1981 r. Oto jedna ze strategii Puzyny i jego czasopisma: choć nikt w „Dialogu” nie pisał wprost o premierach, ustawach, dyskusjach u Ministra i w gabinetach KC, to przecież cała ta peerełowska rzeczywistość poddana została krytyce w artykułach, których głównym tematem była, niby już niemłoda, zdrada teatralnego przymierza. Interesujący wydaje się także fakt, że pracujący dla „Teatru” Janusz Majcherek opublikował artykuł nawiązujący do tez Dziewulskiej nie na łamach swojego miesięcznika, ale właśnie w „Dialogu”, co nie tyle podkreśla, że problem relacji między teatrem a widzami był bardziej popularny w czasopiśmie kierowanym przez Konstantego Puzynę, niż w miesięczniku pod wodzą Jerzego Sokołowskiego, ile że spory kryzysu z optymizmem na łamach „Teatru” pochodziły z rzeczywistości nie tylko innego wymiaru, ale i innego rozmiaru. „Dialog” animował metadyskusję, której zasięg, przez swoją nieuchwytność, wymykał się i cenzurze, i prostej sprawozdawczości.

2.2.2. Co dalej z przymierzem?

Niektórzy krytycy poświęcali analizie *Teatru zdradzonego przymierza* całe artykuły, inni wykorzystywali książkę jako punkt wyjścia do własnych spostrzeżeń. Wydaje się, że komentarzem w imieniu „Dialogu” był obszerny artykuł jego redaktorki Małgorzaty Szpakowskiej *Dlaczego ogórek nie śpiewa?* („Dialog” 1985, nr 9). Pisała tam m.in.: „Więc gdyby już koniecznie wypadało tę książkę gdzieś przyporządkować, trzeba by chyba mówić o fenomenologii teatru. O redukcji ejdetycznej, w której przez odrzucenie wszystkiego, co przypadkowe, próbuje się osiągnąć istotę zjawiska”⁷⁵. Szpakowska, kryjąc się za – skądinąd nie lubianym przez siebie – naukowym żargonem przedstawiała klarowną refleksję: przedmiotem prawdziwego sporu o teatr nie jest dziś i nie może być teatralna fioritura, materiał, z którego szyje się kiecki i surduty, i nie może być też poprawność wymowy głosek przednio- i tylnojęzykowych. Teatr musi być czymś o wiele poważniejszym. Pisząc o konieczności „odrzucenia wszystkiego, co przypadkowe”, Szpakowska zdawała się przypominać, że dyskusja o teatrze w kraju, w którym nie tak dawno demokratyczne postulaty zostały rozjechane przez czołgowe gąsienice, nie może koncentrować się jakby nigdy nic na teatralnych akcesoriach ani być moderowana ministerialnymi *prikazami*; że w takich sztucznych debatach lepiej już nie uczestniczyć, niż się w nie włączać, płacąc przy tym cenę rezygnacji z „istoty zjawiska”. Jakby kolejną zdradą teatralnego przymierza było właśnie udawanie, iż nie wiemy, czemu ogórek nie śpiewa. „Jeśli ogórek nie śpiewa/ i to o żadnej porze/ to widać z woli nieba/ prawdopodobnie nie może”. Szpakowska nie tyle skazywała na nieistnienie marzenia Dziewulskiej, ile kreśliła najcielniejszą z diagnoz stanu polskiego teatru lat osiemdziesiątych, wskazując jednocześnie powody, dla których o stanie

⁷⁵ M. Szpakowska, *Dlaczego ogórek nie śpiewa?*, „Dialog” 1985, nr 9, s. 119.

tego teatru i jego nieistniejącym przymierzem z widzem nie mógł napisać wprost „Dialog”: nie mógł z woli partyjnego nieba. Oto prawdopodobnie jedno z wyjaśnień, dlaczego „Dialog” zrezygnował z rozważań o organizacyjno-finansowych problemach, które elektryzowały „Teatr”. „Jako przedmiot rozważań pozostaje więc sam teatr i jego stosunek do odbiorców. Czyli, mówiąc inaczej, kształt życia teatralnego w Polsce”⁷⁶ – pisała Szpakowska, uzmysławiając, że dla redakcji „Dialogu” życie teatralne było czymś diametralnie różnym niż dla „Teatru” Jerzego Sokołowskiego. Autorka artykułu zgadzała się z tezami Dziewulskiej o mniejszym znaczeniu teatru w społeczeństwie, spadającej frekwencji i lekceważeniu lokalnej publiczności. Dostrzegała też następstwa tej sytuacji: „Urzeczowienie publiczności musi prowadzić do alienacji samego teatru; ofiarą tego procesu pada w konsekwencji i teatr, i aktor, i reżyser”⁷⁷. Polemizowała z problemem dramaturgii współczesnej i bohatera dramatycznego, uznając zarzuty Dziewulskiej za nietrafne. Niemniej główna teza o zdradzonym przymierzem została obroniona. Szpakowska zaproponowała więc stworzenie nowego przymierza:

Chodzi tu raczej o pewien program pracy u podstaw, o stopniowe wychowanie sobie publiczności. Uwzględniając jej reakcje, ale przecież nie całkiem jej podporządkowane. Pracować w Słupsku dla Słupska to znaczy również: proponować Słupskowi idee, których wcześniej tam nie brano pod uwagę. Ale też pozostawić Słupskowi do wyboru, czy je zaakceptuje, czy odrzuci. A jeśli odrzuci – wyciągnąć z tego wnioski⁷⁸.

Szpakowska proponowała zatem zawiązywanie przymierza „twarzą w twarz”, opartego na relacjach między ludźmi, na wspólnym zaufaniu i wspólnym ryzyku – proponowała to, czego nie dopuszczał PRL i czego PRL się przestraszył wyprawiając w grudniu 1981 r. wojsko na ulicę. Dlaczego potrzebna była historyczna perspektywa, którą zapewniły rozważania Dziewulskiej? Dlaczego dyskusji o ustawach, tkaninach i dykcji nie przeciwstawił w latach osiemdziesiątych „Dialog” dyskusji o „istocie zjawiska”? A dlaczego ogórek nie śpiewa?

Z kolei Janusz Majcherek poświęcił swój tekst *Co mnie boli* („Dialog” 1987, nr 3) społecznemu statusowi teatru. Naczelna teza książki została tu wykorzystana dla potwierdzenia jego obserwacji: „Małgorzata Dziewulska powiada, że zdradzone zostało społeczne przymierze teatru. Od siebie dodałbym, że owszem, ocalała parodia przymierza: niemowcy na scenie zwracają się do głuchych na widowni, a świadkują im ślepi analfabeci”⁷⁹. Metafora zerwania przymierza została wielokrotnie przez autora wykorzystana. Majcherek zwrócił uwagę

⁷⁶ Tamże.

⁷⁷ Tamże, s. 120.

⁷⁸ Tamże, s. 125.

⁷⁹ J. Majcherek, *Co mnie boli*, „Dialog” 1987, nr 3, s. 119.

na zmniejszającą się frekwencję w teatrach, co wydaje się zbieżne z tezą o rozejściu się teatru i społeczeństwa. O skutkach tego rozpadu relacji pisał:

A teatr bez związku, bez przymierza ze społeczeństwem jest idiotyczny, jak mecz tenisowy rozgrywany ze ścianą zamiast partnera. Niemniej ten mecz się rozgrywa, na tym polega kwintesencja wielkiego udawania. Aktorzy, reżyserzy, recenzenci, politycy kulturalni zwani mecenasami, wszyscy stroją do siebie miny i wykonują gesty, nie zważając, że sami ze sobą tworzą obieg zamknięty, rytualny taniec, który już nikogo nie obchodzi⁸⁰.

Według Majcherka teatr odrzucił jasne wartości i oderwał się od rzeczywistości. Teatry „koniunkturalnej usługowości” i „nihilistycznego artystostwa” wypchnęły na margines prawdziwie wartościowy „teatr społecznej posługi”. „Społeczne wiązania teatru pękły. Historia polskiej sceny chyba nie zna większego pęknięcia. Bez ponowienia związku, bez restytucji przymierza, bez umowy, która by teatr społecznie zobowiązała, jego egzystencja stoi pod znakiem zapytania”⁸¹ – twierdził Majcherek. Sam zaproponował odnowę życia teatralnego poprzez „deteatralizację teatru”, którą pojmował jako odzyskanie języka (prymat mowy, dialogu, mówienia i słuchania) i tradycji (przejawiającej się w ideach klasycyzmu i micie śródziemnomorskim) oraz – co zdaje się szczególnie ważne – jako budowanie etosu społeczeństwa poprzez teatr.

Z Majcherkiem polemizowała później Małgorzata Szpakowska (*Mahomet, góra i katar*, „Dialog” 1987, nr 3), ponownie nawiązując do tez Dziewulskiej. Zgadzała się z diagnozami dziennikarza „Teatru”, ale wątpliwości budziły jego propozycje odnowy przymierza i odbudowy wspólnoty. Znów starała się sprowadzić dyskusję na ziemię: uważała, że nie powinno chodzić o żadną odbudowę wspólnoty, ale o wzmacnianie istniejących więzi. „Zadaniem teatru byłoby odzyskanie tych wspólnot, których społeczne istnienie mógłby swoją działalnością umocnić i wzbogacić; a dopiero potem – wybór spektaklu, który spotkaniu miałby towarzyszyć”⁸². Szpakowską interesowały małe wspólnoty i lokalna publiczność, dlatego uniwersalizująca propozycja Majcherka jako droga do ratowania teatru była jej obca. Zresztą nawet tezy Dziewulskiej dzieliła przez trzy, modyfikując jej postulaty, jakby próbowała je dostosować do rzeczywistości po stanie wojennym:

Utracony paradygmat kultury Małgorzata Dziewulska chciała zastąpić tradycją romantyczną; teraz Janusz Majcherek zgłasza na to miejsce klasycyzm. W tym kontekście moja propozycja wyda się pewno zastraszająco pocziwa: może by tak zacząć tylko od szacunku dla człowieka, nie stawiając mu żadnych wstępnych

⁸⁰ Tamże, s. 120.

⁸¹ Tamże, s. 122.

⁸² Tamże, s. 129.

warunków? Służyć mu, co nie znaczy: schlebiać; zamiast misji praktykować pokorę. Szukać przyjaciół, zamiast wyłącznie czekać na nich, gardząc nimi, że nie dorosli, gdy nie przychodzą. A czy ta przyjaźń będzie bardziej, czy mniej śródziemnomorska, to już naprawdę najmniejsze nasze zmartwienie⁸³.

Oto odzyskiwanie przymierza w marazmie lat osiemdziesiątych – bez wielkich haseł o tradycjach, ale z troską o podstawowe wartości międzyludzkich relacji.

Ta dyskusja o tezach opublikowanych we własnym czasopiśmie i powracających po stanie wojennym była przez redakcję „Dialogu” i jego współpracowników kontynuowana – do Dziewulskiej odnosił się choćby felietonista miesięcznika, Tadeusz Nyczek (*Dramat bez dramatu*, „Dialog” 1986, nr 11). Dyskusję o teatrze rozpoczął od zręcznej wolty – od rozważań o ogólnym kryzysie krytyki, na którego tle *Teatr zdradzonego przymierza* wydawał się propozycją z innej galaktyki: „Nie powinno więc dziwić, że najlepszą książką krytyczną o teatrze tamtej dekady [tj. lat siedemdziesiątych – J.K.] jest ten mały czarny zbiorek esejów, o którym już w «Dialogu» obszernie pisano, ale ja też chcę dorzucić swoje trzy grosze”⁸⁴. A dlaczego jest najlepszy? Szukając odpowiedzi na to pytanie, nie należy poprzestać na lekturze pierwszych sensów zdań Nyczka. Tu bowiem sprawa wydaje się podejrzenie prosta: Dziewulska, jako człowiek spoza środowiska teoretyków i obserwatorów, wniosła do profesji krytyka świeżość teatralnego praktyka:

Jako człowiek „z branży” przeczytałem tę książeczkę przede wszystkim z zazdrością. I oto pojawia się nieuchronne, gorzkie pytanie: dlaczego nie napisał jej ktoś z „nas”, tylko musiała przyjść prosto z teatru niewiasta [sic! Czyż to słowo też nie jest znakiem czasów? – J.K.], zostawiwszy na pulpicie w sali prób półotwarty maszynopis sztuki, zostawiwszy aktorów i dyrektora z niegotowym przedstawieniem, a wszystko po to, by na stu pięćdziesięciu stronach druku wytłumaczyć i dyrektorom, i aktorom, i politykom kulturalnym, i nam, krytykom, dlaczego teatr polski lat siedemdziesiątych był właśnie taki, jaki był?⁸⁵

Trudno uwierzyć, by krytyk pokroju Nyczka naprawdę uznawał to odkrycie o rzekomej przewadze praktyków w obserwacji teatralnego świata za odkrycie na miarę wyczynu Kolumba i by dzielił się nim z czytelnikami branżowego czasopisma, jakby właśnie dopływał do drugiej Ameryki. To raczej fioritura dla tych, którzy nie szukają prawdziwego sensu jego refleksji. A ten sens jest gdzie indziej. „Świadomość teatru od tamtego czasu [czyli od czasu sprzed wojny na ulicach oraz bolesnych internowań – J.K.] wzrosła dość znacznie i wiele myśli Dziewulskiej, odkrywczych jeszcze sześć-osiem

⁸³ M. Szpakowska, *Mahomet, góra i katar*, „Dialog” 1987, nr 3, s. 130.

⁸⁴ T. Nyczek, *Dramat bez dramatu*, „Dialog” 1986, nr 11, s. 135.

⁸⁵ Tamże.

lat temu, dziś jest wiedzą niemal potoczną, co zresztą doskonale świadczy o intuicjach autorki⁸⁶. Potoczną, ale teoretyczną, bo – abstrahując od tego czy z wyboru, czy z niemożności – nic się z tą wiedzą wówczas nie robiło. Nyczek pisał:

Nieszczęście teatru lat osiemdziesiątych polega między innymi na tym, że prawie wszystko co stanowiło o jego strukturze i możliwościach, pozostało bez zmian od tamtej dekady, natomiast mamy do czynienia z dosyć innym społeczeństwem, więc też innymi aktorami, reżyserami i tak dalej. [...] Bo na straży tej nie-zmiany stoi nie tylko kolejna, zresztą zawsze ta sama, umowa między dyrekcją a władzą (że ma być spokój); obowiązują prawie te same układy organizacyjne, nad każdym dyrektorem wisi zawsze ta sama groźba zwolnienia z pracy pod byle pretekstem, a znów chętnie widzianym modelem kultury jest wesoła rozrywka⁸⁷.

Innymi słowy: tak jak Dziewulska, praktyczka teatru, musiała przypomnieć wszystkim, że teatr to nie sprawa teorii, ale właśnie działania, realnej zmiany i rzeczywistej aktywności, tak w latach osiemdziesiątych nie można brać teatralnej inercji (a zatem i inercji społecznej) za stan normalny. To nie tylko rzeczywistość teatru po stanie wojennym pozostała niezmieniona („obowiązują te same układy organizacyjne” itd.), niezmieniona była rzeczywistość w ogóle: niezmienna pozostawała „groźba zwolnienia z pracy pod byle pretekstem”, a nadal jedynie chętnie widzianym modelem kultury była kultura bez troska, już nawet nie gra w kotka i myszkę (którą byłaby jakaś subwersywność teatralnej aluzyjności), ale gra w grę, hermetyczna zabawa w zabawną formę zabawy. Bo czymże innym były te gabinetowe nasiadówki „przedstawicieli środowiska teatralnego” z „przedstawicielami społeczeństwa” w scenografii zatytułowanej „Ministerstwo Kultury”?

Felieton Nyczka wydaje się koronkowym metakomentarzem do rzeczywistości, tkanym jedwabną nicią słów gładkich, a przecież precyzyjnych. Nic dziwnego, że po takim dzierganiu niedopowiedzeniami mógł sobie przygotować grunt na powiedzenie rzeczy ważnej, biorąc w obronę – i to wbrew opinii Szpakowskiej – przeprowadzoną przez Dziewulską krytykę współczesnej dramaturgii, podsumowując przy okazji całość rozważań: „Paradoks polega na tym, że dziś, w latach osiemdziesiątych, konflikty są właśnie wyraźniejsze, podziały ewidentne, sytuacje w zespołach ludzkich – więc i w teatrach – bynajmniej nie tak sielankowe”⁸⁸.

Do też Dziewulskiej Nyczek wrócił jeszcze w sposób bezpośredni rok później (... *a teatr swoje*, „Dialog” 1987, nr 10). Pisał tam: „widzę coraz jaśniej, jak

⁸⁶ Tamże.

⁸⁷ Tamże, s. 137.

⁸⁸ Tamże, s. 139.

książka ta zaciążyła na rozpoznaniach dzisiejszej rzeczywistości teatralnej⁸⁹, zwracając uwagę, jak chętnie uciekano do rozpoznań z *Teatru zdradzonego przymierza*, by tłumaczyć nimi wszystko, co złe w teatrze lat osiemdziesiątych. Zauważał, że publiczność, która coraz liczniej przychodziła do teatru na rozrywkę, mogłaby stać się nowym partnerem dialogu – z czasem poważniejszego. Odnajdywanie w eseju Dziewulskiej wytłumaczenia (i usprawiedliwienia) dla pustych widowni wydawało mu się nie do zaakceptowania. Pisał więc twardo: „Otóż przyjmuję założenie może szalone, ale na dzisiaj dosyć mi się podoba. Brzmi ono: sytuacja między teatrem a widownią jest dzisiaj normalniejsza, naturalniejsza niż w ubiegłych latach”⁹⁰. Normalną sytuacją są bowiem, dla Nyczka, widzowie w teatrze, nie zaś pusta widownia.

Teksty Nyczka, pozostającego poza redakcją, lecz złączonego z nią wieloletnią przyjaźnią, wydają się ciekawym, niebezpośrednim świadectwem dyskusji w „Dialogu”, które nie mogły trafić na łamy pisma w skali jeden do jednego. Może nawet krytyk stawał się niekiedy *porte-parole* redakcji, która w latach osiemdziesiątych żywiła się niemal wyłącznie minorowymi nastrojami, zmęczona teatralną codziennością w Polsce. W jednym z tekstów (*Reżyser i aktor*, „Dialog” 1986, nr 8) Nyczek zauważał, że to poczucie beznadziei zataczało coraz szersze kręgi: „aktorska generacja [...] widzi świat o tyle inaczej, że bez złudzeń, bez poczucia bezpieczeństwa, a zwłaszcza bez poczucia swoistej «radości tworzenia», «szczęścia bycia artystą»”⁹¹. W przypadku reżyserii Nyczek stawiał tezę o jej konaniu:

Umieranie reżyserii nie polega na tym tylko, że coraz częściej i gęściej pojawiają się przedstawienia zwyczajnie źle wyreżyserowane. [...] Nie idzie nawet o to, że nowe roczniki reżyserów coraz wyraźniej nie są w stanie radzić sobie z tak zwanym klasycznym repertuarem, niezależnie od gatunku dramatycznego. Zanika nie tyle – choć to też – wiedza o stylu, co poczucie stylu. [...] Generalnie idzie o to, że reżyserzy w ogóle (z nader nielicznymi wyjątkami, ale to się zawsze tak mówi) jakby nie dostrzegają, że mają do czynienia ze zmieniającym się charakterem teatru, samopoczuciem teatru, wreszcie zmieniającym się coraz bardziej aktorem. Robią dalej swoje, tak jak to robili pięć, dziesięć i dwadzieścia lat temu. To reżyserzy, o dziwo, są dziś staruszkami teatru, senilnym dworem cesarza Mao. Zadufani w swojej roli, wiedzy i pozycji, niezależnie od wieku, okopali się w błogim samozadowoleniu i wytwarzają masowo spektakle, których nieszczęść tylko oni są winni⁹².

Aby właściwie zrozumieć sens słów Nyczka, warto zestawzić je z opinią Bogdana Korzeniewskiego z rozmowy *Teatr, którego może nie być* („Dialog”

⁸⁹ T. Nyczek, ... a teatr swoje, „Dialog” 1987, nr 10, s. 131.

⁹⁰ Tamże.

⁹¹ T. Nyczek, *Reżyser i aktor*, „Dialog” 1986, nr 8, s. 149–150.

⁹² Tamże, s. 149.

1986, nr 10). Mówił on: „Reżyser w tej chwili jest to właściwie taka dziwna osoba, która robi wszystko, aby się koniecznie czymś wyróżnić”⁹³, co – mimo pozoru podobieństwa ataku na miałość współczesnej reżyserii – jest faktycznie krytyką z innego porządku. Korzeniewski krytykuje kabotynizm. Nyczek zaś krytykował reżyserów za to, że stali się mistrzami w układaniu się z czasami, w których przyszło im żyć, a podstawową zasadą tego układania się było niewychodzenie przed szereg.

Bliżej Dziewulskiej i Nyczka, a może i samego „Dialogu” był Mikołaj Grabowski – wygłaszając podczas Kaliskich Spotkań Teatralnych referat, który czasopismo Puzyny, przecież nie przez przypadek, wydrukowało (*Aktor przed szansą*, „Dialog” 1986, nr 9). Grabowski, podobnie jak Dziewulska, zwrócił uwagę na strach w zawodzie aktora:

Jego strach rodzi się z niemocy, niemoc z niewiary, niewiara z tego, co świadomie dostrzega, lub, być może, co sygnalizuje mu jego podświadomość: z rzeczywistości. Brak wiary w rzeczywistość powoduje brak wiary w siebie samego, w reżysera, w scenografa, w scenicznego partnera. Stąd strach. I tak widzimy na scenie najczęściej aktorów, którzy się boją i którzy najrozmaitsze miny przybierają na pokrycie tego strachu. Boją się utracić szczątki prestiżu pozostałe im z dawnych lat, trzymają się ich kurczowo, by móc – choćby samooszukiwać się – powiedzieć dumnie: coś jeszcze przecież znacze⁹⁴.

W tym opisie aktorskich relacji na scenie (a właściwie braku relacji wymaganych pod presją czasów) uderza pesymizm o wiele większego kalibru, niż tylko wynikający z z troskania warsztatem: „niemoc”, „niewiara” aktora i „brak wiary w rzeczywistość” nie były jedynie uczuciami artystów sceny. To obraz ulicy, na której również zwykli ludzie „[...] napinając i prężąc swoją osobowość (ze strachu, ze strachu) okiem nie rzucają, co naprawdę robi partner”⁹⁵. Teatr jest taki jak ulica, a ulica taka jak teatr. Każdy sobie – czy to ze strachu, czy to z niemocy. Nie ma jednak żadnego przymierza. Grabowski pisze co prawda o teatrze lat osiemdziesiątych, ale pisze tak, jakby pisał o ulicy tego okresu: „I przez to [...] mamy do czynienia raczej z operą niż z dramatem; kolega-aktor-solista przeczekuje kwestię-solo koleżanki solistki, ażeby odśpiewać za chwilę swoją partię”⁹⁶. Poeta, ten sam który mówił redakcji „Dialogu”, dlaczego ogórek nie śpiewa, napisałby: „Brak kontaktu. Gorycz faktu”.

Oczywiście, nie każdy tekst o aktorach drukowany w „Dialogu” był pełną aluzji refleksją o sytuacji politycznej w Polsce, zaś granica między tekstem a podtekstem jest dziś może jeszcze trudniejsza do ustalenia niż wówczas.

⁹³ *Teatr, którego może nie być*, „Dialog” 1986, nr 10, s. 143.

⁹⁴ M. Grabowski, *Aktor przed szansą*, „Dialog” 1986, nr 9, s. 128.

⁹⁵ Tamże.

⁹⁶ Tamże.

Można się zastanawiać, jak interpretowane byłyby teksty np. Tadeusza Nyczka, gdyby drukowano je w „Teatrze”, obok relacji z ministerialnych narad. Choćby jego refleksja o aktorach z tekstu *W miejscu pracy* („Dialog” 1987, nr 7), w którym przytaczał rozmowę ze znajomym reżyserem: „Umieliby dobrze zagrać w dobrze ustawionym przedstawieniu. Nie widzieli tylko powodu, dlaczego mieliby sami brać odpowiedzialność – jakąś specjalną odpowiedzialność – za postaci czy wręcz za siebie w tych postaciach”⁹⁷. Z rozmowy wynikało, że aktorzy lat osiemdziesiątych byli zniechęceni, mieli poczucie marnowania czasu i czuli obrzydzenie do siebie i teatralnego środowiska... Jak tę rozmowę zinterpretowałby czytelnik „Teatru”, a jak interpretował ją czytelnik „Dialogu”? Czy wszystkie teksty „o aktorstwie”, które ukazywały się w „Dialogu”, mogłyby ukazać się w „Teatrze”? Na przykład felieton Nyczka *Kłaj jest wszędzie* („Dialog” 1987, nr 4), w którym autor, opisując relację między aktorami a widownią, zauważał: „Tkwią więc naprzeciw siebie dwie ludzkie grupy – aktorzy i widzenie, i każda z tych grup ma swoje poczucie fałszywości”⁹⁸. Czy w zdaniach Nyczka: „Aktor gardzi złą publicznością. Publiczność nudzi się na pretensjonalnych spektaklach wykonywanych rutynowo, jak przybijanie pieczętek na poczcie. Nikt nie chce nikogo zrozumieć”⁹⁹ czytelnik „Teatru” odczytałby aluzję autora do tez z książek Dziewulskiej, które przecież dla czytelnika „Dialogu” były oczywiste? Im dłużej czyta się numery miesięcznika Puzyny z lat osiemdziesiątych, tym częściej te pytania powracają.

2.2.3. Metakomentarz zamiast „osobofotela”

Mimo tych wszystkich pytań warto zaryzykować postawienie tezy, iż strategią redakcyjną czasopisma w latach osiemdziesiątych było – zapoczątkowane już wcześniej cyklem Małgorzaty Dziewulskiej – takie definiowanie teatru, by to widz miał w nim może i centralne miejsce. Nie była to jednak rewolucja w myśleniu redakcji. „Po jaką zresztą cholerę w ogóle pisać o teatrze, jeśli nie po to, by pisać o życiu?” – pytał Puzyna w jednym ze swoich legendarnych dziś tekstów *Przejaśnienie*, opisującym tyleż Łódzkie Spotkania Teatralne, ile Polskę po grudniowych wydarzeniach na Wybrzeżu, a tekst ten został wydany ponownie (oto wyczucie czasu Puzyny i nieczujność cenzury!) w tomie *Półmrok* w 1982 r.¹⁰⁰

Nie należy jednak wyciągać zbyt pochopnych wniosków. Koniec stanu wojennego nie pociągnął za sobą lawiny artykułów o relacji „teatr-publiczność”. Czytelnicy mieli do czynienia raczej z pewną falą przybierającą na sile

⁹⁷ T. Nyczek, *W miejscu pracy*, „Dialog” 1987, nr 7, s. 170.

⁹⁸ T. Nyczek, *Kłaj jest wszędzie*, „Dialog” 1987, nr 4, s. 159.

⁹⁹ Tamże.

¹⁰⁰ K. Puzyna, *Przejaśnienie*, [w:] tegoż, *Półmrok: felietony teatralne i szkice*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1982, s. 10.

stopniowo, najwyraźniej dopiero od połowy dekady. Wcześniejsze teksty były raczej incydentalne bądź czysto informacyjne, choć oczywiście nie były przypadkowe (warto przypomnieć artykuły Zygmunta Hübnera *Publiczność*, „Dialog” 1983, nr 7; Tadeusza Nyczka *Niedobre, ale słuszne*, „Dialog” 1983, nr 11; obszerny, opatrzone wykresami esej Andrzeja Hausbrandta *Publiczność teatralna w PRL, refleksja statystyczna*, „Dialog” 1984, nr 7). Przełomem była publikacja książki Dziewulskiej, która doczekała się w czasopiśmie zarówno komentarzy spod znaku pobłażliwej afirmacji (Bogdan Korzeniewski: [...] poza reżyserem, który umie reżyserować i aktorem, który umie grać, potrzebna jest także widownia, która by kontrolowała te wszystkie poczynania¹⁰¹), jak i analizy krytycznej wzbogaconej o warstwę ciekawego metakomentarza. Gdy Tadeusz Nyczek pisał z drogą sobie ironią, że „najważniejszym po dyrektorze człowiekiem w teatrze został organizator widowni, a sam widz zmienił się w mechaniczno-statystyczny osobofotel przesuwany w zależności od sprytu i obrotności rzeczonoego organizatora¹⁰², to kpił zarówno z tych, którzy próbowali na nagłym zainteresowaniu publicznością zbić środowiskową fortunę, ale i z tych, którzy próbowali reformować sugerując, że najpilniejszej troski wymaga widz, sprowadzony do kreski w kajecie statystyka. Chciał, by nie pozbawiać też Dziewulskiej ich istoty i by „wspólnoty widzów” nie zastępować policzalnymi „osobofotelami”.

A przecież nie tylko w liczbach problem. Te także martwiły redakcję „Dialogu” – choćby Elżbieta Wysińska narzekała: „Podstawą normalnego funkcjonowania teatru jest publiczność, która ma nawyk chodzenia do teatru. Nienormalność naszej sytuacji polega chyba na tym, że ta publiczność dzisiaj się wykrusza. I że nie narodziła się nowa publiczność, która by ów nawyk odziedziczyła¹⁰³, ale pisząc o „nawyku chodzenia do teatru”, miała chyba przede wszystkim na myśli nawyk będący cechą pewnej wspólnoty, podobnie jak nawyk czytania książek czy chodzenia do muzeów. Takie definiowanie publiczności miało znamiona myślenia w jakimś sensie romantycznego, czasopismo próbowało i z nim polemizować, by nie stworzyć wrażenia, iż teatr jest inteligenckim gettem (choćby publikując teksty *Łódzka publiczność i nie tylko* i *Publiczność łódzka po raz drugi* Ryszarda Żuromskiego – „Dialog” 1989, nr 4 i 1989, nr 7 – oddające głos widzom, przedstawiające ich nagany, pochwały czy potrzeby), ale nie pozbawiało teatru jego etosu.

Głosy dotyczące ustawodawstwa, narzekania na system dotowania teatrów, wysokość pensji pracowników czy informacje o stanie technicznym scen były w „Dialogu” nieliczne i ograniczały się zazwyczaj do pojedynczych zdań lub

¹⁰¹ *Teatr, którego...*, s. 143.

¹⁰² T. Nyczek, *Dramat bez dramatu...*, s. 134.

¹⁰³ *Kaloryferów skrzek*, „Dialog” 1987, nr 4, s. 109.

akapitów w tekstach poświęconych innej tematyce, spośród grona redakcji, najczęściej u Jacka Sieradzkiego. Redaktor wspominał chociażby o braku zmian w organizacji teatrów, odnotowywał dyskusje o reformach, ale chyba nie wierzył w możliwość zmian:

W strukturze, ba, w ustroju teatrów polskich nie zaszły praktycznie żadne zmiany. Sławetna reforma ekonomiczna teatrów wciąż wisząca nad dyrektorskimi gabinetami, jak słynna strzelba Czechowa, która ma wypalić w zakończeniu (tylko w kogo?), pozostaje raczej postrachem niż konkretną praktyczną propozycją, w dodatku z gruntu antyreformatorskie pomysły władz, jak na przykład Teatr Rzeczypospolitej, zwiększają jeszcze chaos. Idee kłębią się efektownie, a pod nimi stare, sprawdzone struktury trwają niewzruszenie¹⁰⁴.

W innym z tekstów (*W Kaliszu o aktorstwie*, „Dialog” 1985, nr 10) Sieradzki zwrócił uwagę na problemy związane ze zbyt częstymi zmianami dyrektorów, złą organizacją kadr aktorskich w teatrach czy ich nierównomierne rozmieszczenie w instytucjach na terenie całej Polski:

Sprzyjała temu także dziwaczna sytuacja organizacyjna: kolosalna koncentracja „największych” w monumentalnym i lekko gnuśniejącym Teatrze Polskim, szybkie, niewspółmierne do zasług kariery w innych teatrach – wynik zapychania dziur powstałych na skutek zmian dyrektorskich, gwałtownie wzmożony drenaż ośrodków mniejszych i najmniejszych, gdzie braki są już katastrofalne. A przy tym wszędzie tradycyjna zła „gospodarka” aktorami, niewykorzystywanie, marnowanie talentów¹⁰⁵.

Były to jednak uwagi dość ogólne, z których czytelnik nie dowiadywał się nic konkretnego na temat planowanych reform, na temat Teatru Rzeczypospolitej ani na temat „gnuśnienia Teatru Polskiego”.

Postulaty „Teatru”, by pisać o materialności sceny i scenografii, nie pojawiały się w „Dialogu”. Wyjątkiem był artykuł Barbary Król-Kaczorowskiej *O architekturze teatrów w Polsce* („Dialog” 1984, nr 7) i plastyczny opis mizerności czasów: „Warsztaty i pracownie w piwnicach bez okien czy w drewnianych barakach urągających podstawowym wymogom bezpieczeństwa i higieny pracy, odległe od teatru magazyny, ciasnota garderób – nie należą do rzadkości na terenie kraju”¹⁰⁶.

Co szczególnie ciekawe, bezpośrednio o pieniądzach pisano bardzo niewiele i w zasadzie nigdy piórami członków redakcji. Jednym z niewielu wyjątków był tekst Jerzego Koeniga z autorskimi propozycjami rozwiązania problemów instytucji

¹⁰⁴ J. Sieradzki, *Zagłaskać Martę Fik*, „Dialog” 1983, nr 5, s. 139.

¹⁰⁵ J. Sieradzki, *W Kaliszu o aktorstwie*, „Dialog” 1985, nr 10, s. 142.

¹⁰⁶ B. Król-Kaczorowska, *O architekturze teatrów w Polsce*, „Dialog” 1984, nr 7, s. 148.

teatralnych. Zastępca redaktora naczelnego „Dialogu” zaproponował dwa sposoby uzdrowienia polskich teatrów. Pierwszy z nich został nazwany „wariantem centralnym”:

Z dniem pierwszego stycznia rozwiązuje się wszystkie zawodowe, licencjonowane oraz amatorskie zespoły teatralne. Zawiesza się także działalność Estrady i ZPR, władze wojewódzkie cofają zgodę na inne imprezy teatralne. Wstrzymuje się na rok występy gościnne teatrów obcych, radio i telewizja zawieszają produkcję nowych słuchowisk i widowisk. Aktorom, reżyserom, scenografom, pracownikom technicznym, pracownikom administracyjnym rozwiązanych teatrów wypłaca się rekompensaty finansowe. [...] Z zaoszczędzonych w ten sposób pieniędzy przeprowadza się w ciągu roku konserwację, remonty, unowocześnienie budynków teatralnych oraz sprzętu technicznego. [...] W ciągu tych dwunastu miesięcy wokół wyróżniających się twórców teatralnych gromadzą się ochotnicze zespoły teatralne [...]. Zespoły te, działając na zasadach społecznych, przygotowują repertuar, z pełnymi obsadami realizacyjnymi i aktorskimi na trzy sezony (oraz perspektywiczny, na następne dwa). Po rozpatrzeniu propozycji, które obejmują: propozycje artystyczne, budżet, zatrudnienie, formy działania artystycznego, organizacyjnego – sąd konkursowy, powołany przez Ministra Kultury i Sztuki, podejmuje decyzję w sprawie przyznania ubiegającemu się zespołowi odpowiedniej sceny. Sceny, na które nie będzie chętnych spośród grup ubiegających się o określone teatry, nie wznowią działalności. Część z nich będzie mogła prowadzić działalność impresaryjną. Jednocześnie będą mogły powstawać społeczne komitety na rzecz „swojego” teatru, skupiające inicjatywy mecenasa lokalnego, zakładów pracy, organizacji, stowarzyszeń terenowych. Wobec następujących teatrów stosuje się zasadę bezwzględnej konieczności powołania zespołów: Teatr Narodowy, Teatr Polski, Teatr im. Słowackiego, Teatr Polski we Wrocławiu, Teatr im. Wyspiańskiego w Katowicach, Teatr „Wybrzeże”, po jednym teatrze w Łodzi, Poznaniu, Szczecinie¹⁰⁷.

Drugą propozycję rozwiązania problemów polskich scen nazwał Koenig „wariantem naturalnym”:

Nie da się kierować wszystkimi teatrami centralnie, „od góry”, wedle jednej koncepcji, realizując jeden model sceny (wraz z jego naturalnymi odmianami). Zachowane zostają (zreorganizowane wewnętrznie, wedle zasad doboru ochotniczego) zespoły wymienione wyżej, w wariantie pierwszym. We wszystkich pozostałych teatrach przeprowadza się analizę sprawności zawodowej zespołu artystycznego oraz ocenę działalności artystycznej (każda scena przynajmniej sześć dni w tygodniu prowadzi normalną działalność publiczną), zespoły nie spełniające elementarnych warunków zostają rozwiązane. Dotacje są wypłacane placówkom sprawnym artystycznie, potrzebnym swojej widowni, akceptowanym przez własną publiczność. Władza terenowa, jako organ założycielski, powołuje dyrektora wraz z pełnym zespołem artystycznym. I rodzenie się, i umieranie nowych zespołów

¹⁰⁷ J. Koenig, *Notatki prelegenta*, „Dialog” 1987, nr 3, s. 113.

staje się zjawiskiem równie naturalnym, jak proces rodzenia się i umierania w przyrodzie. Prowadzenie teatru i uprawianie zawodu artystycznego wymaga sprawności twórczej oraz autorytetu artystycznego¹⁰⁸.

Oba rozwiązania są zaskakujące z kilku powodów. Po pierwsze, ze względu na ich drastyczność, która oznaczałaby zamknięcie wielu teatrów. Po drugie, ze względu na niewielkie szanse wprowadzenia w życie: zastosowanie któregośkolwiek z wariantów wymagałoby nowego ustawodawstwa, zaangażowania władz centralnych i/ lub terenowych, dodatkowym utrudnieniem byłyby też zapewne protesty środowiska teatralnego. Tekst Koeniga należałoby zatem uznać raczej za pewien manifest myślenia, niż konkretną propozycję, i z tego powodu trudno też stawiać ją na podobnym poziomie, co wiele tekstów publikowanych w „Teatrze” – jeśli bowiem nawet uznamy, że i teksty z pisma Sokołowskiego były tylko próbą uwiarygodnienia działań ministerstwa czy Partii, które i tak zwykle nie wywoływały realnych skutków, to jednak dbano o pozór sprawczości, wiarygodności i realności. A Koenig w zasadzie fantazjował.

Bardziej przyziemnie pisał Maciej Englert, dyrektor Teatru Współczesnego w Warszawie, ale późno, bo dopiero w 1988 r.:

Jest źle. Sytuacja jest katastrofalna tak bardzo, że należy o tym mówić jak najśpieszniej i jak najgłośniej. A zacząć trzeba od dołu, od pieniędzy. Niedofinansowanie teatrów to tylko połowa zagadnienia; drugą połową są zasady rozdziału środków. Chciałoby się przecież wykorzystać te niewystarczające fundusze w jak najkorzystniejszy dla teatru sposób. Tymczasem obowiązuje ustalony centralnie, sztywny cennik. Gdybym nawet zdobył pieniądze, nie mógłbym na przykład zwiększyć płac aktorom. A cennik, jak to cennik, nie uwzględnia kryterium jakości¹⁰⁹.

Englert przeanalizował kwestię zarobków w teatrze i paradoksów we wspomnianym cenniku: niskich wynagrodzeń nawet u najlepszych aktorów, niezależności pensji od wielkości i jakości granych ról. Z tym łączyła się kwestia dodatkowych działalności aktorów, czyli wszechobecnych w latach osiemdziesiątych chałtur.

Do tych spraw nawiązywał także Zygmunt Hübner w rozmowie o znaczącym tytule *Pieniądze albo życie* i warto nad tą rozmową się zatrzymać – jednakże nie dlatego, że dyrektor warszawskiego Powszechnego mówił coś szczególnie oryginalnego w kwestii finansowania polskiego teatru (tym bardziej, że rozmowa dotyczyła finansowania scen brytyjskich). Warto z innego powodu – wpisanie wypowiedzi Hübnera w ogół tekstów w „Dialogu” raz jeszcze dowodzi, że czasopismo Puzyny w zasadzie bojkotowało prowadzone na różnych szczeblach rozmowy o pieniądzu w teatrze. Zwierzał się Hübner w 1986 r., że: „u nas też wszystkie rozmowy

¹⁰⁸ Tamże, s. 113–114.

¹⁰⁹ M. Englert, *Harcerzy coraz mniej*, „Dialog” 1988, nr 2, s. 146.

teatralne w tej chwili zaczynają się od pieniędzy”¹¹⁰, ale aby to zdanie było prawdziwe, należałoby z rzeczywistości „u nas” wyłączyć „Dialog”, który w tym czasie do dywagacji o srebrnikach od władzy i obietnicach podwyżek subwencji pachnących darowaniem Inflantów odwrócił się plecami. Co więcej, nawet sam Hübner, choć wówczas musiał dokonywać finansowej ekwilibrystyki, by prowadzić teatr, i choć codziennie faktycznie uczestniczył w tych wszystkich rozmowach „zaczynających się od pieniędzy”, to w „Dialogu”, w którym był regularnym felietonistą, też zrzucił czasem swoją urzędniczą marynarkę i o pieniądzach starał się zapomnieć. Wyjątków od tej reguły – poza tą rozmową – znajdziemy niewiele.

Jeden z tekstów poświęcił reklamie w teatrach, uświadamiając czytelnikom zaniedbania w tej dziedzinie, ale także ograniczenia finansowe (*Reklama?*, „Dialog” 1984, nr 7), w dwóch innych tekstach (*O czym marzą państwo aktorzy?* oraz *O czym marzą panowie reżyserzy?* – „Dialog” 1987, nr 4) pisał o organizacyjnych i finansowych problemach, z którymi mierzą się aktorzy i reżyserzy, ale szybko porzucał księgowy konkret, wracając raczej do argumentów znanych z „diagnoz Dziwulskiej”. O aktorach pisał: „Rolę w macierzystym teatrze przyjmują jako ciężkie zrzęczenie losu, tym cięższe, im większa rola. Druga rola w sezonie to już prawdziwy dopust boski, istna pańszczyzna. Przywiązanie do ziemi, ciężka praca i marne pieniądze”¹¹¹. Zarzucał im, że zdradzili wielkie idee dla łatwej kariery i zarobku: „Owszem, aktorzy marzą o wielu dobrych rolach, byle nie we własnym teatrze. Niech to będzie film, telewizja, kabaret, estrada, teatr małych form, katakumby nawet, najlepiej zaś zagraniczne występy w drugiej strefie płatniczej”¹¹², i za to samo krytykował inscenizatorów: „Panowie reżyserzy marzą przede wszystkim o tym, aby w ogóle móc się utrzymać ze swojej pracy, co po ostatnich reformach płacowych sprzed dwóch lat stało się praktycznie niemożliwe”¹¹³. Nie był przy tym naiwnym idealistą – zdawał sobie sprawę, że heroizm nie może przypaść w udziale wszystkim.

Marzą więc Panowie reżyserzy, aby robić sztuki ambitne, przedstawienia z rozmachem – pisał Hübner – Cóż, kiedy każda rozmowa z dyrektorem sprowadza się do wyliczanki, na co nie starcza pieniędzy: na muzykę (to już od dawna), na kosztowną scenografię, na choreografa. Obsada też musi być mała: duża obsada to wysokie normy i kłopoty z eksploatacją¹¹⁴.

A jeśli wziąć pod uwagę, że sam był tym dyrektorem, który musiał w codziennej pracy wyliczać, na co nie wystarcza pieniędzy, to jego felieton wydaje się raczej utworem o charakterze autoterapeutycznym niż informacyjnym.

¹¹⁰ *Pieniądze albo życie*, „Dialog” 1986, nr 7, s. 108.

¹¹¹ Z. Hübner, *O czym marzą państwo aktorzy?*, „Dialog” 1987, nr 4, s. 155.

¹¹² Tamże.

¹¹³ Z. Hübner, *O czym marzą panowie reżyserzy?*, „Dialog” 1987, nr 4, s. 156.

¹¹⁴ Tamże.

„Dno?” – pytał w podobnym okresie Tadeusz Nyczek tytułem jednego ze swoich tekstów, rzecz jasna nie definiując tego „dna”. Najpewniej nie było to konieczne, mimo że równolegle w „Teatrze” Jerzy Sokołowski objął o siebie słowa, jakby miały być krzemieniami, z których poleciałyby w niebo iskry optymizmu. Może i leciały, ale nie rozpały zapalu nikogo w środowisku „Dialogu”. Tadeusz Nyczek, by nie osunąć się w otchłań zupełnej beznadziei, posunął się, jak pisał, „do stworzenia [...] pewnego perwersyjnego programu duchowego. [...] Otóż bazuje on na niewzruszonej (póki co) tezie, że jest źle. Jeśli jest źle, należy się zastanowić, czy warto dalej skakać po trupie, czy też dla własnego, niezależnego dobra próbować szukać Pozytywnych Poszczególności”¹¹⁵. Ten oryginalny program duchowy polegał na tym, że jeśli udało się Nyczkowi natrafić na dobry spektakl lub rolę, to opisywał je w swoich felietonach, dając w ten sposób przykład Pozytywnej Poszczególności. Dzięki temu łagodził negatywny wydźwięk wielu swoich tekstów, desperacko walcząc z cieniem. Ale ta odnaleziona „Pozytywna Poszczególność” nie była ani światełkiem w tunelu, ani nawet jedną jaskółką, którą jakiś optymista gotów byłby wziąć za zapowiedź końca zimy. „Dno?” – pytał przecież Nyczek.

Porównując miesięcznik *Puzyry* z „Teatrem”, łatwo zauważyć, że „Dialog” wybrał politykę redakcyjną, którą można by nazwać ostentacyjną wybiórczością bądź też ostentacyjną niechęcią w prezentowaniu partyjnej głąwy. Nic nie mierziło redaktorów bardziej niż utrzymywanie fikcji, że Polska lat osiemdziesiątych jest krajem o pozorach normalności. Tak zaproponowano eskapizm, którego znakiem był szereg tekstów o teatrze w odległych kulturach, a wiele z tych artykułów przeszło do kanonu polskiej antropologii teatru. Jaka w tym wyborze była rola doświadczeń czasopisma z cenzurą? Na ile (i czy w ogóle) był to objaw autocenzury redakcji? To drugie pytanie jest może ważniejsze od pierwszego. Trudno bowiem czytać dziś kolejne numery „Dialogu” z lat osiemdziesiątych inaczej niż przez pryzmat ich polityczności. Teatr – jak pisała Małgorzata Dzielulska – może i zdradził przymierze z publicznością, ale „Dialog”, jak się wydaje, robił w latach osiemdziesiątych bardzo dużo, by nie zdradzić przymierza ze swoimi czytelnikami. Kodem komunikacji, bardziej nawet niż aluzyjność, stał się szczególny rodzaj metakomentarza do rzeczywistości, który proponowało całe czasopismo.

Jacek Sieradzki, relacjonując konferencję po jednej z edycji Kaliskich Spotkań Teatralnych, pisał: „Zabierający głos wspominali o tych kwestiach przelotem, jednym zdaniem, rozumiejąc, że obecni mają podobne i że podnoszenie tych kwestii, których rozwiązanie leży i tak poza kompetencjami zebranych, będzie jedynie powtórzeniem myśli ogólnie znanych”¹¹⁶. Czym

¹¹⁵ T. Nyczek, *Dno?*, „Dialog” 1986, nr 7, s. 152.

¹¹⁶ J. Sieradzki, *W Kaliszu...*, s. 138.

były „te kwestie”? Sieradzki niby wcześniej to tłumaczył, niby pisał, że chodziło o brak pieniędzy i organizację teatru, ale przecież całe zdanie redaktora „Dialogu” rozsadzało wąski finansowy horyzont refleksji. „Te kwestie” były powodem, dla którego powstała Solidarność. „Te kwestie” były powodem, dla którego Tadeusz Nyczek szukał „Pozytywnych Poszczególności”. Być może rzeczywiście redakcja uznała, iż nie ma sensu pisać o tym, o czym pisze „Teatr”, inne czasopisma kulturalne, a także gazety codzienne i wysokonakładowe periodyki. Bo czy nie byłoby to legitymizacją ustroju, który na nowo starał się pytać obywateli, czy pomogą, choć przecież nie żałował ani czołgów na ulicach, ani internowań? Czy nie byłoby to „podnoszeniem tych kwestii, których rozwiązanie leży i tak poza kompetencjami” piszących?

„Te kwestie” były, jak sądzę, czytelne dla prenumeratorów „Dialogu”. Dziś lektura tekstów z miesięcznika Konstantego Pużyny rodzi więcej pytań, które muszą, przynajmniej częściowo, pozostać bez odpowiedzi. Szukanie ich drugich sensów i podtekstów, choć tak pasjonujące, nakazuje mimo wszystko pewien dystans do wniosków. Każda z tych analiz żywi się bowiem olbrzymią liczbą hipotez i założeń, a i tak nie jest to liczba na tyle wielka, by przystawała do skomplikowania rzeczywistości, w której były pisane analizowane artykuły. Czytanie tekstów Małgorzaty Dziewulskiej czy Tadeusza Nyczka było o tyle ułatwione, że tworzyły one regularnie publikowany cykl – same dla siebie stawały się kontekstem. Interpretacja artykułów pisanych przez autorów rzadziej drukowanych w piśmie jest bardziej skomplikowana. Doskonale widać to na przykładzie tekstu Joanny Godlewskiej *Krótki tekst o komediantach* („Dialog” 1989, nr 11/12). Znaleźć w nim można dość sztaprowe złożenie na stan ówczesnego teatru, nieróżniące się wiele od wiecznych narzekań na domniemany upadek rzemiosła aktorskiego i śmierć zespołów: „Do grobu schodzi właśnie teatr zespołowy i nieboszczyka właściwiej byłoby nazwać denatem. Kto go zamordował? Ten, kto widział w tym swą doraźną korzyść. Aktorzy – przyznający się zresztą do winy otwarcie i motywujący swój czyn egoizmem i natarczywością zmarłego”¹¹⁷.

Ale czy to oskarżenie aktorów o odrzucenie współodpowiedzialności za pracę w teatrze, nieprzestrzeganie zasad kodeksu pracy i kodeksu etycznego jest prostym powieleniem utyskiwań publikowanych w pismach branżowych, zwłaszcza w „Teatrze”, przez całe lata osiemdziesiąte? Czy w zarzucie Joanny Godlewskiej, że aktorzy nie podjęli wysiłku zrozumienia widzów i obrzucili się na publiczność za to, że „zamiast trwać w zachwyconej kontemplacji, już dawno zapomniała o ofierze i zwróciła się ku gorączkowej codzienności”¹¹⁸ jest tylko proste powtórzenie wertowanych w tę i w tę uwag Małgorzaty Dziewulskiej? Chyba nie. Artykuł ukazał się w podwójnym numerze

¹¹⁷ J. Godlewska, *Krótki tekst o komediantach*, „Dialog” 1989, nr 11/12, s. 187.

¹¹⁸ Tamże, s. 188.

zamykającym rok 1989, a zatem – zgodnie z rytmem wydawniczym pisma – został przyjęty do druku latem, a pisany był najpewniej niewiele wcześniej i – świadczy o tym zadziorny, emocjonalny ton wypowiedzi – w dużym pośpiechu. Od lutego trwały już obrady Okrągłego Stołu, rozpoczęła się krótką, ale gorąca kampania wyborcza, w czerwcu zorganizowano pierwsze wybory. Niewiele później, w entuzjazmie i ku zaskoczeniu, premierem został Tadeusz Mazowiecki. Zmieniała się cała rzeczywistość: z jednej strony wielkie nadzieje budziły wielkie słowa i wielki idealizm. Z drugiej – rozpad kraju i transformacyjny szok rewolucjonizował nie tylko to, co wzniosłe, ale i to, co najbardziej blahe. Otwiera się zatem perspektywa, która każe spojrzeć na artykuł Godlewskiej z jeszcze innej strony – jako na oskarżenie wobec tych wszystkich, którzy raz jeszcze nie chcą wzbąć się na wyżyny ideowej ofiary, którzy oddychając tym samym powietrzem zmian, co autorka, nie są gotowi do wzniosłości i gestu:

Ja natomiast mam ochotę zwymyślać tych aktorów, którzy mnie, widza, obrażają bez żenady. Tych, co mnie lekceważą i wciskają mi buble, żeby nie spóźnić się na występ w jakiejś garkuchni za granicą. Bo to oni, uzurpatorsko zajmując nienależne im miejsce, unicestwiają sztukę naprawdę ciągle jeszcze ważną dla wielu. Bo to oni swoim przykładem ośmielają coraz młodszych i bezczelniejszych tandeciarzy. Bo mnie trafia szlag¹¹⁹.

Twórzmy wolność, a nie krzątamy się wokół codzienności – zdaje się mówić Joanna Godlewska, a wraz z nią redakcja pisma. Bo przecież włączenie jej artykułu do numeru, który ukazywał się z takim trudem i nie należał do obszernych, mimo że był podwójny (połączenie listopada z grudniem było podyktowane trudnościami organizacyjnymi wynikającymi z transformacji) zdaje się dziś rodzajem manifestu redakcji, osieroconej w sierpniu 1989 r. po śmierci Konstantego Puzyny, ale i szczęśliwej, że „proszę państwa, czwartego czerwca osiemdziesiątego dziewiątego roku skończył się w Polsce komunizm”. Redakcji, która przez lata osiemdziesiąte wielkich słów używała niemal wyłącznie, by ciekawych odległego świata zabierać z antropologicznym przewodnikiem na wyspy szczęśliwe, a która o polskiej rzeczywistości pisała skromniej, choć nie bez imponującego metakomentarza.

2.3. „Scena”: zwrot ku prowincji i popkulturze

Może się wydawać, że umieszczenie na dwóch przeciwległych biegunach „Teatru” i „Dialogu” wyczerpuje możliwe perspektywy opisywania lub nieopisywania życia teatralnego lat osiemdziesiątych i przyjętych przez redakcję strategii.

¹¹⁹ Tamże, s. 190.

A przecież tak nie jest i wystarczy przeczytać kilka numerów „Sceny” z tego okresu, by zorientować się, że trzecie z branżowych pism teatralnych kroczyło własną ścieżką. Czy była to ścieżka zbliżająca się do którejś z wcześniejszych dróg? Odpowiedź wcale nie jest jednoznaczna.

„Scena” związana była z Towarzystwem Kultury Teatralnej, co obligowało ją do publikowania artykułów poświęconych przede wszystkim teatrowi amatorskiemu. Ale, jak się okazało, sprofilowanie czasopisma i przyglądanie się działalności ruchu nie-zawodowców nie wykluczało wprowadzania tematów o teatrze zawodowym i jego problemach. Co więcej, przegląd treści czasopisma pokazuje, że zainteresowania „Sceny” obejmowały znacznie szersze kręgi niż można by przypuszczać. Wprowadzenie materiałów o teatrze zawodowym nie było w latach osiemdziesiątych nowością; takie teksty pojawiały się w „Scenie” już wcześniej i po stanie wojennym kontynuowano tę praktykę. Oczywiście, było ich mniej niż w „Teatrze”, ale wystarczająco dużo, żeby próbować na ich podstawie stworzyć obraz życia teatralnego (zawodowego).

2.3.1. W terenie

Nieco bardziej ryzykowne niż w przypadku pozostałych miesięczników jest szukanie jednej, spójnej strategii redakcji „Sceny” w opisywaniu lat osiemdziesiątych w powiązaniu z osobą redaktora naczelnego. Podczas gdy „Teatr” i „Dialog” miały w latach 1983–1989 po jednym szefie redakcji, „Scena” miała ich aż trzech: Stanisława Marata, Jana Toniaka i Stanisława Adamczyka. Z drugiej strony nie można zapominać o koordynującym pracę czasopisma Towarzystwie Kultury Teatralnej, które mogło wpływać na jego spójność. Dodatkowo wszyscy trzej naczelni należeli do jednego środowiska (Zjednoczone Stronnictwo Ludowe), co przyczyniało się do zachowania pewnej ciągłości ideologicznej pisma. Dlatego też niewidoczne są w miesięczniku rewolucyjne zmiany świadczące o pojawieniu się nowego redaktora naczelnego. Jedynie w przypadku Stanisława Adamczyka widać wyraźniejsze zainteresowanie czasopisma sytuacją teatru zawodowego, co jednak mogło się także łączyć z ogólną sytuacją polityczną i zmianami ustrojowymi w 1989 r.

Tematy związane z teatrem zawodowym pojawiały się na łamach „Sceny” dość naturalnie, nie wywołując wrażenia wymuszonego wplatania ich między tematy o teatrze amatorskim. Czasem było ich więcej, innym razem mniej; trudno mówić o jakiejś specyficznej tendencji ich wprowadzania, poza rokiem 1989. Tak działo się chociażby w „Kronice”, podającej zwięzłe informacje o najważniejszych wydarzeniach w teatrze amatorskim i zawodowym. Nie była ona jednak nastawiona na przekazywanie dodatkowego komentarza, jak pełniąca po części również kronikarską funkcję rubryka „W teatrze i wokół teatru” w miesięczniku Sokołowskiego. Nie była także oderwana od polskiej rzeczywistości, jak zorientowana na zagranicę „Kronika” w „Dialogu” (choć pojawiały się w niej

niekiedy informacje ze świata). „Kronika” w „Scenie” była więc mieszaniną informacji przeróżnych, od *offu* po *mainstream*, od sceny na polskiej wsi po teatr w dużym ośrodku teatralnym za granicą. Mimo to udaje się w niej wychwycić notki o najważniejszych naradach związanych z teatrem, decyzjach i ogłoszeniach Ministerstwa Kultury, pożarze i odbudowie Teatru Narodowego, a czasem także krótkie statystyki dotyczące dotacji na teatry, liczby widzów i spektakli itp. Natomiast niewątpliwym ukłonem w stronę teatru zawodowego był dział „Premiery”, znajdujący się obok „Kroniki” i poświęcony w całości informowaniu o planach repertuarowych teatrów zawodowych.

Podobnie jak w „Kronice” funkcjonowały obok siebie informacje o teatrze zawodowym i amatorskim, tak w czasopiśmie pojawiały się również relacje z festiwalu obu nurtów. Te sprawozdania, analogicznie do „Teatru”, nie były pozbawione krytycznych obserwacji i wniosków dotyczących wielu aktualnych problemów ówczesnego życia teatralnego, dostrzeganych również podczas dużych teatralnych wydarzeń. Anna Nastulanka po toruńskim Festiwalu Teatrów Polski Północnej pisała: „Narzekania po każdym festiwalu teatralnym stały się regułą. Ponarzekałmy więc raz jeszcze – na niedostatki repertuarowe, na pogłębiającą się przepaść, jaka dzieli aktorów najlepszych scen od aktorów teatrów terenowych, na dotkliwe luki w zespołach, które nastroczają trudności obsadowe”¹²⁰. Przy innych festiwalowych sprawozdaniach pojawiały się też głosy o fatalnej dykcji aktorów i szeregu nieudanych przedstawień. Spostrzeżenia dziennikarki „Sceny” nie różniły się szczególnie od tych drukowanych na stronicach „Teatru”, przy czym w miesięczniku redagowanym przez Sokołowskiego redakcja skupiała się przede wszystkim na czterech festiwalach: we Wrocławiu, Opolu, Toruniu i Kaliszu. W „Scenie” nie widać przywiązania do konkretnych przeglądów zawodowych, a relacje z nich nie pojawiały się regularnie.

Publikowane w „Scenie” treści o teatrze zawodowym nie były jednak wyłącznie nastawione na obserwację teatralnego życia stolicy. Owszem, Warszawa nie została wyłączona z zainteresowań redakcji miesięcznika, ale z pewnością nie stanowiła głównego punktu na mapie. Dziennikarze częściej zajmowali się działalnością teatrów prowincjonalnych, co wydaje się bliższe profilowi „Sceny” i jej lepszemu wyczuciu problemów mniejszych miejscowości. Przeglądając „Teatr”, miało się poczucie nieustannego przeciwstawiania Warszawy i prowincji. Co ciekawe, w „Scenie” ta opozycja jest mniej widoczna. Oczywiście, istnieje świadomość odrębnych problemów teatrów w dużych i małych miastach, ale z pewnością nie traktuje się ich jako mniej ciekawych, więc i mniej wartych opisanie. Co oczywiste, w opisach teatrów z prowincji nie ma miejsca na pobłażliwość (przestrzegł przed nią Jan Skotnicki w felietonie *Teoria ubogiego kuzyna*, „Scena” 1982, nr 7/8). Można jednak odnieść wrażenie, że redakcja czy autorzy zewnętrzni

¹²⁰ A. Nastulanka, *Ponarzekałmy*, „Scena” 1985, nr 8, s. 17.

publikujący w czasopiśmie żywili dużo sympatii do małych scen i pozostających w cieniu teatralnego świata zespołów. Jak pisał na łamach miesięcznika Wojciech Natanson: „Doświadczenie uczy, że ważną rolę kulturalną i twórczą pełnią teatry w mniejszych ośrodkach”¹²¹. Wydaje się, że to przeświadczenie o funkcji instytucji na prowincji było mocno ugruntowane w „Scenie”. „Właśnie w małych ośrodkach dojrzewają nieraz talenty”¹²² – przekonywał Natanson, popierając swoją tezę licznymi przykładami i podkreślając, że to właśnie teksty na łamach „Sceny” ukazywały znaczenie teatrów prowincjonalnych.

Umiejętne łączenie materiałów poświęconych centrum i prowincji widać chociażby w licznych wywiadach przeprowadzanych dla miesięcznika. Obok rozmów z aktorami, reżyserami czy dyrektorami warszawskich teatrów pojawiały się rozmowy z twórcami z mniejszych miejscowości, często nawet w jednym numerze, na sąsiednich stronach. Przy czym, podobnie jak w „Teatrze”, aktorów zazwyczaj nie pytano o aktualną sytuację. O tym mówili zwykle dyrektorzy w wywiadach, które na łamach „Sceny” ukazywały się z dużą regularnością, lub członkowie redakcji i jej najbliższe środowisko.

Jakie problemy teatrów terenowych były przedstawiane na łamach „Sceny”? Dyrektorzy narzekali przede wszystkim na niedobór kadr na prowincji, zarówno starszych, jak i młodszych aktorów. „Snobizm centralistyczny skłania absolwentów szkół aktorskich do osiedlania się w miastach, gdzie kończyli studia”¹²³ – szukał przyczyn niechęci do prowincji u młodych Wojciech Natanson. Potwierdzały to festiwalowe spostrzeżenia Anny Nastulanki, połączone z narzekaniami na zbyt częste zmiany na stanowiskach dyrektorskich: „Przy obecnej częstotliwości zmian na stanowiskach dyrektorów i kierowników artystycznych – nowi szefowie za każdym razem stają przed dramatycznym problemem zebrania kilkunastu zawodowych aktorów, a nie kompletowania zespołu pod kątem różnorodności emploty”¹²⁴. Zespoły na prowincji bywały zdziesiątkowane i mało zróżnicowane wiekowo. Z tym wiązało się coraz częściej zatrudnianie adeptów. Rozpaczliwe poszukiwania wielu dyrektorów kończyły się więc nieraz zebraniem zespołu połowicznie zawodowego. Na dodatek, adeptami należało się zaopiekować, przyuczyć do zawodu oraz przygotować do egzaminu eksternistycznego, co stanowiło dla teatrów na prowincji dodatkową, często niepożądaną aktywność, na którą nie wystarczało ani sił, ani czasu. Zbyt duży napływ adeptów do zawodu krytykowali w jednym z wywiadów Jadwiga Jankowska-Cieślak i Piotr Cieślak (*Chyba się starzejemy*, „Scena” 1986, nr 4). Wśród problemów z aktorami pojawiała się też kwestia warsztatu aktorskiego. Po Festiwalu Teatrów Polski Północnej w Toruniu Anna Nastulanka pisała: „A choć na temat stanu aktorstwa

¹²¹ W. Natanson, *Reformy*, „Scena” 1983, nr 1, s. 14.

¹²² Tamże.

¹²³ Tamże.

¹²⁴ A. Nastulanka, *Ponarzekałmy...*, s. 17.

w naszym teatrze lamentowano niejednokrotnie – trzeba powtórzyć jeszcze raz rejestr elementarnych grzechów głównych: fatalna dykcja, niewłaściwa interpretacja, kłopoty z muzykalnością, nieprecyzyjność ruchu i gestu¹²⁵. Szczególnie młodzi aktorzy nie spełniali oczekiwań. Według Moniki Kuc „widzi się i to wcale nie tak rzadko, że absolwenci szkół teatralnych na prowincji niewiele różnią się od adeptów bez przygotowania”¹²⁶. Zauważano, że niewielkie umiejętności nie łączą się z pokorą i gotowością do dalszego samokształcenia, ale z wyolbrzymionym przekonaniem o własnej wysokiej pozycji. O swoich doświadczeniach z młodymi aktorami opowiadał Jan Maria Marczewski, wówczas dyrektor Teatru Polskiego w Bydgoszczy:

Jest bardzo źle z młodzieżą aktorską – z absolwentami szkół teatralnych. Odnoszę wrażenie, iż młodzi adepci sztuki scenicznej, którzy powinni dopiero terminować w tym arcytrudnym fachu, czują się niczym wielkie gwiazdy amerykańskiego kina. W istocie umieją bardzo mało (są, oczywiście, wyjątki), a aspiracje mają gigantyczne. Większość z nich uważa, że może z łatwością rywalizować z Holoubkiem czy Łapickim, a w rzeczy samej ci młodzi ludzie powinni iść na kilka lat do teatrów terenowych, aby tam praktycznie uczyć się najprostszych zasad rzemiosła aktorskiego. Na dodatek są oni zmanierowani. Proszę bardzo, niech pan przyjrzy się rozmowom dyrektorów teatrów terenowych z absolwentami szkół aktorskich – w ogóle robią łaskę, że wysłuchują szefa sceny z jakiegoś ośrodka oddalonego od Warszawy¹²⁷.

Problemem aktorów prowincjonalnych były także niskie pensje i niemożność podjęcia dodatkowych działań zarobkowych w zawodzie. Okazywało się również, że nawet praca w niewielkim ośrodku bez dostępu do filmu, radia czy telewizji mogła skutkować przemęczeniem, bo – jak twierdził cytowany wcześniej Wojciech Natanson – „[...] siły aktorskie wyczerpują się w męczących, choć koniecznych, objazdach”¹²⁸ często prowadzonych przez teatry terenowe.

„Co mnie boli? Najbardziej finanse. One mi wszystkie zamierzenia komplikują”¹²⁹ – z przekonaniem odpowiadał na pytanie redakcji „Sceny” Jacek Kraszewski, dyrektor Opery i Operetki w Szczecinie. To właśnie pieniądze, a raczej ich brak i wszystko, co z tego faktu wynikało dla instytucji kulturalnych, stanowiło drugą obszerną pulę problemów teatrów prowincjonalnych omawianych w „Scenie”, szczególnie w drugiej połowie lat osiemdziesiątych. Z jednej strony, problemem były oczywiście wielokrotnie przywoływane niskie pensje. Aktor i reżyser Andrzej Strzelecki w wywiadzie narzekał:

¹²⁵ A. Nastulanka, *Toruń Młodych Reżyserów*, „Scena” 1984, nr 8, s. 13.

¹²⁶ *Chyba się starzejemy*, „Scena” 1986, nr 4, s. 5.

¹²⁷ *Czy kryzys usprawiedliwia?*, „Scena” 1989, nr 6, s. 6.

¹²⁸ W. Natanson, *Reformy...*, s. 14.

¹²⁹ J. Kraszewski, *Finansowe perypetie*, „Scena” 1989, nr 6, s. 8.

Mechanizmy reformy nie dotarły do kultury. Nieprawdą jest, że za obiektywnie dobrą pracę, istnieje dobra płaca. Jeśli za pół wierszyka w „Podwieczorku przy mikrofonie” dostaje się tyle samo, ile za dużą rolę, a młodemu aktorowi daje się osiem tysięcy złotych pensji – znaczy, że aktorowi daje się zasiłek na uprawianie hobby¹³⁰.

Jak twierdził Kazimierz Krzanowski, dyrektor Teatru Współczesnego w Szczecinie: „Gaże pracowników teatrów są w tej chwili, według moich ocen, najniższe w Polsce. Nie ma w naszym kraju takiej grupy pracowników, która tak mało by zarabiała”¹³¹. Niskie płace na prowincji były tym bardziej bolesne, że możliwości dorobienia były zdecydowanie mniejsze. Efektem były więc nie tylko wspomniane niedobory aktorów, ale także niechęć reżyserów do pracy w teatrach terenowych i odchodzenie kadr technicznych w celu znalezienia lepszej posady. Jacek Kraszewski żalił się:

Musi boleć ta ciągła niepewność, czy zostaną zrealizowane kolejne zaplanowane numery, a jeśli nawet tak, to czym zapłacę za pracę ich realizatorom. Nie wspominał już nawet o zarobkach artystów, ekipy technicznej czy administracji teatru – to niemoralne wręcz wymagać od nas wielkiej sztuki, zapewniając nam minimum wegetacji¹³².

Dyrektorzy teatrów prowincjonalnych dotkliwie odczuli nie tylko brak aktorów, ale także pracowników technicznych. Słusznie narzekał więc Jerzy Zegalski (dyrektor Teatru Śląskiego im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach):

Pozwoliliśmy na rozbrojenie naszych teatrów z wysoko kwalifikowanych pracowników nieartystycznych, co potężnie zachwiało rytmem pracy w teatrze. Jeśli nie ma dobrej obsługi sceny, właściwego przygotowania prób, przedstawień, to praca artystyczna musi kuleć. Nie wiem, czy są w tej chwili teatry, które nie miałyby kłopotów z pracownikami obsługi sceny¹³³.

Brak pracowników technicznych wpłynął na relacje dyrektorów z reżyserami i scenografami. Konieczne było ograniczanie rozbuchanych pomysłów reżyzerskich i monumentalnych scenografii. Zegalski wyznawał: „Moje rozmowy ze scenografami, reżyserami bywają wręcz humorystyczne. Nie zatwierdzam dekoracji, która nie może być zmontowana i zdemontowana przez dwóch, trzech ludzi. Więcej nie mam”¹³⁴.

¹³⁰ *Żeby było inaczej, niż w życiu*, „Scena” 1985, nr 6, s. 13.

¹³¹ K. Krzanowski, *Pauperyzacja*, „Scena” 1989, nr 6, s. 4.

¹³² J. Kraszewski, *Finansowe...*, s. 8.

¹³³ *O mitach, urzędnikach i artystach*, „Scena” 1987, nr 12, s. 5.

¹³⁴ Tamże, s. 6.

Powyższy przykład uzmysławia, że bezpośrednio z problemami finansowymi łącone były kłopoty scenografii. Opisywał je na łamach „Sceny” Krzysztof Karwat:

Chude lata zwłaszcza doskwierają teatrom. Każda kolejna premiera poprzedzona jest surową kalkulacją kosztów, wolną od sentymentów... i troski o przeszłość. A wiadomo, jaki element tych kosztów jest najważniejszy – scenografia w jej „rzeczowym” wymiarze. Najwięcej trzeba płacić za materiały niezbędne do zabudowy przestrzeni scenicznej oraz za kostiumy¹³⁵.

Teatry cięły więc drastycznie wydatki na dekoracje, ratując się w opisywany przez Karwatę sposób: „elementy scenograficzne i kostiumy, które razem z daną sztuką schodzą ze sceny, potem wielokrotnie się przerabia. Taki «odzysk» to czysty kapitał”¹³⁶. Problem scenografii dodatkowo komplikował brak materiałów na jej tworzenie, co również pojawiało się w wypowiedziach dyrektorów. Innym powszechnym problemem były warunki przechowywania dekoracji, a także wszelkie techniczne ułomności teatrów. Na ich remonty i wprowadzanie udogodnień nie było przecież funduszy. Stanisław Tym, wówczas dyrektor Teatru Dramatycznego w Elblągu, narzekał:

Nie mam w Elblągu magazynu mebli i drogocenne szafy gdańskie gniją w ruderze, nie mam magazynu dekoracji, więc trzymam je w kieszeniach scenicznych i przejściach. Co tydzień dostaję z tego powodu notatkę służbową od strażaka. W razie, nie daj Boże, jakiegoś nieszczęścia, on jest w porządku, bo uprzedzał¹³⁷.

Problemy finansowe wpływały także na działalność objazdową teatrów terenowych. „Inna sprawa: objazd i widzowie z terenu. Czym mam ich przywieźć na spektakl? Starym, rozsypującym się autobusem, do którego bez przerwy pożyczam od zaprzyjaźnionego Zamechu koło zapasowe?”¹³⁸ – pytał retorycznie w wywiadzie Stanisław Tym. „Drugi problem to benzyna, której ceny szaleńczo idą w górę, a my jesteśmy przecież teatrem objazdowym”¹³⁹ – narzekał Tadeusz Pliszkiewicz, dyrektor Teatru Ziemi Pomorskiej w Grudziądzu. Nic dziwnego, że działalność objazdowa była stopniowo ograniczana – teatrów nie było na nią po prostu stać. Ale pojawiały się też przypadki odwrotne, czyli zwiększenie działalności objazdowej w celu podniesienia zysków z biletów.

Problemy finansowe wymusiły na dyrektorach wdrożenie programów oszczędnościowych. Nie tylko ograniczano objazdy czy zwalniano

¹³⁵ K. Karwat, *Kurs na ocalenie*, „Scena” 1988, nr 5, s. 14.

¹³⁶ Tamże.

¹³⁷ Z rolnikiem z Suwalszczyzny Stanisławem Tymem rozmawia Anna Nastulanka, „Scena” 1986, nr 3, s. 11.

¹³⁸ Tamże.

¹³⁹ T. Pliszkiewicz, *Szukam sponsorów*, „Scena” 1989, nr 9, s. 7.

pracowników technicznych, zmniejszano środki przeznaczane na scenografię i kostiumy, ale także podejmowano działania zmierzające do podniesienia zysków, takie jak podwyższenie cen biletów i wprowadzanie repertuaru rozrywkowego schlebającego gustom publiczności. Nie lada wyobraźnią wykazywał się Tadeusz Pliszkievicz:

Jako dyrektor próbuję walczyć z inflacją na różne sposoby. W tej chwili, na przykład, szukam sponsorów. Chcę wystawić *Dzień gniewu* Brandstaettera. Będziemy grać w kościołach. Zwróciłem się więc do zaprzyjaźnionego biskupa, ażeby sfinansował tę sztukę. Z kolei, bajki czeskie w reżyserii Chełminiaka, może zrefunduje ambasada CSRS w Polsce. Pragnę również nawiązać kontakt z TPPR-em... [Towarzystwo Przyjaźni Polsko-Radzieckiej – J.K.]¹⁴⁰.

Zaskakujące propozycje Pliszkievicza nie tylko uzmysławiają głębokie problemy finansowe instytucji, ale także desperację i determinację dyrektora grudziądzkiej sceny, który próbował utrzymać swój teatr i nie doprowadzić do zawieszenia jego działalności.

„Scena” była w tej krytyce rzeczywistości, wygłaszanej co prawda ustami zaproszonych do wywiadów dyrektorów, zaskakująco odważna. Pojawiały się regularnie słowa krytyki skierowane pod adresem władz różnych szczebli. W jednej z rozmów Stanisław Tym ironizował:

Gonię jak szalony, żeby wykonać plan widzów, plan przedstawień i inne Bardzo Ważne Wskaźniki. Ale w zasadzie być dyrektorem teatru wcale nie jest trudno. Przepisy są, zarządzenia są, tabele stawek są, regulaminy też. Pieniądzy nie ma (a, to już mówiłem), ale są urzędnicy, którzy wiedzą co grać należy, a czego nie należy. Wystarczy te wszystkie elementy twórczo połączyć i nie myśleć za dużo, a najlepiej wcale, bo nie ma powodu. I już jest dyrektor jak złoto!¹⁴¹.

Nieraz, czytając „Scenę”, można odnieść wrażenie, że podstawą funkcjonowania teatru w latach osiemdziesiątych była zoficjalizowana hipokryzja. Stanisław Tym: „O pieniądzach nie będę mówił, bo już raz wspomniałem, a poza tym zapowiedziano, że nie ma o czym mówić, bo ich nie będzie. Zażądano natomiast od nas teatru ciekawego, ambitnego, ze słusznym repertuarem”¹⁴². Żądania sobie, odpowiedzialność sobie. Oto teatr pod kuratelą prowincjonalnych biurokratów.

Otwartość na tematy lokalne w „Scenie” była też widoczna poprzez wprowadzenie serii felietonów reżysera Krzysztofa Rościszewskiego, wielokrotnego

¹⁴⁰ Tamże. Propozycje dyrektora grudziądzkiej sceny musiały rzeczywiście zostać uznane za nietuzinkowe, skoro fragment rozmowy został przedrukowany w „Teatrze” w rubryce „W teatrze i wokół teatru” („Teatr” 1990, nr 2, s. 33).

¹⁴¹ *Z rolnikiem...*, s. 12.

¹⁴² Tamże, s. 11.

dyrektora scen terenowych, którego pozycja przypominała w tym czasopiśmie pozycję Zygmunta Hübnera w „Dialogu”, z tą oczywiście różnicą, że Hübner był głosem Warszawy, Rościszewski – głosem prowincji. Prowadzony przez niego w latach 1982–1983 cykl „Anegdoty prowincjonalne (opowieść filozoficzna)” przypomina nieco powieść w odcinkach. Podzielony został na nawiązujące do siebie rozdziały, w których autor opisywał własne perypetie oraz codzienne i niecodzienne problemy prowadzonej przez siebie instytucji na rubieżach Polski „B”. Felietonista relacjonował kłopoty z układaniem repertuaru, naciski urzędników, trudności ze znalezieniem obsady do sztuk, niski poziom warsztatu aktorskiego, braki materiałów na dekoracje itd. Dosadnie uzmysławiał w swoich tekstach, na czym polegały problemy dyrektora prowincjonalnej sceny. Spójny cykl dość dobrze oddawał też atmosferę i specyfikę monoteatralnego miasta. Perypetie Rościszewskiego uzyskiwały często potwierdzenie w narzekaniach innych dyrektorów w wywiadach na łamach „Sceny”.

2.3.2. Gdy w teatrze kryzys, triumfuje muzyka

Dość otwarta – *toute proportion gardée* – krytyka systemu teatralnego i układów teatr-władza prowadzona na łamach „Sceny” może zaskakiwać. Ale prawdziwe zadziwienie budzi zainteresowanie pisma tematyką popkulturową. Szczególnym przykładem tej polityki redakcyjnej jest powstały w latach osiemdziesiątych dział „Scena muzyczna”. Nie był on bynajmniej poświęcony teatrowi operowemu, operetkowemu czy musicalowemu, ale muzyce rozrywkowej, zarówno polskiej, jak i zagranicznej. W dziale tym, początkowo niewielkim, znajdującym się na końcu czasopisma umieszczano informacje o wybranych zespołach lub piosenkarzach, później także wywiady. Na tym jednak zaskakujące pomysły redakcji „Sceny” się nie kończyły. W czasopiśmie pojawiały się także plakaty z wizerunkami gwiazd muzyki rockowej, gotowe do wypięcia z periodyku i powieszenia na ścianie. Miesięcznik drukował także „Mikrosценki”, czyli wizerunki artystek (czasem nagich), opatrzone krótkimi notatkami.

Obecność plakatów i „Mikrosценek” w piśmie z dzisiejszej perspektywy wydaje się dużym zaskoczeniem (szczególnie że możliwości graficzne czasopisma nie były wtedy najwyższe, więc i jakość tych materiałów pozostawia wiele do życzenia). Być może utworzenie nowego działu łączyło się z dostosowaniem tematyki do młodej grupy odbiorców (choć trudno to wyjaśnienie pogodzić z neglizmem portretowanych w „Mikrosценkach” gwiazdek). Nielatwo też wyjaśnić, co bardziej przyczyniło się do obserwowanego w tym czasie wzrostu nakładu „Sceny” – obowiązkowa prenumerata szkolna czy popkulturowa tematyka. Niemniej, to właśnie trzecie z branżowych czasopism docierało wówczas do największej grupy odbiorców.

Wprowadzanie lżejszych treści i bardziej atrakcyjnych dla czytelników materiałów nie zakończyło się na „Scenie muzycznej”. Pojawiły się także teksty

poświęcone wideoklipom czy modzie. Nawet w *Quizie z Melpomeną* dotyczącym głównie teatru, pojawiały się pytania z innych dziedzin. Czytelnicy mogli wziąć udział w konkursie, wycinając z czasopisma kartę z pytaniami i wysyłając odpowiedzi do redakcji (do wygrania były „nagrody książkowe z dziedziny sztuki”). Co ciekawe, w kolejnych numerach oprócz *quizów* teatralnych, zaczęły pojawiać się także testy muzyczne. Zaczęto drukować krzyżówki, a nawet horoskop teatralny. Szukanie lżejszej formy skutkowało też dużą liczbą wywiadów, a ograniczeniem pozycji relacji z festiwalu czy recenzji. A jednak to stopniowe odwracanie się od teatru prowincjonalnego na rzecz tego, co bliskie masowemu odbiorcy nie wydaje się eskapizmem redakcji od problemów ideowych lat osiemdziesiątych. Była to najwyżej ucieczka przed deficytem i łatanie braków w dotacji zyskami ze zwiększonego nakładu. Wątpliwe, by redakcja postrzegała kulturę rockową jako zideologizowaną przestrzeń alternatywną (którą faktycznie dla wielu była), co oczywiście nie znaczy, że „Scena” nie mogła mieć wpływu na rozwój nurtów kontestacyjnych lat osiemdziesiątych.

W kwestii wyrażania aktualnych nastrojów i poglądów redakcji na łamach czasopisma można chyba umieścić „Scenę” pomiędzy „Teatrem” a „Dialogiem”. Z jednej strony, nie było w miesięczniku tradycji artykułów wstępnych, więc brakowało jasnych deklaracji ze strony redaktorów naczelnych. Ich inne teksty pojawiały się w „Scenie” dość rzadko (czasem pisali krótkie notatki czy prowadzili wywiady). Z drugiej strony, włączenie pod koniec 1989 r. serii rozmów z dyrektorami – „Co mnie boli?” – wydaje się wyrazistym przykładem działalności ostatniego z redaktorów, Stanisława Adamczyka i jego zainteresowania aktualnymi sprawami życia teatralnego, uzależnionego przecież od sytuacji politycznej, gospodarczej i społecznej. Ponadto, redakcyjna świadomość problemów teatru jest widoczna w wywiadach, stąd częste pytania prowadzących o zaistniałe problemy. Pojawiała się też czasem sprawa kryzysu teatralnego, choć może nie tak dosadnie jak na łamach „Teatru”. Niewiele pisano natomiast o kwestiach organizacyjnych – organizacja teatrów leżąca w gestii wyższych urzędników na poziomie centralnym może i interesowała redakcję „Sceny” znajdującą się przecież w Warszawie, ale czy interesowałaby czytelników szkolnych lub mieszkańców małych miejscowości? O pieniądzach pisano zdecydowanie częściej: ta kwestia nie była przecież obca także na prowincji.

W porównaniu z „Teatrem”, a nawet niespecjalnie zaangażowanym w aktualne sprawy „Dialogiem” brakowało w „Scenie” wyraźnych głosów reformatorskich, np. wyrazistych koncepcji w stylu Zbigniewa Zapasiewicza (w „Teatrze”) czy Jerzego Koeniga (w „Dialogu”). Nie powinno to chyba dziwić dlatego, że powyższe pomysły dość mocno w teatry prowincjonalne uderzały. Trudno tu też mówić o zdecydowanym pesymizmie czy optymizmie redakcji – z jednej strony wspomina się przecież o kryzysie, z drugiej „Scena muzyczna”, *quize* czy horoskopy oddalają od nastroju przynębienia z tamtego okresu. W zestawieniu z „Teatrem” czy „Dialogiem” wydaje się więc, że „Scena” obrała jeszcze inny kurs.

Ale czy aby na pewno był to kurs obrany świadomie? Czy raczej dryfowanie nie tyle zorientowane na dopłynięcie do konkretnego celu, ile na utrzymanie „Sceny” na powierzchni? Działania redakcji miesięcznika skoncentrowane na pokryciu finansowych deficytów wydają się oczywiste. Do tego stopnia, że być może przysyłają inne, bardziej merytoryczne cele. Może dlatego „Scena” na tle „Teatru” czy „Dialogu” wydaje się bardziej bezprogramowa, czemu prawdopodobnie dodatkowo sprzyjały zmiany na stanowisku redaktora naczelnego. Nieliczne informacje o bieżącym życiu teatralnym pojawiały się w sposób dość chaotyczny. Jednocześnie marginalizowanie znaczenia „Sceny muzycznej” i postrzeganie jej jedynie w kategoriach strategii podnoszącej liczbę czytelników i zyski redakcji wydaje się krzywdzące w odniesieniu do czasów, w których triumfy święcił festiwal w Jarocinie, a rockowe zespoły zdobywały coraz liczniejsze rzesze fanów. Czy „Scena” wychodziła w ten sposób naprzeciw rodzącego się nurtu kultury alternatywnej, czy też publikacje w dziale muzycznym przypadkowo zbiegły się z okresem dynamicznego rozwoju muzyki rockowej? Lata osiemdziesiąte wydają się więc dla „Sceny” okresem przejściowym, niby odpowiadającej na zmiany zachodzące w ówczesnej kulturze, ale jakby bez przekonania. Być może to okres przepoczwarzania się miesięcznika, prób podążenia w nieco innym kierunku, zatrzymanych brutalnie przez zawieszenie czasopisma, ale ostatecznie skutkujących jego zwrotem w stronę kultury spoza głównego nurtu, co stało się jednak dopiero w chwili reaktywacji „Sceny” w 1997 r.

ROZDZIAŁ III

„ZNA PANI TĘ HISTORIĘ? NIE ZNAM...”¹ (CZYLI ROZMOWY O PRZESZŁOŚCI)

Wielokropek niedopowiedzenia. Trudno zliczyć miejsca, w których moi rozmówcy zawieszali głos, przerywali zdania, próbowali sobie coś przypomnieć albo – co najtrudniej oddać w spisanej wersji rozmów – spoglądali w moją stronę, by się upewnić, że dobrze ich rozumiem. Przeprowadzone na potrzeby pracy wywiady miały początkowo pełnić funkcję uzupełniającą, służyć jedynie weryfikacji treści czasopism, potwierdzeniu lub zaprzeczeniu moich przypuszczeń czy wreszcie wyjaśnieniu pewnych nieścisłości. Jednak każda kolejna rozmowa uświadamiała, że nie prowadzą one wcale do stworzenia spójnej historii. Już po lekturze trzech czasopism widoczne były różnice zainteresowań autorów, inne ujęcie problemów. Wywiady, zamiast zniwelować te różnice, jeszcze je pogłębiły, stając się impulsem do zmiany pierwotnych założeń pracy. Ale było coś wspólnego... Tak sędzę...

Rozmowy dosadnie uzmysłowiły, że szukanie jednego obrazu życia teatralnego w latach 1983–1989 jest bardzo ograniczające, wyklucza istnienie mikrohistorii, jednostkowych doświadczeń i poglądów. Wywiady nie stały się więc uzupełnieniem czasopism, atrakcyjnym dodatkiem potwierdzającym, że to, co zostało raz napisane w miesięcznikach, nie podlega dyskusjom. Ustanowiły raczej nową perspektywę postrzegania nie tylko treści periodyków, ale także funkcjonowania redakcji miesięczników i życia teatralnego lat osiemdziesiątych osadzonego w sytuacji społeczno-politycznej. Ta nowa perspektywa, a raczej wiązka zindywidualizowanych perspektyw, jest być może zniekształcona przez czas i doświadczenie współczesności, ale wcale przez to nie mniej wartościowa.

Do wywiadów zaprosiłam dziesięć osób: dziennikarzy „Teatru”, „Dialogu” i „Sceny”, współpracowników redakcji, ale także artystów aktywnych w latach osiemdziesiątych. O działalności i polityce redakcyjnej „Teatru” opowiadali jego redaktorzy: Janusz Majcherek, Barbara Osterloff, Krzysztof Sielicki i Jacek Sieradzki. Dwóch ostatnich w latach osiemdziesiątych zmieniło miejsce pracy, dlatego Jacek Sieradzki podzielił się również wspomnieniami dotyczącymi redakcji „Dialogu”. O czasopiśmie tym mówiła także związana z nim etatowo Małgorzata Szpakowska oraz bliscy współpracownicy miesięcznika: Małgorzata Dziewulska i Tadeusz Nyczek. Z kolei Krzysztof Sielicki przybliżył również działalność

¹ Rozmowa z Januszem Majcherkiem.

„Sceny” razem z Lechem Śliwonikiem, od lat związanym z Towarzystwem Kultury Teatralnej, obecnym jego prezesem i redaktorem naczelnym „Sceny”. Ponadto, o swoich wspomnieniach z lat osiemdziesiątych opowiedziała reżyserka i była Minister Kultury Izabella Cywińska oraz aktorka Sławomira Łozińska, poszerzając zbiór wspomnień o perspektywę środowiska artystycznego. Rozmowy były przeprowadzane indywidualnie. Nie było jednak jednego zestawu pytań dla wszystkich rozmówców, dlatego niektóre problemy powracały w wywiadach wielokrotnie, umożliwiając następnie ich porównanie, inne pojawiały się okazjonalnie, często nie znajdując ani potwierdzenia, ani zaprzeczenia w pozostałych rozmowach. Chociaż w pracy analizowane są lata 1983–1989, często traktowałam te ramy czasowe dość swobodnie, nie ograniczając rozmówców i pozwalając na pojawienie się w wywiadach wspomnień z czasów bezpośrednio poprzedzających lub następujących po badanym okresie. To rozszerzenie czasowe pozwoliło lepiej osadzić ten krótki odcinek czasu w kontekście wcześniejszych i późniejszych wydarzeń.

3.1. Redaktorzy naczelni – postawy i nastroje

Współczesna perspektywa umożliwiła moim rozmówcom autoocenę oraz krytyczne przyjrzenie się czasopismom z lat 1983–1989. Kilukrotnie pojawiające się w wywiadach pytanie o wiarygodność miesięczników jako źródła wiedzy o teatrze stawało się często zachętą do takiej oceny. Okazało się, że zdania na ten temat są podzielone. Tadeusz Nyczek uznał obraz teatru lat osiemdziesiątych wyłaniający się z czasopism za niewiarygodny. I uzasadniał to następująco: „To, co się naonczas pisało, przede wszystkim odbijało nie tyle rzeczywistość, ile aktualną świadomość piszącego”². Uważał, że pesymistyczna atmosfera tamtego czasu bardzo silnie wpłynęła na piszących i wyrażone przez nich w tekstach opinie, zaburzając ogląd rzeczywistości. Podkreślał przy tym subiektywność źródła, jakim są czasopisma. Stąd też zapewne sugestia, żeby rozmawiać z ludźmi, którzy ten okres pamiętają. I choć rozmowy te, jak sama miałam okazję się przekonać, są niewątpliwie wartościowe, to przecież także stanowią subiektywne źródło i nie dają gwarancji większej wiarygodności. Na potrzeby rozmowy Tadeusz Nyczek podjął się także przypomnienia swoich tekstów sprzed trzydziestu lat. „Oczywiście wielu rzeczy już nie pamiętałem, ale nie mam poczucia niezgody z samym sobą. Wydaje mi się, że niczego nie zakłamałem. Choć pewnie niektóre rzeczy napisałbym inaczej, bo ja się zmieniłem i świat się też zmienił”³ – oceniał z dzisiejszej perspektywy swoje teksty współpracownik „Dialogu”.

² Rozmowa z Tadeuszem Nyczkiem.

³ Tamże.

To „napisałbym inaczej”, trochę bagatelizowane przez Tadeusza Nyczka, nie byłoby jednak bez wpływu na analizę życia teatru lat osiemdziesiątych. Lektury kolejnych numerów czasopism z tamtego czasu oraz dzisiejsze rozmowy z autorami uświadamiają ponad wszelką wątpliwość, że niemożliwe jest oddzielenie treści (tego, „co zostałyby napisane”) od stylu, w jakim się pisało. Nie chodzi wyłącznie o wieczne kwestionowanie faktów, o branie ich w cudzysłów (o czym była mowa w I rozdziale tej pracy) – to rozwiązywanie połowiczne, choć niekiedy jedyne możliwe. Wyzwaniem historyka jest jednak wyrwanie się z tego sidła zbyt prostego relatywizmu i – mimo wszystko – próba rezygnacji z możliwie dużej liczby wygodnych cudzysłówów, które całą rzeczywistość czynią rzeczywistością „jakby”, „niejako”, „na swój sposób”. A przecież to obraz zbyt uproszczony. W tym zbliżaniu się do faktów ważne jest zatem analizowanie stylu wypowiedzi (co próbowałam czynić w II rozdziale), bo to on jest często głównym sojusznikiem podtekstów i metakomentarzy, mówiących o prawdzie i faktach bardzo dużo, ale i przypomina, że fakt historyczny (podobnie jak fakt społeczny) zaczyna znaczyć właśnie dzięki jego reprezentacji. Dzięki sposobowi, w jaki ten fakt został przedstawiony.

Wypowiedź Tadeusza Nyczka można też uznać za grę z paradoksem – choć reżyser i felietonista „Dialogu”, bliski świadek historycznego konkreту, uważał czasopisma raczej za niewiarygodne, to jednocześnie przeświadczony był o wiarygodności własnych tekstów. Z opinią Nyczka dobrze koresponowały refleksje Małgorzaty Dziewulskiej, która – choć nie sugerowała wprost niewiarygodności czasopism – zdecydowanie podkreślała ich niewystarczalność do odtworzenia stanu życia teatralnego w latach osiemdziesiątych. „Przeglądanie się samym czasopismom teatralnym nie wystarcza, warto odwoływać się do bardziej uważnych świadków epoki”⁴ – przekonywała współpracowniczka „Dialogu”, dając do zrozumienia, że czasopisma uważa za świadków mniej uważnych. Również Sławomira Łozińska, choć niezwiązana z żadną z redakcji, uznała wiarygodność branżowych miesięczników za sprawę dyskusyjną. Próbę opisu lat osiemdziesiątych z perspektywy tekstów pisanych na bieżąco nazwała wręcz pułapką. Zdaniem aktorki cenzura i naciski z góry na wybór tematów i sposób ich przedstawienia sprawiły, że teksty w teatralnych periodykach, w jej opinii, bardzo często nie były zgodne z prawdą.

Głosy potwierdzające wiarygodność czasopism pochodziły głównie ze środowiska „Teatru”, choć też nie były pozbawione zastrzeżeń. Krzysztof Sielicki twierdził:

To jest na ogół wiarygodne źródło, ale tylko wtedy, gdy porównuje się rozmaite punkty widzenia, np. danego spektaklu. Trzeba wykonać pracę historyka:

⁴ Rozmowa z Małgorzatą Dziewulską.

tzn. zbudować kontekst historyczny, więcej – odpowiedzieć sobie na pytanie, jakie poglądy miał człowiek piszący, o kim pisał itd.⁵

Krytyk nie podważał więc prawdy zawartej w tekstach, ale proponował poszerzyć krąg zainteresowań. Podobne zdanie miała Barbara Osterloff, która – choć nie widziała przeciwwskazań, żeby traktować czasopisma jako źródło historyczne, uznając je za dokumenty życia społecznego – to jednocześnie zaznaczała: „Trzeba jednak zachować rozsądek i przytomność umysłu. Należy do tego dołączyć pewien aparat krytyczny oraz konfrontować wyniki swoich badań z innym materiałem”⁶. A zatem i Sielicki, i Osterloff zwrócili uwagę, że nawet wiarygodne w ich opinii czasopisma nie powinny być jedynym źródłem wiedzy o badanym okresie. Ich refleksje uzupełniała opinia Janusza Majcherka. Zapytany o wiarygodność „Teatru” odpowiadał: „W «Teatrze» nie ma wszystkiego, bo nie mogło być, ale nie kłamaliśmy. Poza tym ważna jest też sztuka czytania, wiele jest ukryte między wierszami. Ale nie jest to zakłamany obraz życia teatralnego. On może być co najwyżej niedomówiony”⁷. A skoro nie ma w czasopiśmie wszystkiego, co być powinno, to tym bardziej opinie redakcyjnych kolegów Majcherka o potrzebie poszerzenia kontekstu wydają się zasadne.

Wśród osób dzielących się na potrzeby tej pracy swoimi wspomnieniami nie było żadnego z ówczesnych redaktorów naczelnych czasopism. Rozmowy nie tylko umożliwiły przyjrzenie się, jak zostali zapamiętani Jerzy Sokołowski, Konstanty Puzyna, Stanisław Marat, Jan Toniak i Stanisław Adamczyk, ale także próbę oceny ich działań i zachowań z perspektywy czasu. Wspomnienia pozwoliły również zweryfikować niektóre postawione w poprzednim rozdziale tezy o strategiach stosowanych przez redaktorów naczelnych w „Teatrze”, „Dialogu” i „Scenie”.

„Dobrze znałam Jurka Sokołowskiego. Bardzo go lubiłam. Głupio było, bo jako ministrowi kultury przyszło mi zdejmować go ze stanowiska redaktora naczelnego «Teatru»”⁸ – opowiadała Izabella Cywińska o swojej życzliwości dla Sokołowskiego. Wydaje się, że redaktor naczelny „Teatru” był osobą lubianą w środowisku, co potwierdzałyby nie tylko deklaracja Cywińskiej, ale także opinie jego współpracowników – Barbara Osterloff twierdziła, że podobno przyjaźnił się z Konradem Swinarskim, również Janusz Majcherek mówił o sympatii ludzi teatru do Sokołowskiego. A jak redaktor naczelny „Teatru” został opisany przez swoich współpracowników? Krytycy mówili o nim jako człowieku „sympatycznym, ale niezbyt lotnym” (Jacek Sieradzki), „nieszkodzącym innym” (Barbara Osterloff), „pogodnym, serdecznym i życzliwym” (Janusz Majcherek), wielokrotnie charakteryzowano go jako osobę „przyzwoitą”. Żaden z rozmówców

⁵ Rozmowa z Krzysztofem Sielickim.

⁶ Rozmowa z Barbarą Osterloff.

⁷ Rozmowa z Januszem Majcherkiem.

⁸ Rozmowa z Izabellą Cywińską.

nie zadeklarował jednak wprost (tak jak Izabella Cywińska), że przyjaźnił się z Jerzym Sokołowskim lub po prostu go lubił.

Pozostawiając z boku kwestię sympatii czy antypatii, można przeanalizować na podstawie wywiadów, jak współpracownicy oceniali redaktora naczelnego, jego kompetencje i sposób kierowania redakcją. Krzysztof Sielicki mówił o pozytywnych i negatywnych aspektach pracy Jerzego Sokołowskiego w „Teatrze”:

Miał świadomość, co ogląda i miał swoje zdanie na ten temat. Choć też nie ukrywał przed redakcją, że konsultuje z „górami”, o czym pisać, a o czym nie. Ale z mojego punktu widzenia zachowywał się przyzwoicie, a w „Teatrze” nie pojawiały się teksty sprzeczne ze zdrowym rozsądkiem i odczuciem środowiska. Z drugiej strony praktyka taka nie przyczyniała się do rozwoju czasopisma⁹.

Wydaje się, że w redakcji „Teatru” była świadomość skomplikowanej gry prowadzonej przez Sokołowskiego. „Ale na tym właśnie polegało wtedy redagowanie oficjalnego, wydawanego przez RSW «Prasa-Książka-Ruch» pisma, żeby z tematami ryzykownymi politycznie, czy – rzadziej – estetycznie, lawirować między Wydziałem Kultury KC, opiniami środowiska i własnym sumieniem”¹⁰ – dodawał Krzysztof Sielicki, opisując trudności, jakie musiał pokonywać redaktor naczelny prowadzący czasopismo w latach osiemdziesiątych. O lawirowaniu między różnymi stronami i poglądami, wypełnianiu zaleceń władz przy jednoczesnym oglądaniu się na opinię środowiska teatralnego opowiadał też Jacek Sieradzki, jak się wydaje, najbardziej krytyczny w stosunku do redaktora naczelnego:

Jerzy Sokołowski był sympatycznym, ale niezbyt lotnym człowiekiem i był potwornie skażony partyjną głątwą. Trzeba było znosić jego gędzenie, posiedzenia, jak mówił, „ścisłego kierownictwa” redakcji, wiadomości z KC itd. I taką huśtawkę: że w zależności od powiewów wiatru na szczytach władzy raz można było pozwolić sobie na nieco odważniejsze opinie, kiedy indziej były one kwestionowane. Przy czym Jerzy Sokołowski przyjaźnił się z rozsądnymi i niekomunistycznymi ludźmi i nie był uważany za najtwardszy partyjny beton. Jak wielu w tamtym czasie próbował jednocześnie i realizować politykę władz, i dystansować się od niej. To była jedna z najbardziej charakterystycznych i najdziwniejszych cech establiśmentu partyjnego PZPR – bywali ludzie, którzy trochę się wstydzili swoich twardogłowych kolegów. To była schizofrenia wewnętrzna¹¹.

Bardziej pozytywnie zapamiętała Jerzego Sokołowskiego Barbara Osterloff. Z dużą wyrozumiałością oceniała jego grę na dwa fronty, uznając ją za konieczność wynikającą ze specyfiki tego okresu:

⁹ Rozmowa z Krzysztofem Sielickim.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Rozmowa z Jackiem Sieradzkim.

Musiał więc szukać jakiegoś *modus vivendi*, balansu w tym trudnym czasie. Myślę o nim dobrze, bo to był człowiek nieszkodzący innym. W okresie stanu wojennego przyzwoicie się zachował – byliśmy wszyscy prześwietlani, a on potrafił nas podczas weryfikacji wybronić. Miał partyjną legitymację. Nie miał jednak kłapek na oczach, próbował lawirować między rozmaitymi naciskami i koniecznościami. Czasem zdarzał się jakiś telefon, że coś trzeba w piśmie „zaznaczyć”. Sokołowski brał to zazwyczaj na siebie. Pojawiały się np. wstępniaki, które pisał, ale nie były one manifestami ideologicznymi. Pełniły raczej funkcję „buforów”. Coś, co pojawiło się we wstępniaku, nie musiało się już pojawić w dalszej części numeru. Mam wrażenie, że Sokołowski nie przekraczał pewnych granic¹².

Mimo iż redaktor naczelny należał do Partii i musiał realizować politykę władz, potrafił się jej także przeciwstawić, zaryzykować swoją pozycję. O takiej postawie wydaje się przekonywać opowieść Janusza Majcherka. Krytyk przywoływał wydarzenie świadczące o wspomnianej już przyzwoitości redaktora naczelnego:

Chyba w 1987 r. Marcin Król dogadał się z władzami i wyprowadził na powierzchnię swoje dotychczas podziemne czasopismo „Res Publica”. To miało być pierwsze legalne pismo opozycyjne. I ja tam zacząłem pisać. Wtedy właśnie Skuszanka zrobiła *Dziady* w Teatrze na Woli, które były straszne. I zlecili mi z nich recenzję. Napisałem ją, wreszcie mogąc sobie oficjalnie poużywać. Recenzja była miażdżąca. Proszę sobie wyobrazić, że Jerzy Sokołowski został wezwany do Wydziału Prasy KC i tam go zapytano, jak on może tolerować, że etatowy redaktor jego pisma współpracuje z opozycyjnym czasopismem, a na dodatek takie rzeczy wypisuje o Skuszance. I zażądali, żeby mnie zwolnił. Ale Sokołowski odmówił i oznajmił, że jeśli oni nadal będą wymagać mojego zwolnienia, to on też ustąpi. Dzięki temu wybronił mnie i siebie¹³.

Jak pokazuje przywołana opowieść Janusza Majcherka, Jerzy Sokołowski był lojalny wobec swoich pracowników. Mimo partyjnych powiązań redakcyjne grono oceniało go dość dobrze.

Rozmowy ze współpracownikami Jerzego Sokołowskiego pozwoliły także powrócić do wspomnianej w poprzednim rozdziale kwestii optymizmu przejawiającego się w jego artykułach. Co prawda, żaden z wywiadów nie ujawniał wprost, czy optymistyczne teksty redaktora naczelnego wynikały z jego charakteru, czy też były świadomą strategią. Natomiast żadna z tych możliwości nie została wykluczona, a nawet wydaje się, że obie są prawdopodobne. Współpracownicy wspominali Jerzego Sokołowskiego jako dość pozytywnie nastawionego do świata człowieka, więc optymistyczne akcenty w tekstach mogły być wynikiem jego uwarunkowań charakterologicznych. Nikt jednak sam z siebie nie

¹² Rozmowa z Barbarą Osterloff.

¹³ Rozmowa z Januszem Majcherkiem.

wspomniał o optymizmie jako strategii Sokołowskiego. Dopiero bezpośrednie pytania o tę możliwość wywoływały refleksję na ten temat (tylko czy nie była to sugestia?). „Ale teraz mi to pani uświadomiła, że on być może próbował stworzyć wrażenie, że teatr ma tylko przejściowe kłopoty. To rzeczywiście mogła być jego strategia”¹⁴ – odpowiadał po namyśle Janusz Majcherek. Również Krzysztof Sielicki nie negował takiej możliwości. „Myślę dziś, że to była świadoma polityka. Nikt nie mógł mieć pretensji do redakcji «Teatru», że uprawia czarnowidztwo”¹⁵ – mówił o optymizmie redaktora naczelnego Sielicki. Ponieważ żadna z możliwości nie została wykluczona, można przyjąć, że postawa Jerzego Sokołowskiego była spletem wielu okoliczności.

W przypadku Konstantego Puzyny rozmowy pozwoliły dowiedzieć się, dlaczego redaktor naczelny „Dialogu” unikał pisania na łamach własnego miesięcznika i na ile był to wyraz jego nastroju w latach osiemdziesiątych, a w jakim stopniu – jak w przypadku Jerzego Sokołowskiego – świadoma strategia. Wywiady umożliwiły nie tylko przyjrzeć się temu problemowi, ale też pokazały wiele okoliczności towarzyszących: zainteresowania, ale i rozczarowania Puzyny, jego marzenia i porażki, które wpłynęły na postawę mitycznego redaktora naczelnego „Dialogu”.

„Dla Puzyny wielkim odkryciem i źródłem głębokiego przeżycia był teatr offowy czy alternatywny. Fascynujący i politycznie, i socjologicznie, i estetycznie. Światowy – ale i polski teatr studencki”¹⁶ – wspominała zainteresowania swojego przełożonego Małgorzata Szpakowska. Zachwyt Puzyny tym nurtem teatru podkreślała także Izabella Cywińska czy Tadeusz Nyczek:

Powstał wtedy, na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, teatr alternatywny, teatr studencki jako przeciwieństwo teatru-urzędu, w którym nie widzieliśmy zbyt wiele duszy. Puzyna, chociaż o pokolenie starszy, natychmiast opowiedział się po naszej stronie. I to rzutowało na cały „Dialog”, bo jako szef Puzyna mocno wprowadził temat teatru alternatywnego do swojego pisma. A w tym teatrze na pewno nie chodziło o pieniądze czy organizacyjne problemy, a właśnie o przerabianie na nowo relacje między sceną a widownią. Tylko to ostatnie naprawdę Puzynę interesowało¹⁷.

Słowa Tadeusza Nyczka dobrze uświadamiają nie tylko zainteresowanie Puzyny konkretnym nurtem teatralnym, ale także relacją między teatrem jako takim a publicznością. Według współpracowniczki „Dialogu”, Małgorzaty Dziewulskiej:

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Rozmowa z Krzysztofem Sielickim.

¹⁶ Rozmowa z Małgorzatą Szpakowską.

¹⁷ Rozmowa z Tadeuszem Nyczkiem.

Puzyna miał społeczne spojrzenie na teatr, jego recenzje z historycznych dramatów zawsze sięgały do historii społecznej, a sztuki pisane współcześnie zestawiał z obrazem rzeczywistości, jak ją sam widział. Interesował się niekonwencjonalnymi zespołami, które były bliżej życia zbiorowego niż teatr repertuarowy¹⁸.

„Wspaniale analizował przedstawienia” – dodawała Małgorzata Szpakowska. „Jest taki jego tekst o *Koronacji Poppei* Monteverdiego. Z cyklu ogłaszanych w «Polityce». Tekst o czystym pięknie w teatrze. Ten tekst dużo mówi o tym, co Puzyna naprawdę chciał robić – chciał się zachwycić”¹⁹.

Jednak w latach osiemdziesiątych chyba nic z zachwytów nie wyszło. Współpracownicy Puzyny konsekwentnie podkreślali jego przygnębienie w tamtym czasie, które, jak wynika z ich wspomnień, miało dwie przyczyny – artystyczne i polityczne. Te pierwsze łączono zarówno z dostrzeganą przez Puzynę od lat stagnacją teatru zawodowego oraz z załamaniem wspomnianego teatru alternatywnego. „Ten ruch w połowie lat siedemdziesiątych u nas przygasł, a wielu z jego twórców rzuciło się w zupełnie inne sfery działalności, już *stricte* politycznej. Co oczywiście nie umknęło uwadze Keta. I wtedy chyba stracił entuzjazm”²⁰ – twierdziła Małgorzata Szpakowska, próbując zidentyfikować powody zniechęcenia redaktora naczelnego „Dialogu”. O drugiej, politycznej przyczynie jego przygnębienia opowiadała:

Konstanty Puzyna z kolei bardzo mocno przeżył Sierpień w Gdańsku, potem był zaangażowany w komisję kultury Solidarności; koniec karnawału pozostawił go z wielkim rozgoryczeniem. Właściwie od tego czasu marzył, żeby stąd wyjechać. Pojechał do Ameryki, najpierw na kilka miesięcy, potem na rok. Miał wyjechać kolejny raz, ale umarł – w sierpniu 1989 r.²¹

Nastrój redaktora naczelnego potwierdzał także Tadeusz Nyczek: „W latach osiemdziesiątych Puzyna uległ straszniemu pesymizmowi, bo wszystko się zawaliło”²². Jedynym zjawiskiem, które – jak mówiła Małgorzata Szpakowska – wywołało w tym okresie chwilowy błysk w oku Puzyny, był Teatr Witkacego w Zakopanem. Choć też nie od razu. Jego apatia była tak rozległa, że potrzebne były liczne namowy, by zaciągnięty niemalże siłą na spektakl Puzyna przekonał się do nowego zjawiska w polskim teatrze.

Znając te okoliczności, łatwiej zrozumieć brak tekstów Puzyny na łamach miesięcznika w latach osiemdziesiątych. Ale nastrój redaktora naczelnego

¹⁸ Rozmowa z Małgorzatą Dziewulską.

¹⁹ Rozmowa z Małgorzatą Szpakowską.

²⁰ Tamże.

²¹ Tamże.

²² Rozmowa z Tadeuszem Nyczkiem.

„Dialogu” to nie jedyny powód. O złożonych przyczynach milczenia Puzyny opowiadał Jacek Sieradzki, podając aż cztery możliwości:

Po pierwsze, zakładał, że skoro jest redaktorem naczelnym, to nie może być publicystą. Tłumaczył, że publicysta powinien być zadziorny i wchodzić w konflikty, natomiast redaktor naczelny musi zbierać jak najszerszą reprezentację piszących, więc musi być dyplomatą. Gdy został redaktorem naczelnym, zrezygnował z pisania w „Polityce”. Po drugie, miał też doktrynę, że redaktor naczelny nie powinien pisać w swoim piśmie. Dziełem redaktora naczelnego jest całe pismo – układ, podział, wewnętrzna struktura. „Dialog” miał całym numerem mówić to, co Puzyna chciała powiedzieć. Trzeci powód, o którym mówił w latach Karnawału Solidarności, to obijanie się o cenzurę w latach siedemdziesiątych, co zniechęciło go do pisania. A czwarty powód jest taki, że Puzyna w latach osiemdziesiątych był mocno zdołowany, w nic już nie wierzył²³.

Nastrój Konstantego Puzyny był jedną z kilku przyczyn jego milczenia. O ich złożoności wydawała się też przekonana Małgorzata Szpakowska, której część spostrzeżeń pokrywała się z tymi wymienionymi przez Jacka Sieradzkiego. „A poza tym był perfekcjonistą, jeśli chodzi o pisanie” – dodawała też kolejną możliwą przyczynę. „Poprawiał, cyzelował, zmieniał. To go bardzo wyczerpywało, chyba łatwo się rozczarowywał, to, co pisał, przestawało mu się podobać, rzucał to i nie kończył”²⁴. Gdyby przyjrzeć się temu szeregowi powodów, dla których Konstanty Puzyna zrezygnował z pisania w „Dialogu”, widać, że dzielą się one na kilka kategorii, np. takie związane z objęciem stanowiska redaktora naczelnego, wynikające z charakteru czy z okoliczności zewnętrznych. Próba klasyfikacji uzmysławia, że niektóre z tych przyczyn istniały już wcześniej, wpływając na częściowe ograniczenie aktywności pisarskiej Puzyny w latach siedemdziesiątych, inne (np. wspomniany wielokrotnie nastrój) pojawiły się trochę później, powodując całkowitą rezygnację z własnych tekstów na łamach „Dialogu”. Z biegiem czasu przyczyny te nakładały się na siebie, skutkując coraz mniejszą liczbą publikacji (zarówno artykułów, jak i rozmów) aż do ich braku pod koniec kariery. Należy więc podkreślić procesualny charakter odchodzenia Konstantego Puzyny od twórczości na łamach własnego czasopisma.

Pamiętać jednak trzeba o wspomnianej i przez Jacka Sieradzkiego, i przez Małgorzatę Szpakowską kwestii kształtowania czasopisma przez redaktora naczelnego. Jak ocenili jego wysiłki współpracownicy? O pracy Puzyny i jego po-myśle na czasopismo opowiadała Małgorzata Szpakowska:

Przygotowywał zmieniające się spisy numerów, układał, przekładał. Chodziło o to, żeby pismo mówiło także przez sam zestaw materiałów. Zachował formalną

²³ Rozmowa z Jackiem Sieradzkim.

²⁴ Rozmowa z Małgorzatą Szpakowską.

konstrukcję z czasów pierwszego redaktora, Adama Tarna – najpierw sztuki, potem eseistyka, na końcu kronika – ale część eseistyczną profilował po swojemu. Inaczej niż Tarn, który koncentrował się na dramaturgii, Ket chciał robić pismo literacko-teatralne. Ale nie zależało mu na bieżących recenzjach, ważny był teatr jako problem²⁵.

Jacek Sieradzki bardzo pozytywnie zapamiętał efekt wysiłków redaktora naczelnego. Uzmysławiał, jak na kształt czasopisma wpłynęło przygnębienie Konstantego Puzyny, choć zaznaczał także wysoki poziom miesięcznika:

I jednocześnie robił porządne pismo, bez wpadek i kompromitacji. Teksty może miały w sobie nie tak wiele publicystycznego ognia, ale raczej nie było wśród nich takich, których ktoś miałby się dziś wstydzić. Puzyna był sprawnym redaktorem, jednym z najlepszych w polskiej prasie, ale nie angażował pisma w kampanie na rzecz nowych zjawisk, bo brakowało mu wiary w ich powodzenie²⁶.

Rzeczywiście, wspomnianego „publicystycznego ognia” było w tym czasie w „Dialogu” niewiele, ale też nie mogło go być, jeśli wziąć pod uwagę, że – nie mogąc pisać tego, co chcieliby pisać – i redaktor naczelny, i jego współpracownicy od tematów aktualnych raczej uciekali.

W przypadku „Sceny” trochę trudniej było zdobyć obszerniejsze oceny redaktorów naczelnych. Może dlatego, że byli osobami mniej wyrazistymi? Wydaje się, że Stanisław Marat, Jan Toniak i Stanisław Adamczyk budzili mniej emocji niż redaktorzy „Teatru” i „Dialogu”. Lech Śliwonik uznał Stanisława Marata za człowieka ambitnego i dobrze zorganizowanego. „Bolało go, że «Teatr Ludowy» był pismem niszowym. Uznał, że trzeba to zmienić”²⁷ – mówił o ambicjach pierwszego redaktora naczelnego. To dzięki jego staraniom „Teatr Ludowy” został zmieniony w 1970 r. w „Scenę”, a później uzyskał obowiązkową prenumeratę w szkołach oraz wysokie nakłady. Jednak w latach osiemdziesiątych, gdy prowadzenie czasopism stawało się coraz trudniejsze, Stanisław Marat zaczął rozglądać się za nową pracą. „Powiedział Zarządowi Głównemu TKT wprost, że jest zainteresowany czymś innym”²⁸ – twierdził Lech Śliwonik, wspominając przyczyny odejścia pierwszego redaktora. Choć podkreślał w wywiadzie, że „jego lata to czas dobry dla «Sceny»”²⁹. Niewiele wiadomo o drugim redaktorze, Janie Toniaku. Nie był w „Scenie” długo, więc chyba nie zdążył mocno wryć się w pamięć współpracowników. „Chyba źle się czuł w «Scenie»”. Odszedł sam³⁰ – mówił o nim

²⁵ Tamże.

²⁶ Rozmowa z Jackiem Sieradzkim.

²⁷ Rozmowa z Lechem Śliwonikiem.

²⁸ Tamże.

²⁹ Tamże.

³⁰ Tamże.

krótko Lech Śliwonik. Trochę więcej emocji budził trzeci redaktor, Stanisław Adamczyk. Widać to w rozmowie z Krzysztofem Sielickim, który w stosunku do pierwszych dwóch wstrzymywał się od opinii (może mieć także znaczenie fakt, że Sielicki w tym czasie pracował w „Teatrze”, a nie w „Scenie”, choć akurat Stanisława Marata znał z wcześniejszego okresu). Dopiero przy Stanisławie Adamczyku, jakby w kontraście do poprzednich redaktorów, zaznaczył, że był on „ciekawą postacią” (również Lech Śliwonik nazwał go „ciekawą osobą”). „Bardzo inteligentny, dużo wiedział o teatrze i patrzył na teatr z szerszej perspektywy kulturowej”³¹ – mówił o trzecim redaktorze „Sceny” Krzysztof Sielicki. Według Lecha Śliwonika Adamczyk chętnie porzucił kierownictwo w Wydziale Kultury Naczelnego Komitetu ZSL na rzecz „Sceny”, którą dobrze znał jeszcze z okresu „Teatru Ludowego”. Przyszedł do miesięcznika w trudnym czasie (1989 r.), musiał szukać sposobów na jego utrzymanie. Od momentu objęcia przez niego stanowiska widać było na łamach miesięcznika większe zainteresowanie aktualną sytuacją teatrów zawodowych, szczególnie tych pozawarszawskich. Wyjaśniał to Lech Śliwonik:

Adamczyk szukał ratunku również poprzez nawiązywanie kontaktów z terenem, z województwami. To mieściło się w jego kulturalnym światopoglądzie, taki był już w „Tygodniku...”. Dlatego profil „Sceny” zmieniał się nieco, widać było „terenowy” przechyl. Dodajmy – nie za darmo: urzędy wojewódzkie wnosily pewien wkład w wydanie numeru, którego część była poświęcona lokalnym sprawom³².

Mimo działalności Stanisława Adamczyka czasopismo było w coraz trudniejszej sytuacji. Nie zdołał on uchronić miesięcznika przed zawieszeniem.

3.2. Redakcje i ich strategie

Opowieści o redaktorach naczelnych, sposobie prowadzenia przez nich czasopism wydają się jednak niepełne bez wspomnień o codziennej działalności redakcji, nastrojów pracowników i ich poglądów. Bardzo ciekawy, ale i nieco niespójny obraz wyłania się z historii opowydanych przez pracowników „Teatru”. Czasopismo było wyraźnie sprofilowane, jak mówiła Barbara Osterloff: „Chodziło nam więc o obserwowanie aktualnego nurtu życia, ale z otwarciem na różne konteksty”³³. Stąd właśnie zauważalne na łamach miesięcznika opisywanie szerokiego spektrum problemów i zjawisk, bardzo pozytywnie oceniane przez jego wieloletnią dziennikarkę:

³¹ Rozmowa z Krzysztofem Sielickim.

³² Rozmowa z Lechem Śliwonikiem.

³³ Rozmowa z Barbarą Osterloff.

Godzenie tego, co nadawało ton życiu teatralnemu, nurt wielkich nazwisk i ważnych premier (bo i takie w latach osiemdziesiątych były) z mniejszymi zjawiskami było próbą pokazania szerokiego spektrum wydarzeń, postaci i historii rozumianej jako pewne dziedzictwo żywe. Próbowaliśmy jednocześnie pilnować hierarchii ważności opisywanych zjawisk. Dzisiaj, gdy sięgam po te roczniki, uważam taki profil pisma za jego szczególnie walor³⁴.

Nie powinno więc dziwić, że czasopismo komentowało nie tylko sprawy artystyczne, ale i organizacyjne czy finansowe. Choć – jak przyznawała Barbara Osterloff – nie wszyscy te tematy organizacyjne lubili. Wyjaśniała także kwestię, skąd na łamach periodyku brały się przedruki dokumentów, np. ustaw czy uchwał:

Jeśli coś było rzeczywiście dla środowiska ważne, to wtedy taki materiał ZASP-owy czy dokument pojawiał się na łamach pisma. Być może sam prezes ZASP czasem telefonował i prosił o opublikowanie jakiegoś rozporządzenia... Uważaliśmy, że takie sprawy też powinny być obecne na łamach. Ale to nie wynikało chyba z nacisków władzy, po prostu mieściło się w profilu pisma³⁵.

Inaczej tę kwestię wyjaśniał Janusz Majcherek, tłumacząc także, dlaczego przy tekstach ustaw, uchwał i rozporządzeń brakowało zazwyczaj komentarza redakcji. „Publikacja tych dokumentów to był rodzaj serwitutu. Zamiast pisać artykuł, publikowaliśmy ustawę i każdy mógł się do niej prywatnie ustosunkować. Nikt nam nie mógł zarzucić, że się danym tematem nie interesujemy. Ale też nie musieliśmy się wdawać w dyskusję”³⁶. Był to więc także dość wygodny sposób na uniknięcie krytycznego komentarza do tematów drażliwych.

Z drugiej strony, jak już zostało wspomniane w poprzednim rozdziale, dziennikarze „Teatru” (poza redaktorem naczelnym Jerzym Sokołowskim) byli bardzo krytyczni względem ówczesnego życia teatralnego, wielokrotnie pisząc o problemach, a szczególnie o zaistniałym kryzysie. Dlaczego słowo „kryzys” tak często pojawiała się w tekstach na łamach „Teatru”? Co próbowano dzięki temu osiągnąć? Odpowiedzi na te pytania pojawiło się kilka. „Myśmy wtedy rzeczywiście odczuwali ten kryzys”³⁷ – przyznawał wprost Janusz Majcherek. A Krzysztof Sielicki dodawał: „Słowo «kryzys» odpowiadało poczuciu ogólnej niepewności. Zresztą na potrzeby dyskursu publicystycznego bardzo jest dobrze używać słowa «kryzys»”³⁸. Wydaje się więc, że termin ten oddawał ówczesne postrzeganie rzeczywistości przez redakcję „Teatru”. Z jednej strony ilustrował

³⁴ Tamże.

³⁵ Tamże.

³⁶ Rozmowa z Januszem Majcherkiem.

³⁷ Tamże.

³⁸ Rozmowa z Krzysztofem Sielickim.

zjawiska negatywne, np. sytuację zniszczonych przez władzę scen czy rozłamu środowiska teatralnego, a z drugiej strony – jak twierdził Krzysztof Sielicki – „to były reakcje na to, że sytuacja teatru w życiu zaczęła się w tamtym czasie zmieniać”³⁹. Drugie wytłumaczenie wykorzystywania słowa „kryzys” wiązało się z niemożnością zidentyfikowania przyczyn zaistniałych problemów lub z autocenzurą. „Kryzys to jest pewnego rodzaju słowo-wytrych. Jeśli jest źle, a nie można powiedzieć dlaczego, to wtedy się pisze, że jest kryzys”⁴⁰ – wyjaśniał Jacek Sieradzki możliwość zastosowania tego słowa.

Pojawiła się także inna przyczyna, strategiczna. Jak twierdził Krzysztof Sielicki: „Pisaliśmy o kryzysie także z innego powodu. To była próba apelu do władz, żeby podjęto zdecydowany ruch. Liczyliśmy, że jeśli ktoś zobaczy alarm kryzysowy, to nad tym pomyśli i coś się zmieni”⁴¹. Choć z drugiej strony, chyba nie wszyscy członkowie redakcji „Teatru” mogliby się podpisać pod tymi słowami. „Co z tego, że się o różnych rzeczach pisało, jeśli to nie wpłynęło na cokolwiek. Rzeczywistość pozostała bez zmian”⁴² – mówił Jacek Sieradzki, podkreślając swoją niewiarę w moc sprawczą redakcyjnych tekstów. Przekonanie o możliwości zmiany rzeczywistości nie było więc wtedy powszechne. Pozostaje jeszcze zastanowić się, czy ten „alarm kryzysowy” – jak nazywał to nagromadzenie kryzysów Krzysztof Sielicki – był słuszny. Sam autor tych słów wydawał się chyba przekonany o zasadności takiego rozwiązania. Ale z drugiej strony, jak mówiła Barbara Osterloff, „słowo «kryzys» to liczman, pułapka. Używane jest zbyt łatwo i ponad miarę”⁴³. Nie wydaje się więc, żeby nagromadzenie „kryzysów” na łamach „Teatru” było wspólną, ustaloną strategią redakcji. Jak pokazały rozmowy, słowa tego używano z różnych powodów i w odmiennych celach.

Problemy teatru, o których alarmowano w miesięczniku, komentował szczególnie często Janusz Majcherek w swoich regularnych felietonach z cyklu „Zrządność i przekora” czy „Krytyk z lustrem”. Skąd wzięły się te serie? „Ja zawsze bardzo lubiłem ten gatunek i zaproponowałem, że mógłbym pisać felietony”⁴⁴ – wyjaśniał Janusz Majcherek. Rozwijał tę formę na łamach „Teatru”, prowadząc kolejne serie:

Zaczął się pierwszy cykl, który był mistyfikacją, pisany pod pseudonimem i stylizowany na listy starego aktora do przyjaciółki. A później był cykl „Zrządność i przekora”. Bawiła mnie wtedy gra z formą felietonu, bo można różne rzeczy przemycać w żartobliwej formie. Ale już „Krytyk z lustrem” to było coś

³⁹ Tamże.

⁴⁰ Rozmowa z Jackiem Sieradzkim.

⁴¹ Rozmowa z Krzysztofem Sielickim.

⁴² Rozmowa z Jackiem Sieradzkim.

⁴³ Rozmowa z Barbarą Osterloff.

⁴⁴ Rozmowa z Januszem Majcherkiem.

między felietonem a publicystyką. Powstał w końcówce lat osiemdziesiątych, kiedy zaczynało się coś dziać, więc były to bardziej zaangażowane teksty. Już nie dowcipy, ale bardziej serio⁴⁵.

Tak więc powstawały, często dość złośliwe, komentarze do problemów teatru. Wiele miejsca poświęcono im także w innej serii felietonów, pisanej wspólnie przez pracowników redakcji – „Uważam, że...”. Jak powstał ten cykl? „Wymyślił go Sokołowski. Chodziło o to, żeby nie tylko on pisywał wstępniaki. Miał pojawić się taki rodzaj edytoriału z pluralizmem poglądów. Stąd pomysł, żeby do każdego numeru pisał ktoś inny”⁴⁶ – wyjaśniał okoliczności powstania serii Janusz Majcherek. Również Barbara Osterloff opowiadała o przyczynach wprowadzenia cyklu „Uważam, że...” do czasopisma:

[...] ten cykl powstał z inspiracji redaktora naczelnego. Był trochę zmartwiony, że za mało jest w „Teatrze” publicystyki. Chciał namówić zespół na felietony żywo reagujące na to, co się w danej chwili dzieje. Wchodziły też w grę tematy/ sprawy, które nie były materiałem na większy artykuł, ale domagały się zauważenia, jako symptomy szerszych procesów i zjawisk. Każdy z redaktorów mógł w tym cyklu umieścić to, co chciał⁴⁷.

Nie wszystkie teksty z cyklu były więc poświęcone kryzysowi. Mimo to można uznać tę serię za ważną dla rozpoznania aktualnych problemów polskiego teatru.

Wydaje się, że redakcja „Teatru” była miejscem dość swobodnej wymiany poglądów, a Jerzy Sokołowski dawał swoim pracownikom sporo przestrzeni. Wskazywałaby na to chociażby wspomniana seria „Uważam, że...” zaproponowana przez redaktora naczelnego. Potwierdzała to także Barbara Osterloff, podkreślając dobrą atmosferę:

Ta niewielka redakcja przy Jakubowskiej 14, w przedwojennym domu, w czterech pokoikach, była miejscem, do którego się chętnie przychodziło. Istniał tam jakiś rodzaj swobody. Pracowali tutaj ludzie, którzy się na ogół lubili i szanowali. Było to na pewno miejsce przyjazne dla młodych, którym dawano szansę rozwoju. Nie pamiętam, żeby w redakcji rozgrywały się jakieś awantury⁴⁸.

Barbara Osterloff wspominała też dość entuzjastycznie cotygodniowe poniedziałkowe kolegia redakcji: „Zbierał się wówczas cały zespół i rozmawialiśmy o tym, jak się udał najnowszy numer pisma, co można jeszcze lepiej zrobić/

⁴⁵ Tamże.

⁴⁶ Tamże.

⁴⁷ Rozmowa z Barbarą Osterloff.

⁴⁸ Tamże.

rozwinąć w przyszłości. Była okazja, żeby mówić swoim głosem⁴⁹. Ponadto, podkreślała dużą swobodę w wyborze tematów. Mówiła także o dobrym traktowaniu najmłodszych pracowników: „Ale zdarzało się, że starsi potrafili z czegoś zrezygnować i oddać temat młodszemu. Mieliśmy więc sprzyjającą aurę pracy i raczej nikt nikomu krzywdy nie robił. Oczywiście, zdarzały się animozje, rywalizacja, jak wszędzie. Ale każdy miał tutaj swoje miejsce”⁵⁰. Tak przedstawiona atmosfera w redakcji „Teatru” wydaje się bardzo pozytywna, sprzyjająca nie tylko pracy, ale i integracji zespołu. Ale były też głosy odmienne. Na negatywną atmosferę w redakcji narzekał Jacek Sieradzki, winiąc o to chociażby redaktora naczelnego. Twierdził także, że w „Teatrze” panowała schizofrenia. „To wiązało się też z tym, kto jest adresatem czasopisma. W mniejszym stopniu byli to czytelnicy. Ważna była władza i środowisko”⁵¹. Trzeba więc było komunikować się i z jednymi, i z drugimi, przy czym każda z tych grup miała inne oczekiwania i wymagania. A takie działanie na kilka frontów było na dłuższą metę męczące.

Ważną kwestią wydają się istniejące w redakcji „Teatru” podziały i konflikty, które w opowieściach Barbary Osterloff zupełnie nie wybrzmiały, ale dość chętnie mówili o nich jej redakcyjni koledzy. Nie znaczy to jednak, że byli ze sobą zgodni w kwestii przyczyny tych podziałów. Wydaje się, że mogło być ich kilka. Najsilniejszym czynnikiem różnicującym redakcję „Teatru” były kwestie polityczno-światopoglądowe. Janusz Majcherek zapamiętał te podziały następująco:

Redakcja była wtedy dwoista. Liczyła ona aż kilkanaście osób. Znaczna część to byli ludzie, którzy już tam pracowali od lat. To starzy wyjadacze, którzy nie mieli potrzeby się angażować. Chcieli jakoś przeczekać tę sytuację. I było nas kilku młodych. Byliśmy nabuzowani i próbowaliśmy pisać to, co myślimy, co wcale nie było proste. Nasz stosunek do wszystkiego był na nie, a jeśli nawet był na tak, to nie można było o tym pisać oficjalnie. Natomiast ci starsi, np. Zofia Sieradzka, Janina Lilejko, Grzegorz Sinko czy autorzy zewnętrzni piszący dla „Teatru”, byli wyćwiczeni w konformizmie. Nie mogli powiedzieć, że to byli komuniści. Byli przywoici, ale mieli dużo do stracenia, więc nie chcieli się wychylać ani narażać. Uprawiali mimikrę, ale to było klasyczne Orwellovskie dwójmyślenie. Na bankietach w redakcji wszyscy rozmawiali ze wszystkimi, ale jak przychodziło do pisania, to wtedy uwidaczniały się różnice⁵².

Wydaje się, że na ten podział nałożyły się jeszcze inne kwestie. Były to różnice pokoleniowe – z relacji Majcherka wynika, że starsi byli konformistami,

⁴⁹ Tamże.

⁵⁰ Tamże.

⁵¹ Rozmowa z Jackiem Sieradzkim.

⁵² Rozmowa z Januszem Majcherkiem.

a młodzi buntownikami. Druga kwestia to różnice intelektualne, z czym wiązały się animozje między redaktorem naczelnym a jego zastępcą, Andrzejem Wanatem. Nie umknęły one uwadze Janusza Majcherka:

Wanat był zupełnie innym człowiekiem – świetny intelektualista, kompletnie inna osobowość niż Sokołowski – ponury, zamknięty w sobie, kostyczny, ale o ogromnych wymaganiach wobec siebie i innych. I tak się stało, że młoda część redakcji była skupiona wokół Wanata. On nam przewodził, ale też nas uczył, był partnerem do dyskusji merytorycznej i pod tym kątem czytał nasze artykuły. Natomiast Sokołowski był tym, który zatwierdzał teksty pod kątem politycznym. Wanat był więc od tej mądrej części „Teatru”. Natomiast Sokołowski pilnował bieżących tematów, publicystycznych kwestii, np. kogo zaprosić do dyskusji czy do jury Nagrody Swinarskiego. Sokołowski miał świadomość, że Wanat go przewyższa wykształceniem⁵³.

Zapytany o kwestię podziałów w redakcji „Teatru” Krzysztof Sielicki wskazywał raczej na różnice intelektualne, środowiskowe niż na wiekowe czy światopoglądowe: „Nie wiem, czy to były podziały generacyjne. Połowę redakcji stanowili absolwenci Wydziału Wiedzy o Teatrze, więc mieli bez wątpienia zdecydowanie uformowane myślenie o pisaniu o teatrze przez takich ludzi jak prof. Raszewski, Marta Fik czy Jerzy Koenig”⁵⁴. Z kolei Jacek Sieradzki, zapytany o podziały w redakcji „Teatru” na młodych buntowników skupionych wokół Andrzeja Wanata i starszych konformistów zorganizowanych wokół Jerzego Sokołowskiego, odpowiadał:

Coś w tym było. Ale dwie poprawki. Nie przesadzajmy z buntowniczością Andrzeja Wanata, który był bardzo skomplikowanym oportunistą i grał na wielu frontach. Był o wiele „normalniejszy” od Sokołowskiego, ale żeby zostać jego zastępcą, musiał parę kosztownych serwitutów zapłacić. A druga poprawka dotyczy roli Sokołowskiego. Był człowiekiem sympatycznym, ale zbyt bezbarwnym, żeby skupić wokół siebie grupę. Natomiast był w „Teatrze” słynny redaktor techniczny, Mieczysław Radomski, pracujący tu jeszcze od czasów Edwarda Csató. O takich ludziach mówiło się: bezpartyjny bolszewik. Nie należał do Partii, natomiast w poglądach był bardziej zamordystyczny niż niejeden członek PZPR. Jak myśmy z Konicem wchodzili do redakcji ze znaczkami Solidarności, to pan Mieczysław na nasz widok robił zwrot i szedł do naczelnego z donosem⁵⁵.

W świetle wspomnień Jacka Sieradzkiego podziały generacyjne, intelektualne czy światopoglądowe nie musiały się więc pokrywać. O znaczącej roli Mieczysława Radomskiego w redakcji opowiadała także Barbara Osterloff, jednak

⁵³ Tamże.

⁵⁴ Rozmowa z Krzysztofem Sielickim.

⁵⁵ Rozmowa z Jackiem Sieradzkim.

z jej opowieści wylania się mniej negatywny obraz redaktora technicznego „Teatru”. Choć nie negowała jego poglądów, to dodatkowo podkreślała jego rozległą wiedzę:

Pan Mieczysław „dorobił się” osobnego pokoju w redakcji. Był dość konserwatywny w swoich wyobrażeniach o kształcie graficznym pisma, ale bardzo pasjonował się teatrem, historią Polski (doskonale orientował się w epistolografii polskiej i pamiętnikarstwie), dużo czytał, dużo wiedział. [...] Był zadziorny i miał wysokie mniemanie o sobie (odmówił kiedyś przyjęcia jakiegoś odznaczenia, bo uważał, że jest za niskie). Mówił, co myślał i miał swoje antypatie. Ale był bardzo obecny w tej redakcji. Na pewno był kimś więcej niż tylko redaktorem technicznym⁵⁶.

Barbara Osterloff podkreślała także swoje dobre relacje z Mieczysławem Radomskim i udzielaną przez niego pomoc, także merytoryczną.

Wspomnienia wieloletniej redaktorki „Teatru” wydają się odbiegać w wielu kwestiach od relacji jej redakcyjnych kolegów, jak chociażby w przypadku osoby redaktora technicznego. Tak też było z bardzo wyraźnymi według Janusza Majcherka podziałami. Barbara Osterloff zwracała uwagę bardziej na napięcie między redaktorem naczelnym a jego zastępcą niż na podziały całej redakcji:

Andrzej Wanat często miał inne zdanie niż Jerzy Sokołowski. Jego erudycja, w tym przygotowanie naukowe, mogły wywoływać pewien dyskomfort u Sokołowskiego. Andrzej brał młodych pod swoje skrzydła, bo to byli jego studenci z Wydziału Wiedzy o Teatrze warszawskiej PWST im. Aleksandra Zelwerowicza. To było naturalne, że oni wolili Wanata niż Sokołowskiego. Poza tym młodzi zawsze muszą się o coś spierać i wyklócać, Andrzej to rozumiał doskonale. Pozostają jeszcze Ci „starsi”... Ale czy byli konformistami? Czy ja byłam konformistką? Chyba nie⁵⁷.

Barbara Osterloff opowiadała także o swoich dobrych kontaktach zarówno z redaktorem naczelnym, jak i z jego zastępcą. Podkreślała, że nie zapamiętała tych podziałów tak wyraźnie, jak jej redakcyjni koledzy i że nie psuły one dobrej redakcyjnej atmosfery. I znów pojawiła się niezgodność wspomnień – z jednej strony, redakcja „Teatru” była miejscem spokojnym i przyjemnym, gdzie młodym dawało się prawo głosu, z drugiej strony, była miejscem pełnym podziałów, z dość napiętymi relacjami, do tego stopnia, że niektórzy, tak jak Jacek Sieradzki, postanowili stamtąd uciec. „Odszedłem z «Teatru» w końcu 1983 r. [...] Nie tylko ja zresztą miałem dosyć. W 1987 r. ewakuowałem z «Teatru» do «Dialogu» Pawła Konica, ostatniego z redakcyjnej Solidarności

⁵⁶ Rozmowa z Barbarą Osterloff.

⁵⁷ Tamże.

przed stanu wojennego”⁵⁸ – opowiadał Jacek Sieradzki o zmianie miejsca pracy. Barbara Osterloff tłumaczyła ten transfer następująco:

Każdemu jest potrzebne coś innego. Nie ma niszy idealnej. Dla wielu „Teatr” był niszą przez długie lata, dla innych w pewnym momencie przestawał nią być. Niektórzy mieli inne ambicje, coś innego ich zainteresowało. W „Teatrze” było kilka silnych osobowości i być może się ze sobą ścierały. Mogły być też jakieś personalne konflikty, ale to był czas dużej dyskrekcji, więc po prostu o nich nie wiem⁵⁹.

Dzisiejsze różnice w postrzeganiu funkcjonowania redakcji „Teatru” w latach osiemdziesiątych tym bardziej zdają się podkreślać niejednorodność redakcji i występujące w niej podziały, ale mówią o czymś jeszcze: jeśli nie o potrzebie mitologizacji własnej historii, to na pewno o radykalizowaniu się wyobrażenia na jej temat. Z jednej strony (Sieradzki, Majcherek, także Sielicki) jest przecież opowieść o buncie i narastającym konflikcie, historia młodych walczących z ustrojem, widzących w swoich gestach i działaniach manifestację ideologicznego sporu. Jak bowiem inaczej tłumaczyć to przekonanie wielu ówczesnych członków redakcji o istnieniu „obozów” i „frakcji” w czasopiśmie Sokołowskiego? Z drugiej jest opowieść Barbary Osterloff, w której za każdym słowem kryje się sugestia, że konflikty były pozorne, że wyolbrzymił je czas. Która z tych wersji historii „Teatru” jest bardziej prawdziwa? Bo, że prawda nie leży pośrodku, to jasne. Ale gdzie dokładnie jest jej miejsce we wspomnieniach ekipy „Teatru”? Czy nie chodzi, w obu przypadkach, o potrzebę wyjaśnienia samemu sobie swojego zaangażowania (bądź niezaangażowania) w ten czas, o którego normalności trudno nawet spekulować?

Na tle „Teatru” wspomnienia pracowników i współpracowników „Dialogu” wydają się bardziej spójne. Mający możliwość porównania sytuacji w obu redakcjach Jacek Sieradzki twierdził: „W «Dialogu» panowała, rzecz jasna, zupełnie inna atmosfera. Pismo było dosyć jednolite światopoglądowo. Nie było tu mowy o realizowaniu jakiegokolwiek «linii» czy polityki władz; redakcja chciała robić swoje, sprawdzając tylko, do jakich granic może się posunąć”⁶⁰. Sieradzki podkreślał, że w redakcji nie było podziałów tak jak w „Teatrze”, czemu sprzyjała także pewna elitarność i ograniczony dostęp do redakcyjnego zespołu. Opowiadał, że przejście do „Dialogu” nie było wcale proste:

Pisywałem w „Dialogu” już od końca lat siedemdziesiątych, ale gdy w roku 1983 przyszedłem do nich i powiedziałem, że już dłużej w „Teatrze” nie wytrzymam, musiałem poczekać prawie rok, zanim wygospodarowali dla mnie miejsce. To wynikało z blokad etatowych, ale też sprawiało, że korpus redakcyjny tworzył się z ludzi zaufanych⁶¹.

⁵⁸ Rozmowa z Jackiem Sieradzkim.

⁵⁹ Rozmowa z Barbarą Osterloff.

⁶⁰ Rozmowa z Jackiem Sieradzkim.

⁶¹ Tamże.

Wydaje się, że nawet partyjne powiązania nie naruszały tego kręgu zaufania. Mimo iż Konstanty Puzyna nie był członkiem Partii, a jego zastępca Jerzy Koenig do niej należał, to w rozmowach nie pojawił się wątek konfliktu między nimi. W opinii Jacka Sieradzkiego zastępca redaktora naczelnego „pełnił [...] w redakcji funkcję «politruka»; to nazwa wzięta z Armii Radzieckiej i oznaczająca oficera odpowiedzialnego za sprawy polityczne. Ale pełnił tę funkcję, podkreślam, z maksymalną lojalnością wobec Puzyny i redakcji”⁶². Również Izabella Cywińska wspominała specyficzne podejście Jerzego Koeniga do członkostwa w PZPR: „On wstąpił do Partii późno, w 1968 r. Gdy pytałam go dlaczego, odpowiadał, że Partię trzeba «rozsadzić od środka»”⁶³. Wydaje się więc, że redakcja „Dialogu” rzeczywiście skupiała grono ludzi godnych zaufania, których partyjne powiązania nie utrudniały pracy zespołu.

Nie dziwi więc, że wspomnienia Jacka Sieradzkiego czy Małgorzaty Szpakowskiej są bardzo do siebie zbliżone. Również Tadeusz Nyczek mówiąc np. o pesymizmie Puzyny, zwracał uwagę, że był on wspólny dla całej redakcji „Dialogu”: „W latach osiemdziesiątych Puzyna uległ straszniemu pesymizmowi, bo wszystko się zawaliło. Trudno, żeby «Dialog» nie podzielał świadomości tej zapaści”⁶⁴. Choć ten pesymizm nie był wyraźny na łamach czasopisma, to w relacjach pracowników ujawnia się dominujący w redakcji nastrój przygnębienia i niewiary. „Polityka nie miała bezpośredniego wpływu na to, co się z nami stało, «Dialog» odwieszono po kilku miesiącach, ale nastroje nie mogły być dobre”⁶⁵ – mówiła Małgorzata Szpakowska o atmosferze w redakcji po stanie wojennym. Niemniej dodawała także: „Prawda, byliśmy przygnębieni, ale próbowaliśmy robić swoje”⁶⁶.

Trochę z tego nastroju głębokiego przygnębienia wyłamywał się współpracownik redakcji, Tadeusz Nyczek, łącząc w swoich tekstach pesymizm z optymizmem i wprowadzając wspomniany już w poprzednim rozdziale program duchowy Pozytywne Poszczególności. Z jednej strony, podobnie jak trzon redakcji, ulegał często przygnębieniu, z drugiej – szukał też czegoś pogodnego. Zapytany, z czego wynikał ten specyficzny program duchowy, odpowiadał:

Może z mojej natury... To jest kwestia także pewnej odporności wewnętrznej i ostrzegania świata jako zbioru różnych wartości. Świat nie składa się przecież tylko z białych i czarnych barw, jest o wiele więcej kolorów, nawet w najciemniejszych czasach. A ja się bałem popadnięcia w jednostronność i samozaślepienie⁶⁷.

⁶² Tamże.

⁶³ Rozmowa z Izabellą Cywińską.

⁶⁴ Rozmowa z Tadeuszem Nyczkiem.

⁶⁵ Rozmowa z Małgorzatą Szpakowską.

⁶⁶ Tamże.

⁶⁷ Rozmowa z Tadeuszem Nyczkiem.

Wydaje się, że powodów było jednak więcej. Tadeusz Nyczek przyznawał, że były także inne, bardziej praktyczne przyczyny takiego światopoglądu:

To był także rodzaj samoobrony. Żyliśmy przecież w poczuciu, że gorzej być nie może, że wszystko dookoła jest takie szare i ponure. Ale, jak wspomniałem, rzeczywistość – nawet najgorsza – składa się też z rzeczy jasnych, dobrych, godnych pamięci. Przez wiele lat, już po 1989 r., było w modzie traktować PRL jak jedną wielką czarną dziurę. A dla mojego pokolenia PRL to był ogromny kawał naszego życia i nie było w nim tylko ciemnych stron, bo byśmy kompletnie po drodze powariowali. Wiedzieliśmy o jego dobrych stronach, staraliśmy się sami je dla siebie i innych stwarzać. Powstawały wybitne książki, wybitne obrazy, świetne spektakle i filmy, warto było tego bronić. Być może jestem wychowankiem takiego myślenia, żeby w czarnej dziurze szukać światła. To ratuje życie i psychikę⁶⁸.

Do bardziej optymistycznego postrzegania świata (i teatru) przez Tadeusza Nyczka przyczynił się także jego wyjazd do Australii, który umożliwił mu inne spojrzenie na rzeczywistość.

Pamiętać jednak należy, że teksty o aktualnej sytuacji pojawiały się rzadko, okazyjnie, nie licząc felietonów Nyczka. Puzyna, jak już zostało wcześniej podkreślone i wyjaśnione, nie pisał, a reszta redakcji także wołała bardziej bezpieczne tematy. O ówczesnej formule „Dialogu” mówił Jacek Sieradzki:

„Dialog” nie chciał pisać o teatrze kluczem przedstawień. Nie chciał powielać formuły „Teatru”, ale to nie był jedyny powód. Czynił tak dlatego, by próbując obchodzić cenzurę, pisać nie tylko o teatrze, ale i o prawdziwym życiu. Żeby „przyszpilać teatr życiem”. To była formuła Puzyny, jedna z jego sztandarowych⁶⁹.

Widoczna była wówczas ucieczka „Dialogu” w teksty naukowe, np. bardzo wtedy popularną antropologię. Skąd wziął się popyt na ten nurt na łamach miesięcznika prowadzonego przez Puzynę? Małgorzata Szpakowska odpowiadała:

Trudno zaprzeczyć, że ta antropologia to był nasz ketman. Ketman doskonałości zawodowej opisany przez Miłosza w *Zniewolonym umyśle*. Tyle tylko, że myśmy się nie oszukiwali, wiedzieliśmy, co robimy. Zdawaliśmy sobie sprawę, że to jest ucieczka. Nie pamiętam jednak, żebyśmy kiedykolwiek usiedli i podjęli decyzję, że chcemy robić pismo antropologiczne. Samo się stało⁷⁰.

Antropologia na łamach „Dialogu” pojawiała się więc jako zaplanowana i przedyskutowana strategia redakcyjna (co nie znaczy, że była nieuświadomiona). Jej jedynym celem nie była tylko ucieczka od peerelowskiej rzeczywistości

⁶⁸ Tamże.

⁶⁹ Rozmowa z Jackiem Sieradzkim.

⁷⁰ Rozmowa z Małgorzatą Szpakowską.

i polskiego teatru, jak mogłoby się wydawać. Małgorzata Szpakowska wspominała też o innych motywacjach wprowadzenia nurtu antropologicznego do „Dialogu”: „Z drugiej strony te tematy były wtedy bardzo modne na całym świecie. To są fascynacje tamtych lat, nie tylko nasze. Nie było więc tak, że myśmy uciekli w antropologię teatru tylko dlatego, że chcieliśmy uciec od PRL. Po prostu wybraliśmy to, co było żywe w światowej refleksji nad teatrem”⁷¹. Wydaje się więc, że jeśli nawet antropologiczny nurt na łamach „Dialogu” był redakcyjną strategią, to nie pojawił się przecież znikąd, nie został wciągnięty na siłę wbrew zainteresowaniom piszących, nie opisywał zjawisk marginalnych, nieinteresujących czy mało istotnych z perspektywy międzynarodowej. Popularność antropologii w Polsce może też potwierdzać seria książek *Człowiek i jego cywilizacja* Wydawnictwa Łódzkiego. Pochodzące z lat osiemdziesiątych publikacje polskich i zagranicznych autorów wydają się świadczyć o atrakcyjności antropologii w tamtym okresie, nie tylko w kraju, ale i zagranicą. Czy można więc mówić niezaprzeczalnie o eskapizmie redakcji „Dialogu” w latach osiemdziesiątych? Sama Małgorzata Szpakowska wyznawała: „Ale istotnie szukaliśmy tematów, o których można pisać, nie kłamiąc. A w mglistej galarecie, jaka otaczała nas w latach osiemdziesiątych, miało się czasem ochotę uciec od rzeczywistości”⁷².

A nie kłamiąc, można było pisać tylko o niektórych bolączkach teatru. Wydaje się więc, że kwestie organizacyjno-finansowe nie były dla redakcji „Dialogu” takim bezpiecznym tematem. Natomiast relacje teatr – publiczność owszem. Temat ten wydawał się żywo interesować redakcję i jej współpracowników. Widać to chociażby w kontekście wspomnianych w poprzednim rozdziale esejów i książki *Teatr zdradzonego przymierza* Małgorzaty Dziewulskiej i pojawiających się po nich innych tekstów skupionych na kwestiach relacji w teatrze. Znaczenie artykułów i publikacji Dziewulskiej dla pracowników „Dialogu” było już widoczne na łamach czasopisma. Ale również w wywiadach, po ponad trzydziestu latach, podkreślano, jak ważna była ta publikacja. Tadeusz Nyczek wyjaśniał:

Teksty Małgosi Dziewulskiej były po linii myślenia Puzyny i całej formacji teatru alternatywnego. Dziewulska, pisząc o teatrze zawodowym, pisała przede wszystkim z perspektywy jego zdrady – braku prawdziwego kontaktu ze współczesnym sobie widzem, rozmowy z nim o życiu codziennym w Polsce zamiast uciekania w rejony pięknych metafor. Myśmy – w tym i Puzyna – bardzo podobnie postrzegali tę zdradę. Stąd się przecież w ogóle wziął teatr studencki, z chęci przywrócenia żywego dialogu o prawdzie i kłamstwie życia w real-socjalizmie. Dla nas jej książka była więc bardzo poruszająca, bo w dobitny sposób wyrażała nasz własny stosunek do teatru jako instrumentu rzetelnej rozmowy z widzem⁷³.

⁷¹ Tamże.

⁷² Tamże.

⁷³ Rozmowa z Tadeuszem Nyczkiem.

Również Małgorzata Szpakowska podkreślała, że „książka mówiła o czymś, na czym nam bardzo zależało – i Ketowi, i mnie. O teatrze, który powinien być zaangażowany w swoją publiczność, a nie być sam sobie sterem, żeglarzem, okrętem”⁷⁴. Co ciekawe, w pamięci rozmówców zachowała się raczej książka, a nie wcześniej publikowane eseje. Widać to chociażby we wspomnieniach Małgorzaty Szpakowskiej, która przyznawała: „Pamiętam *Teatr zdradzonego przymierza*, ale nie pamiętam już, czy to były teksty z «Dialogu», czy pisane do książki”⁷⁵. Wymazanie z pamięci esejów na rzecz książki mogło nastąpić, ponieważ – jak mówiła o swojej publikacji sama Małgorzata Dziewulska – „[...] seria tekstów to zupełnie co innego niż te same teksty pojedynczo, a stanowisko autora widać wyraźniej”⁷⁶. Również Szpakowska wyjaśniała, dlaczego eseje nie funkcjonują w pamięci w przeciwieństwie do książki: „Książka wbiła się w pamięć, bo miała świetny tytuł. Jak hasło i wyzwanie. Artykuły w rozproszeniu działały słabiej. Niestety, co mówię z żalem, książki działają mocniej niż czasopisma”⁷⁷.

W przeciwieństwie do „Teatru” i „Dialogu” redakcja „Sceny” chyba w mniejszym stopniu uzależniała swoje działanie od nastrojów. „Myśmy w «Scenie» pisali o wszystkim, o czym warto było pisać w połowie lat siedemdziesiątych i na początku osiemdziesiątych: o Dejmku, o festiwalach teatralnych dużych i małych, o Teatrze Ósmego Dnia i innych studenckich, a przede wszystkim o teatrach amatorskich, których wtedy działało wciąż mnóstwo”⁷⁸ – twierdził Krzysztof Sielicki. Łączono więc treści o teatrze amatorskim i teatrze zawodowym. Przy czym, jak mówił Lech Śliwonik: „Naturalne w tym wszystkim było, że mniej interesuje nas Warszawa opisywana ze wszystkich stron”⁷⁹, co wyjaśnia obecność teatrów prowincjonalnych w czasopiśmie.

Nie było również w „Scenie” tak wyraźnych podziałów, jakie zarysowały się w „Teatrze”. Mogący porównać obie redakcje Krzysztof Sielicki zaznaczał: „«Scena» zawsze miała bardzo małą redakcję – trzy-, czteroosobową – więc trudno mówić o podziałach”⁸⁰. Jeśli już dochodziło do jakichś animozji, to przebiegały one raczej na linii redakcja – Towarzystwo Kultury Teatralnej. Wiązały się one przede wszystkim z łączeniem treści o teatrze zawodowym i amatorskim. Lech Śliwonik wspominał tendencję do wprowadzania coraz większej liczby tekstów o teatrze zawodowym przez redakcję „Sceny”, szczególnie przez pierwszego redaktora Stanisława Marata:

⁷⁴ Rozmowa z Małgorzatą Szpakowską.

⁷⁵ Tamże.

⁷⁶ Rozmowa z Małgorzatą Dziewulską.

⁷⁷ Rozmowa z Małgorzatą Szpakowską.

⁷⁸ Rozmowa z Krzysztofem Sielickim.

⁷⁹ Rozmowa z Lechem Śliwonikiem.

⁸⁰ Rozmowa z Krzysztofem Sielickim.

Dochodziło oczywiście do sporów władz TKT z redakcją, bo ona chciała coraz więcej takich tekstów, a Zarząd Główny Towarzystwa strzegł obecności ruchu amatorskiego, rozwijania kultury teatralnej, pamięci o tradycji. Oczywiście, w tym przypadku Towarzystwo liczyło się z przestrzeganiem zasady autonomii naczelnego redaktora – to była tylko sprawa obecności pewnej problematyki, formę tej obecności określała redakcja⁸¹.

Natomiast wydaje się, że spory te były raczej marginalne i nie zakłócały pracy miesięcznika.

Ważniejszym problemem, który wyłania się z rozmów, okazały się trudności natury finansowej, wyraźnie wpływające na czasopismo. Wyjaśnia to wiele podjętych w tym czasie przez redakcję „Sceny” działań. „Okładki stały się takie niby malarskie – fotografia, ale z malowaną twarzą albo włosami np. na zielono... Po prostu to było tańsze od dobrego zdjęcia zamówionego u artysty fotografa”⁸² – opowiadał o oszczędnościach Lech Śliwonik. Wyjaśniał także, dlaczego powstał w latach osiemdziesiątych dział muzyczny: „Szukano też wyjścia przez wprowadzanie nowych, atrakcyjnych treści, dlatego od czwartego numeru w 1983 r. został dodany dział «Scena muzyczna»”⁸³. Zastrzegał jednak: „Gdyby były pieniądze, to Stanisław Marat nie musiałby wprowadzać tej «Sceny muzycznej»”⁸⁴. Dział rozwijał się, wprowadzono następnie plakaty, kontynuowane były „Mikroscenki”... Nowy nurt wiązał się także z obowiązkową prenumeratą czasopisma w szkołach oraz bardzo wysokimi nakładami. „Gdzie jednak w Polsce znaleźć 40 tysięcy miłośników teatru, którzy będą kupowali czasopismo? To absurdałne! Dlatego «Scena muzyczna» rozwijała się, zajmowała coraz więcej przestrzeni”⁸⁵ – wyjaśniał przyczyny powiększania działu Lech Śliwonik. Podobne spostrzeżenia miał Krzysztof Sielicki, choć zaznaczał, że nie tylko sama prenumerata czasopisma, ale i jej późniejsze zawieszenie spowodowało włączanie nowych treści: „W latach osiemdziesiątych «Scena» musiała jednak zacząć bardziej intensywnie poszukiwać czytelników, bo w pewnym momencie skończyła się ta prenumerata. I wtedy pojawiło się sporo elementów dotyczących kultury popularnej, plakaty czy zdjęcia, które wycinało się z zagranicznej prasy”⁸⁶.

Wypowiedź Sielickiego uzmysławia też, skąd redakcja „Sceny” pozyskiwała atrakcyjne materiały. Szerzej rozwinął tę kwestię Lech Śliwonik:

⁸¹ Rozmowa z Lechem Śliwonikiem.

⁸² Tamże.

⁸³ Tamże.

⁸⁴ Tamże.

⁸⁵ Tamże.

⁸⁶ Rozmowa z Krzysztofem Sielickim.

Materiały kombinowano w różny sposób, czasami w kolizji z prawem autorskim. W Niemczech wychodziło niezwykle popularne pismo dla młodzieży – „Bravo”. Wielu znajomych, wyjeżdżając do Niemiec, dostawało od redaktora naczelnego dziesięć dolarów, za to mieli przywieźć kilka numerów. A tam było dużo fotografii, które się wykorzystywało w „Scenie”⁸⁷.

Wydaje się, że zabiegi nakierowane na zdobycie większej liczby czytelników i przypodobanie się młodym prenumeratorom osiągnęły zamierzony efekt. „TKT w latach osiemdziesiątych zaczęło organizować Sejmiki Wiejskich Zespołów Teatralnych, jeździliśmy po małych miejscowościach. Nie było tam hoteli, więc mieszkaliśmy w internatach i rzucało się w oczy, że większość uczniowskich szafek była oklejona plakatami ze «Sceny»”⁸⁸ – opowiadał o popularności czasopisma Lech Śliwonik. Nie znaczy to jednak, że ta tematyka wprowadzona przeciwieństwem w celach praktycznych, podobała się redakcji „Sceny” i Towarzystwu Kultury Teatralnej. „Ta popowa inwazja drażniła wielu, a była po prostu zapowiedzią radykalnych zmian w świecie kultury”⁸⁹ – mówił Krzysztof Sielicki o stosunku do popkulturowych treści na łamach miesięcznika.

Innym przykładem działalności „Sceny” w tamtym okresie było zainteresowanie teatrami prowincjonalnymi i wydarzeniami lokalnymi. Jak się okazało, wynikało ono nie tylko z profilu periodyku. Same teksty może nie stanowiły materiału na tyle atrakcyjnego, żeby pozyskać nowych czytelników, ale – wbrew pozorom – mogły się przyczynić do zwiększenia zysków czasopisma. Szczególnie Stanisław Adamczyk, ale także wcześniej Jan Tonik zaczęli nawiązywać kontakty z województwami. „Dodajmy – nie za darmo: urzędy wojewódzkie wносиły pewien wkład w wydanie numeru, którego część była poświęcona lokalnym sprawom. A skąd w tym czasie tak dużo wywiadów? Bo wywiad prawie nie kosztuje. Idzie dziennikarz z redakcji i rozmawia. Ot, proza życia”⁹⁰ – opowiadał o sposobach zarabiania i oszczędzania Lech Śliwonik.

Nie brakło jednak w „Scenie” inicjatyw mniej nastawionych na zysk, np. cykli felietonów Krzysztofa Rościszewskiego, Jana Skotnickiego czy Jana Bratkovskiego. „W «Scenie» wymyśliliśmy, że będziemy oddawać głos praktykom, ludziom, którzy robią teatr, nie hamując ich w wyborze formy”⁹¹ – mówił Krzysztof Sielicki, podkreślając, że bardzo cenił te felietony. Wydaje się więc, że oprócz kontynuacji nastawionych na młodych odbiorców wątków popkulturowych, czasopismo starało się też utrzymać to, co było w nim wartościowe.

⁸⁷ Rozmowa z Lechem Śliwonikiem.

⁸⁸ Tamże.

⁸⁹ Rozmowa z Krzysztofem Sielickim.

⁹⁰ Rozmowa z Lechem Śliwonikiem.

⁹¹ Rozmowa z Krzysztofem Sielickim.

3.3. Gry z cenzurą

Inną kwestią, z którą często mierzyły się redakcyjne strategie, była cenzura. Rozmowy z pracownikami poszczególnych redakcji pokazały, które czasopisma były bardziej, a które mniej pilnowane, co cenzurowano najczęściej i jak redakcje radziły sobie z obchodzeniem cenzury. Choć większość rozmówców na nią narzekała, to jednak podkreślano, że w porównaniu z prasą codzienną, czasopisma kulturalne traktowane były znacznie łagodniej. Z drugiej strony pojawiały się też głosy o znaczącym wpływie cenzury. Sławomira Łozińska twierdziła, że „wtedy szalała cenzura. Nawet jeśli udało się coś w czasopismach zamieścić, to cenzura mogła tego nie zauważyć. Ale także krytyka mogła coś celowo pominąć, wiedząc, że cenzura by tego nie puściła albo też trzeba to było tak opisać, żeby w ogóle przeszło przez cenzurę i dotarło do czytelnika”⁹². Oczywiście, dziennikarze próbujący najbardziej krytycznie komentować życie teatralne, które przecież nie było oderwane od sytuacji politycznej, częściej byli narażeni na interwencje. Gdyby na podstawie wspomnień spróbować uszeregować teatralne miesięczniki pod względem intensywności zmagania z cenzurą, to wydaje się, że najbardziej pilnowany był „Teatr”, potem „Dialog”, a najmniej „Scena”, co było wynikiem zarówno tematów poruszanych w tych periodykach, jak i ich związków z władzą.

W „Teatrze”, gdzie cenzura wydawała się najsilniejsza, trudnymi tematami były nie tylko kwestie organizacyjne, ale i konkretne wydarzenia artystyczne promowane przez Partię. Pojawiły się naciski, żeby popularyzować aktorów, reżyserów i dramatopisarzy, którzy podobali się władzy. „I na tym przez jakiś czas jechali młodzi reżyserzy. Były organizowane dyskusje i spotkania, pojawiły się naciski, żeby o nich pisać, śledzić ich pracę i ich nagradzać. Ale to był sztuczny konstrukt”⁹³ – opowiadał Janusz Majcherek, uświadamiając, że do pojawiającego się na łamach „Teatru” zjawiska pokolenia młodych zdolnych reżyserów, należy zachować dystans. Promowanie ulubieńców władzy potwierdzała też Sławomira Łozińska: „Pamiętam, że pochylano się nad takimi artystami, na których wcześniej nie zwracano uwagi, tylko dlatego że byli lojalni”⁹⁴. Innym problematycznym tematem była kwestia powstałej po stanie wojennym z inicjatywy władz instytucji – Teatru Rzeczypospolitej. „Jan Paweł Gawlik, dyrektor Teatru Rzeczypospolitej, z jednej strony był ceniony za dyрекcję w Starym Teatrze, ale z drugiej strony był to człowiek umocowany w kręgach władzy. Krytyka jego posunięć groziła tym, że będą się pojawiały naciski. Był kłopot, jak to opisać”⁹⁵ – wspominał Janusz Majcherek trudności związane z promowaniem nowego teatru. Instytucją, której poczynania również należało przedstawiać z jak najlepszej strony był Teatr

⁹² Rozmowa ze Sławomirą Łozińską.

⁹³ Rozmowa z Januszem Majcherkiem.

⁹⁴ Rozmowa ze Sławomirą Łozińską.

⁹⁵ Rozmowa z Januszem Majcherkiem.

Narodowy za dyrekcji Krystyny Skuszanki i Jerzego Krasowskiego. „Trzeba było lawirować, żeby na łamach «Teatru» był dowód, że śledzimy Teatr Narodowy. Źle napisać nie można było, bo by się redakcja naraziła. Dobrze napisać też nie wypadało, bo nawet starsi koledzy mieli poczucie, że kłamstwo ma swoje granice”⁹⁶ – opowiadał Majcherek o problemie z przedstawianiem działalności narodowej sceny. Zdarzały się też sytuacje, kiedy nie tyle sam tekst był nie do zaakceptowania dla cenzury, ale po prostu wybrany przedmiot opisu (artysta, teatr, dramat itp.) był z perspektywy cenzorów niewłaściwy. Krzysztof Sielicki podawał przykład z własnego doświadczenia:

Czasem w „Teatrze” recenzowaliśmy teksty jeszcze przed ich wystawieniem. Miałem podobną sytuację – napisałem recenzję *Obywatela Pekosiewicza*, sztuki Tadeusza Słobodzianka, o człowieku, który spędził całe życie w domu pomocy społecznej. Zdjęli mi tę recenzję. Cenzor słusznie uznał, że jest to parabola sytuacji Polski. A jednak ta recenzja ostatecznie się ukazała – choć dopiero po paru miesiącach⁹⁷.

To, co było charakterystyczne dla redakcji „Teatru” to wysoki poziom autocenzury – nie tylko autorów tekstów, ale i redaktora naczelnego. „Zasadnicze krojenie tekstów odbywało się wewnątrz redakcji”⁹⁸ – twierdził Janusz Majcherek, podkreślając, że to Jerzy Sokołowski cenzurował teksty jeszcze przed wysłaniem egzemplarza numeru do Urzędu przy ulicy Mysiej. Efekt był taki, że naczelny „wypuszczał numery, które cenzura czysto formalnie podpisywała”, a jeśli nawet zdarzyły się jakieś interwencje, to „on nawet nie próbował niczego odwojowywać”⁹⁹, podporządkowując się wytycznym. „Z tym trzeba się było pogodzić albo udać się na emigrację wewnętrzną lub tę prawdziwą. Można też było zejść do prasy podziemnej”¹⁰⁰ – mówił o możliwych reakcjach na cenzurę Krzysztof Sielicki.

Redakcja „Teatru” radziła sobie na różne sposoby, jedni chyba pogodzili się z sytuacją, inni zaczęli współpracować z prasą podziemną. Byli też tacy, którzy mimo wszystko próbowali przemycić swoje teksty najpierw przez sito redaktora naczelnego, a później przez właściwą cenzurę. Sam Jerzy Sokołowski zlecał np. recenzje ze spektakli Teatru Narodowego sprawdzonym krytykom, chociażby prof. Grzegorzowi Since. „Zabawa polegała na tym, że on często brał zlecenia na recenzje z Narodowego, ponieważ tak głęboko wchodził w rozważania semiologiczne, że nikt nie rozumiał, co on właściwie napisał. Wychodziło na to, że skoro jest mądrze, to chyba jest dobrze”¹⁰¹ – wspominał te wybiegi Janusz Majcherek. Była także inna strategia:

⁹⁶ Tamże.

⁹⁷ Rozmowa z Krzysztofem Sielickim.

⁹⁸ Rozmowa z Januszem Majcherkiem.

⁹⁹ Tamże.

¹⁰⁰ Rozmowa z Krzysztofem Sielickim.

¹⁰¹ Rozmowa z Januszem Majcherkiem.

Myśmy mieli wtedy tzw. technikę bufora. Jeśli nam pozwolili na jakiś temat pisać (bo nie zawsze nam pozwalali), to pisało się ryzykowny tekst i dopisywało się jeden bardzo ostry akapit. Redaktor Sokołowski czytał to i wpadał w takie przeżalenie z powodu tego jednego akapitu, że jakoś umykała mu reszta (*śmiech*). I ten najostrejszy akapit skreślaliśmy, natomiast reszta szła do druku¹⁰².

Również rubryka „W teatrze i wokół teatru” była konstruowana tak, żeby stworzyć przekaz niedostępny dla cenzury, ale czytelny dla środowiska. Jej twórca, Jacek Sieradzki, opowiadał o głównych założeniach:

To była wspaniała szkoła przemycania przez cenzurę tego, co chciało się powiedzieć: wszystko musiało się zawrzeć w samym układzie wiadomości, w kolejności informacji, w ich zestawieniach, w tonie opisu, w przyjętym języku. Niczego więcej nie dało się zrobić, żadne komentarze wprost nie przechodziły. Gdy poseł Karol Małcużyński wygłosił w Sejmie bardzo ostrą interpelację na temat sytuacji w kulturze i w teatrze, zdejmowania dyrektorów i spektakli, pojechałem do Sejmu, wziąłem *Diariusz sejmowy* i przepisałem. Trzeba było wyklócić się w redakcji, żeby to poszło, malutką czcionką, ale całutkie, bez jednej ingerencji. I byliśmy bodaj jedynym pismem, które to ważne przemówienie opublikowało. A w Komitecie Centralnym powiedzieli Sokołowskiemu, że gdyby tam było słówko komentarza czy odejście od źródłowego tekstu – zdjęliby cały materiał. Takie to były nasze ówczesne „zwyczajstwa”¹⁰³.

Na podstawie wywiadów wyraźnie widać, że im bardziej dziennikarze próbowali poruszać problematyczne kwestie, tym bardziej im doskwierała cenzura, i tym więcej mówili o niej z dzisiejszej perspektywy. Dużo opowiadał o niej wielokrotnie cytowany Janusz Majcherek. Według Barbary Osterloff to właśnie on w redakcji „Teatru” najbardziej zmagał się z cenzurą:

Najczęściej chyba obrywał Janusz Majcherek. Czasem naciskano na niego, żeby z czegoś zrezygnował. Janusz wywodził się ze szkoły Marty Fik, więc bliskie było mu myślenie o fotelu krytyka ustawionym na placu publicznym. Był takim *enfant terrible*, zwłaszcza w swoich felietonach, niezmiernie błyskotliwych i z reguły zjadliwych¹⁰⁴.

Sama Osterloff o cenzurze opowiadała niewiele, ale jak przyznała: „Mnie się nie obrywało. Ja mam zupełnie inny temperament. Kwestie polityczne mniej mnie interesowały”¹⁰⁵. Dlatego w jej przypadku opowieści o cenzurze nie były tak obszerne, bo po prostu mniej jej doświadczała.

Również redakcja „Dialogu” musiała się nieraz zmagać z cenzurą, mimo iż unikała pisania o tematach aktualnych. Dlatego tam częstym polem ingerencji

¹⁰² Tamże.

¹⁰³ Rozmowa z Jackiem Sieradzkim.

¹⁰⁴ Rozmowa z Barbarą Osterloff.

¹⁰⁵ Tamże.

były publikowane dramaty. Natomiast – jak zaznaczał Jacek Sieradzki – w przeciwieństwie do „Teatru”, redakcja nie konsultowała się z cenzurą czy KC. Zdarzało się jednak, że redaktor naczelny próbował zmienić niektóre decyzje cenzorów. Współpracujący z „Dialogiem” Janusz Majcherek opowiadał: „Pisałem jednocześnie dużo do «Dialogu» i bywałem świadkiem rozmów Pużyny z cenzorem przez telefon, gdy to dotyczyło moich tekstów. On odwojowywał niektóre fragmenty. Ale miał też świadomość, co można odwojować, a o co nie będzie nawet próbował walczyć, bo jest to beznadziejna sprawa”¹⁰⁶.

W „Dialogu” w mniejszym stopniu stosowano wybiegi mające uchronić teksty przed cenzurą. Wydaje się, że jedyną strategią była po prostu intuicja redakcyjnego grona, czy dany moment jest odpowiedni na publikację konkretnego artykułu lub dramatu. Według Jacka Sieradzkiego:

Cenzura była oczywiście przeciwnikiem, z którym trzeba było umieć grać. Te gry wymagały pewnego kombinowania i lawiractwa. Na przykład rozważało się, czy warto sztukę „x” posłać do cenzury, gdy było duże prawdopodobieństwo, że ją zdejmą. Bo jak zdejmą, to na dobre: raz odwalony tekst będą odwalać niemal z automatu. Więc może lepiej poczekać parę miesięcy i liczyć, że może będzie lepszy czas, jakieś poluzowanie i większa szansa na druk. Takie to były wróżenia z fusów, czasem trafne, czasem nie¹⁰⁷.

Ten głęboki namysł redakcji nad publikacją tekstów i szacowaniem potencjalnego ryzyka potwierdzała także Małgorzata Szpakowska. Przy czym cenzura potrafiła być nieprzewidywalna. Szpakowska podawała dwa przykłady:

Pierwszy: w 1981 r. Kazimierz Dejmek opisał szczegółowo, jak z jego perspektywy wyglądała sprawa zdjęcia *Dziadów* w 1968 r. Wtedy zdecydowaliśmy się na druk tego tekstu, zakładając, że mogą za to zawiesić pismo i wyrzucić Pużynę – ale uznaliśmy, że jeśli pismo ma w ogóle jakieś obowiązki statutowe, to na pewno należy do nich ogłoszenie tego artykułu. I jakoś się udało. A drugi przykład, odwrotny: *Śmierć białej pończochy* Mariana Pankowskiego. Rok 1976. Nikomu z nas przez myśl nie przeszło, że sztuka jest ryzykowna, cenzor też nie miał zastrzeżeń. Pojawiły się wyżej. Z plotek wynika, że dowcipami na temat cnoty Królowej Jadwigi zgorszyła się żona któregoś z wysokich dygnitarzy. Zrobiła się awantura na poziomie KC, było blisko do zwolnienia redaktora naczelnego i zamknięcia pisma¹⁰⁸.

Poza decyzjami cenzorskimi, które mogły mieć dla redakcji „Dialogu” bardzo poważne skutki, zdarzały się i takie, które wywoływały raczej śmiech niż grozę. Małgorzata Szpakowska wspominała:

¹⁰⁶ Rozmowa z Januszem Majcherkiem.

¹⁰⁷ Rozmowa z Jackiem Sieradzkim.

¹⁰⁸ Rozmowa z Małgorzatą Szpakowską.

Sama cenzura z Mysiej bywała czasem komiczna. Na przykład gdy kazano nam usuwać brzydkie wyrazy z dramatów. Także z przekładów. Targowano się, żeby na jednej stronie nie było czterech „kurew”, co najwyżej dwie. A kiedyś cenzor kazał zamienić „onanizm” na „samogwałt”. Ale to były drobiazgi. Ciekawszym przypadkiem była jedna z historycznych sztuk Ryszarda Frelka, byłego sekretarza KC PZPR. Myśmy jego sztuki, wyraźnie nakierowane politycznie, drukowali jako rodzaj serwitutu, bez entuzjazmu. No i jedną z tych sztuk nam zdjęto – już nie na poziomie cenzury, ale na poziomie Komitetu Centralnego. Jeden sekretarz KC zdjął sztukę innemu sekretarzowi!¹⁰⁹

Absurdalne interwencje mogły oczywiście bawić, choć wydaje się, że był to śmiech przez łzy, jeśli pamiętać o panującym wtedy w redakcji „Dialogu” ogromnym przynębieniu.

W „Scenie” sytuacja z cenzurą była zdecydowanie najlepsza. „Czy były strefy zakazane? Nie było u nas tego problemu”¹¹⁰ – twierdził Lech Śliwonik, podkreślając, że prasa ludowa była luźniej traktowana przez cenzurę. Również Krzysztof Sielicki potwierdzał lepszą sytuację „Sceny” i mniejsze problemy z cenzurą. „W «Scenie» mogłem np. próbować pisać o Teatrze Ósmego Dnia, a w «Teatrze» to było w pewnym momencie właściwie niemożliwe”¹¹¹ – porównywał swobodę dwóch czasopism Sielicki. Podawał też inny przypadek wskazujący na luźniejszą cenzurę w „Scenie”:

Oto przykład: jesienią roku 1981 pojechałem do Cieszyńska na festiwal teatrów amatorskich. Trwał Karnawał Solidarności, więc program spotkania był dość ostry. Napisałem tekst, ale nie mógł się ukazać, bo nastał stan wojenny. Po kilku miesiącach, gdy „Scena” wróciła na rynek (wszystkie gazety zawieszono), napisałem to samo nieco innymi słowami i cenzura przepuściła ten tekst¹¹².

Co ciekawe, wydające „Scenę” Towarzystwo Kultury Teatralnej „miało swojego opiekuna partyjnego z KC”, ale stowarzyszenie miało z nim raczej dobre relacje. Lech Śliwonik wspominał: „Zapraszaliśmy go na posiedzenia Zarządu Głównego i on przedstawiał nam linię partii. Niekiedy był pomocny, np. przy próbach wywalczenia większego przydziału papieru dla czasopisma”¹¹³. Wydaje się więc, że w przypadku „Sceny” wspomniane przy poprzednich redakcjach problemy z cenzurą były prawie niezauważalne. Stąd być może brak wypracowanych specyficznych strategii walki z cenzurą.

¹⁰⁹ Tamże.

¹¹⁰ Rozmowa z Lechem Śliwonikiem.

¹¹¹ Rozmowa z Krzysztofem Sielickim.

¹¹² Tamże.

¹¹³ Rozmowa z Lechem Śliwonikiem.

3.4. Życie teatralne – weryfikacja

Wywiady z dziennikarzami teatralnymi i ludźmi teatru umożliwiły także weryfikację wielu problemów opisywanych na łamach czasopism (szczególnie w „Teatrze”). Pozwoliło to przyrzeć się, jak niektóre kwestie, będące gorącymi tematami w przeszłości, są postrzegane dzisiaj. Czasem zostały dopełnione opiniami, których wtedy nie można było wyrazić. Zdarzało się także, że upływ czasu zmieniał stosunek rozmówców do wybranego problemu, zmniejszając lub zwiększając jego rangę. Powróć chociażby do kwestii kryzysu i ówczesnych nastrojów, nie tylko w redakcjach. Wydaje się, że z perspektywy praktyków sytuacja teatru lat osiemdziesiątych była lepsza niż z perspektywy krytyków. Te różnice potwierdzała Sławomira Łozińska: „O teatrze zazwyczaj pisali ludzie, którzy rzadko byli wewnątrz teatru. To co dla nich było kryzysem, niekoniecznie było nim dla mnie”¹¹⁴. Oceniając lata osiemdziesiąte Izabella Cywińska twierdziła: „[...] z perspektywy dnia dzisiejszego lata osiemdziesiąte były dobre dla teatru”¹¹⁵. Dystans do jednoznacznej krytyki lat osiemdziesiątych starała się zachować także Małgorzata Dziewulska:

Polemizowałabym z obrazem lat osiemdziesiątych jako czasem kryzysu, zwłaszcza branych generalnie, w całości, co jest zbyt ryzykowne. Na powierzchni były dość jasne tendencje, jak np. w połowie dekady bardzo silne wejście teatru rozrywkowego. Więc jeszcze reżim nie upadł, a w ową pustkę mentalną po stanie wojennym – widownie miały dosyć ogólnego marazmu i własnego przygnębienia – ostro wchodziły agresywne wzory zachodnie. Właśnie wtedy debiutowały u nas wszystkie sprzeczności kultury Zachodu¹¹⁶.

Dziewulska zaznaczała, że życie teatralne było zbyt skomplikowane, żeby jednoznacznie je skrytykować: „Nastroje stagnacyjne stanowiły skorupę, pod którą wiele się działo. W pustkę, zaprzeczając jej, wchodziły silne aktywności alternatywne we wszystkich dziedzinach sztuki, obfitujące potem w skutki. To był rodzaj kultury półpodziemnej”¹¹⁷. Z drugiej strony Sławomira Łozińska, która nie była przekonana do kryzysu, a przynajmniej nie w obszarach proponowanych przez krytyków, przyznawała:

Rzadko chodziłam wtedy do teatru, bo mi się wtedy teatr po prostu nie podobał. I nie podobało mi się to, co krytycy piszą o teatrze. Nie za bardzo mogę sobie przypomnieć jakieś wybitne spektakle z tego okresu, które przecież mimo wszystko gdzieś powstawały. Ale powstało mnóstwo gniotów. Zdarzało się,

¹¹⁴ Rozmowa ze Sławomirą Łozińską.

¹¹⁵ Rozmowa z Izabellą Cywińską.

¹¹⁶ Rozmowa z Małgorzatą Dziewulską.

¹¹⁷ Tamże.

że widziałam wtedy tak straszne spektakle, że nie miałam ochoty przez pół roku iść do teatru¹¹⁸.

Spośród krytyków w obronie teatru lat osiemdziesiątych stanęła Barbara Osterloff, która – choć świadoma wielu ówczesnych kłopotów – zaznaczała:

Nikt chyba nie powie, że w latach osiemdziesiątych siły i środki teatru polskiego całkowicie osłabły. Choć rzeczywiście, to życie nie było, bo nie mogło być, tak intensywne jak wcześniej. Były rozbite sceny, połamane biografie, ale jednak teatr przetrwał. To nie był czas stracony, jakaś „czarna dziura” w historii polskiego teatru¹¹⁹.

Kwestia postrzegania kryzysu czy jego braku w teatrze wiązała się oczywiście z sytuacją polityczno-społeczną. Dlatego też nastroje w tamtym okresie w redakcjach czy w teatrze były bardzo mocno sprzężone z ogólną atmosferą, która we wspomnieniach moich rozmówców rysuje się dość depresyjnie. Według Janusza Majcherka: „Całe lata osiemdziesiąte aż do przełomu 1989 r. panował – nie tylko w teatrze – stan strasznego pesymizmu, beznadziei i niewiary w cokolwiek”¹²⁰. I wyjaśniał jego przyczyny: „Teatr przeżywał w latach 1980–1981 wzmożenie, ale po bojkocie i stanie wojennym kompletnie nie umiał się odnaleźć. Po miesiącach dość dużej swobody artystycznej, prawie całkowitego zaniku cenzury, wszystko wróciło”¹²¹. Ze wspomnieniami Janusza Majcherka dobrze korespondują także wypowiedzi Jacka Sieradzkiego, również podkreślającego trudny moment przejścia między Karnawalem Solidarności a stanem wojennym:

W latach osiemdziesiątych poczucie kryzysu było istotnie. Ale nie można było pisać o jego przyczynach. A przyczyny były poza teatrem. W marazmie społecznym, w rozczarowaniu społeczeństwa, w tym, że gubi się wspólny język. W Karnawale Solidarności mieliśmy rozbuchane poczucie swobody, mogliśmy już mówić prawie o wszystkim, a tu nagle przyszedł stan wojenny¹²².

To właśnie doświadczenie stanu wojennego szczególnie odcisnęło piętno na społeczeństwie, jak i na środowisku teatralnym. Wyraźnie widać to u Jacka Sieradzkiego, jak się wyduje do dziś mocno przeżywającego tamtą sytuację:

Po Karnawale Solidarności, w który byłem zaangażowany, i po stanie wojennym nie wierzyłem, że przyjdzie jeszcze jakaś wolność za mojego życia. W związku

¹¹⁸ Rozmowa ze Sławomirą Łozińską.

¹¹⁹ Rozmowa z Barbarą Osterloff.

¹²⁰ Rozmowa z Januszem Majcherkiem.

¹²¹ Tamże.

¹²² Rozmowa z Jackiem Sieradzkim.

z tym moją działalnością bardziej kierował inteligencki obowiązek niż poczucie, że mógłbym coś zmienić. To były bardzo smutne lata, dominowało poczucie beznadziei, niemożności zrobienia czegokolwiek. W sztuce i w teatrze brakowało narzędzi, twórcy nie mieli nam nic do powiedzenia. A i my chyba nie potrafiliśmy im powiedzieć, czego byśmy chcieli. Moje pokolenie jest w dużej mierze straconym pokoleniem, jesteśmy ludźmi, którzy przeszli przez stan wojenny i on nas połamał. Odebrał nam możliwość rozmowy ze społeczeństwem i znalezienia języka¹²³.

Nawet Barbara Osterloff – zdaje się, że oprócz redaktora naczelnego najbardziej optymistyczna z redakcji „Teatru” – wspominała, że stan wojenny wpłynął negatywnie na ówczesne nastroje:

Stan wojenny osłabił energię twórców. Świat wokół nas zmierzał w niewiadomym kierunku. Te lata postawiły ludzi na rozdrożu. W samym teatrze nastąpiły ważne zmiany, w tym zrozumiałe przecież osłabienie artystycznego impetu, który tak nas zachwycał w wielkich spektaklach z lat siedemdziesiątych. Pewne instytucje i ludzie zniknęli z pejzażu polskiego teatru. I to również generowało dość powszechne poczucie katastrofy¹²⁴.

„Przygnębienie. To był powszechny nastrój. Była wielka nadzieja i raptem się skończyło. Pękł przekłuty balon, który trochę stracił poczucie rzeczywistości. Stan wojenny budził dość zróżnicowane emocje, ale chyba dominowało rozgoryczenie”¹²⁵ – mówiła o ogólnie panujących w latach osiemdziesiątych nastrojach Małgorzata Szpakowska, co zgadzałoby się z odczuciami pozostałych rozmówców.

Z drugiej strony byli i tacy, którzy nie poddali się całkowicie tej beznadziei lat osiemdziesiątych. Takim wyjątkiem był wspomniany już, łączący pesymizm z optymizmem, Tadeusz Nyczek. Sam zauważył jednak, że jego postawa wobec rzeczywistości nie była wówczas czymś powszechnym, a depresyjne nastroje miały prawo się rozprzestrzeniać:

A ludzie naprawdę byli wtedy w głębokim dołku emocjonalnym i po części intelektualnym. Oczywiście, życie w latach osiemdziesiątych było wstrętne, biedne i depresyjne, ale reakcje na stan bywały jeszcze gorsze, bo pozbawione nadziei. Cały czas istniało poczucie braku, świadomość, że coś nam ważnego zabrano, zbiorowo upokorzono. Trzeba było niemal walczyć o przeżycie. Trudno się dziwić, że samopoczucie społeczne było okropne, a artyści, pisarze czy krytycy też są przecież tylko ludźmi¹²⁶.

¹²³ Tamże.

¹²⁴ Rozmowa z Barbarą Osterloff.

¹²⁵ Rozmowa z Małgorzatą Szpakowską.

¹²⁶ Rozmowa z Tadeuszem Nyczkiem.

Nie powinien dziwić więc sceptycyzm nie tylko w stosunku do teatru, ale i do całej rzeczywistości. Wydają się to potwierdzać słowa Małgorzaty Szpakowskiej dotyczące nastrojów tuż po stanie wojennym, ale także w burzliwej końcówce lat osiemdziesiątych:

Nikt z nas nie przewidywał, że stanie się cud. A tymczasem obie strony konfliktu już ledwie dyszały. Można powiedzieć, że w 1989 r. zawodnicy na kolanach dowlekli się do mety. Ale tego wcześniej nie mogliśmy wiedzieć. Pamiętam sceptycyzm, z jakim sama patrzałam na Okrągły Stół. Widziałam już tyle przymrozków i odwilży, że byłam przekonana, że nic z tego nie będzie¹²⁷.

Mimo niektórych głosów odmawiających latom osiemdziesiątym miana kryzysu, wydaje się, że wywiady potwierdziły nastroje społeczne widoczne także w czasopiśmie. Żaden z rozmówców nie opowiadał przecież o tej dekadzie z entuzjazmem i nie próbował przekonywać, jakoby były to lata teatralnej prosperity.

Ciekawe z perspektywy czasu wydają się też opinie o ważnych wydarzeniach tamtego okresu. Dobrym przykładem jest tu Teatr Rzeczypospolitej, który do dziś wywołuje u pamiętających go osób wiele emocji. Izabella Cywińska opowiadała, że choć instytucja budziła kontrowersje, to dla teatrów spoza stolicy była bardzo cenna:

To była sprawa! Teatr Rzeczypospolitej powstał na ruinach Teatru Dramatycznego, z którego wyrzucono Gustawa Holoubka. Dyrektorowi Janowi Pawłowi Gawlikowi, który wziął po nim teatr, niektórzy ręki nie podawali. To była sprawa honoru, ale taki stan nie trwał długo. Dla teatrów pozawarszawskich akcja Teatru Rzeczypospolitej była bardzo ważna. Każdy chciał pokazać jakiś swój spektakl na Warszawskich Spotkaniach Teatralnych, których organizatorem był właśnie Teatr Rzeczypospolitej. Pomyśl tej wymiany spektakli był piękny, tylko niestety skażony ideologią¹²⁸.

W tę podwójną ocenę działalności instytucji wpisuje się także opinia Barbary Osterloff. Z jednej strony uświadamiała, że entuzjazm Izabelli Cywińskiej i innych artystów spoza Warszawy był poddaniem się manipulacji władzy. Ale z drugiej strony doceniała też samą migrację wartościowych przedstawień, na której skorzystało również środowisko warszawskie:

Teatr Rzeczypospolitej miał skłócić środowisko i pokazać, że działania władzy służą naszemu dobru i nie ma sensu się buntować. To była manipulacja, wykorzystująca tkwiącą w mniejszych ośrodkach ambicję, żeby się „wybić” na rezonans ogólnopolski, żeby się pokazać. Ale z drugiej strony, dzięki Teatrowi Rzeczypospolitej

¹²⁷ Rozmowa z Małgorzatą Szpakowską.

¹²⁸ Rozmowa z Izabellą Cywińską.

możliśmy oglądać w Warszawie wspaniałe *Wyzwolenie* w inscenizacji Konrada Swinarskiego¹²⁹.

Już z tych głosów, uwypuklających przecież pewne walory instytucji, wynika, że Teatr Rzeczypospolitej był z powodów politycznych bardzo krytycznie odbieraną inicjatywą, co nie było widoczne na łamach czasopism, ponieważ wiązało się ze wspomnianym wcześniej zakazem krytyki instytucji. Negatywnie wspominała też inicjatywę Sławomira Łozińska:

To była próba odwrócenia uwagi od rozbitego Teatru Dramatycznego i wyrzucenia Gustawa Holoubka. A poza tym znacząca była też nazwa tego teatru, nie Teatr PRL, ale Teatr Rzeczypospolitej jako powrót do naszej tradycji. Ale nie było na to pomysłu, nie było ludzi, którzy by to dobrze robili. I ten pomysł oczywiście padł. Przez jakiś czas Teatr Rzeczypospolitej był współorganizatorem Spotkań Teatralnych, ale to nie wyszło. I nie można było tego za bardzo skrytykować¹³⁰.

O Teatrze Rzeczypospolitej pisano więc raczej pozytywnie (podkreślając to, co było w nim korzystne), neutralnie (informując o jego działalności, ale bez sądów i opinii) lub nie pisano wcale, unikając tym samym krytycznego komentarza. Dopiero wypowiedzi z wywiadów ujawniają krytyczny stosunek rozmówców do instytucji, którego dziś nie trzeba już ukrywać. W opinii Janusza Majcherka:

[...] Teatr Rzeczypospolitej to była wielka propagandowa inicjatywa. Idea wymiany między Warszawą a prowincją i pokazywania teatrów z innych miast w założeniu była szlachetna. Ale to było sterowane politycznie. Naciskano, żeby pokazywać przedstawienia twórców słusznych, dyrektorów popieranych przez władze czy odpowiedni repertuar¹³¹.

Oczywiście, o tych naciskach i wpływie władz nikt w latach osiemdziesiątych nie pisał. Między obrazem Teatru Rzeczypospolitej wyłaniającym się z czasopism a tym zapamiętanym przez krytyków i artystów jest więc kontrast, wynikający z ukrywania wcześniejszych negatywnych opinii.

Również sytuacja wspomnianego już Teatru Narodowego pod dyktando Jerzego Krasowskiego i Krystyny Skuszanki rysuje się w świetle wywiadów na nowo. Bo w czasopismach raczej ostentacyjnie Teatru Narodowego nie krytykowano. Wywiady z jednej strony uwidoczniają skalę nacisków, żeby promować instytucję i nie pisać o niej źle, a z drugiej strony pokazują, że uważana była za teatr nie najwyższych lotów. Dobrze obrazuje to wypowiedź Janusz Majcherka:

¹²⁹ Rozmowa z Barbarą Osterloff.

¹³⁰ Rozmowa ze Sławomirą Łozińską.

¹³¹ Rozmowa z Januszem Majcherkiem.

Ze strony władzy, głównie z Wydziału Kultury KC, czasem z Ministerstwa, były naciski, żeby promować dyрекcję Krasowskich w Teatrze Narodowym. Był to wtedy beznadziejny teatr. Aktorzy poodchodzili z Hanuszkiewiczem. Nikt tam nie chciał reżyserować, w związku z tym część młodych oraz drugo- czy trzeciorzędnych reżyserów dostawała szansę. Czasem sam Krasowski albo Skuszanek coś robili. Ale na ogół były to złe przedstawienia¹³².

Sytuację narodowej sceny pogorszył także pożar z 1985 r. Krzysztof Sielicki wspominał pojawiające się wtedy głosy, że „[...] Teatr Narodowy spłonął – jak mówiono – ze wstydu”¹³³. „Po pożarze, gdy Narodowy przeniósł się na Wolę, to w ogóle nikt tam nie chodził, bo nie było na co”¹³⁴ – mówił Janusz Majcherek o sytuacji w drugiej połowie lat osiemdziesiątych. Obraz niechęci środowiska do Teatru Narodowego i jego dyrektorów dopełnia także relacja wieloletniej aktorki tej sceny, Sławomiry Łozińskiej:

Mimo iż uważałam Jerzego Krasowskiego i Krystynę Skuszanek za interesujących twórców, to oni zapłacili ogromną cenę za to, że się przenieśli do Warszawy i objęli Teatr Narodowy. Nie było takiego momentu, żeby ktokolwiek ich lubił i doceniał. Teatr Narodowy za Krasowskich przetrwał tylko dlatego, że tam były łądowane ogromne pieniądze, żeby robić duże przedstawienia i brać udział w festiwalach¹³⁵.

Co ciekawe, aktorka stanęła w obronie ówczesnego duetu dyrektorskiego. Podkreślała, że utrwalone negatywne opinie nie do końca są sprawiedliwe i że było kilka wartych zauważenia spektakli¹³⁶. Po latach przyznawała, że dzięki Teatrowi Narodowemu mogła wrócić do zawodu:

Ja w tym czasie wróciłam do Teatru Narodowego z urlopu wychowawczego i wiele osób pytało mnie, dlaczego akurat tam. Trudno mi było wtedy o tym mówić, ale nikt nie chciał mnie przyjąć do innego teatru w Warszawie. Teatr Współczesny, Powszechny i Ateneum były poza zasięgiem moich możliwości. Ze względów rodzinnych nie mogłam też sobie pozwolić na to, żeby gdzieś wyjechać. A chciałam wrócić do zawodu. W Narodowym miałam natomiast swoje miejsce, będąc na urlopie. I nie żałuję, że wróciłam do Narodowego, bo dostałam dwie bardzo dobre role w niezłych przedstawieniach¹³⁷.

¹³² Tamże.

¹³³ Rozmowa z Krzysztofem Sielickim.

¹³⁴ Rozmowa z Januszem Majcherkiem.

¹³⁵ Rozmowa ze Sławomirą Łozińską.

¹³⁶ Obecnie coraz częściej badacze rehabilitują Krystynę Skuszanek, podkreślając znaczenie całokształtu jej twórczości dla polskiego teatru. Może o tym świadczyć chociażby dokumentacja jej działalności w ramach projektu HyPaTia. Zob. <http://www.hypatia.pl> (data dostępu: 20.09.2019).

¹³⁷ Rozmowa ze Sławomirą Łozińską.

Okazuje się więc, że i na Teatr Narodowy z lat osiemdziesiątych można patrzeć z innej perspektywy. Po pierwsze, wiadomo, że obraz tej instytucji w czasopiśmie był dość ograniczony. Po drugie, jak pokazuje przykład Łozińskiej, Teatr Narodowy mógł znacząco wpłynąć na indywidualne losy artystów. Tych zaś nie można oceniać jedynie przez pryzmat dającej im zatrudnienie instytucji.

Bardzo dobrze pamiętaną sprawą, co nie powinno dziwić, były także skutki stanu wojennego. W rozmowach wielokrotnie wspomniano o słynnym bojkocie radia i telewizji, zwolnieniu dyrektorów ważnych warszawskich scen, spektaklach granych w kościołach... Szczególnie emocjonalną kwestią były podziały w środowisku teatralnym. Janusz Majcherek wspominał:

Bojkot radia i telewizji spowodował zachwianie w środowisku teatralnym. Były ogromne podziały. Jedni próbowali trwać przy swoich przekonaniach, ale to byli przeważnie wybitni aktorzy, którzy przyjęli na siebie rolę liderów społecznych, i oni dawali sobie radę. Natomiast było sporo aktorów, którzy poparli bojkot (zwłaszcza młodzi, którzy kończyli wtedy studia), wzorem swoich mistrzów, np. Łapickiego, Zapasiewicza czy Englerta, odmawiali występowania w telewizji, ale ostatecznie zostali na lodzie. Te dwa-trzy lata nieobecności spowodowały, że wypadli z obiegu¹³⁸.

Również Izabella Cywińska wspominała animozje w środowisku teatralnym: „To były bardzo poważne podziały. Długo by o tym mówić. Z jednej strony skonsolidowały środowisko, z drugiej podzieliły, krzywdząc po drodze wielu z nas. I na długo”¹³⁹. Nie obyło się bez wzajemnych pretensji. Kontakty między artystami okazały się wtedy polem politycznych porachunków. Dezintegracja środowiska mocno wpłynęła na wspomniane już pesymistyczne nastroje.

Inną gorącą wówczas kwestią, jak wynika z czasopism, był konflikt w sprawie ZASP. Co ciekawe, nie zapisał się on szczególnie w pamięci moich rozmówców. Mówiono co prawda o podziałach w środowisku teatralnym, ale chyba tylko Janusz Majcherek przywołał sytuację stowarzyszenia jako przykład tych podziałów:

W 1983 r. rozwiązano tzw. stary ZASP i powołano nowy ZASP. Zaczął się konflikt, który trwał do 1989 r. Liderzy starego ZASP to była opozycja, a nowy ZASP to głównie ludzie, którzy poparli władzę, złamali bojkot, niektórzy znani, np. Ignacy Gogolewski czy Emilia Krakowska, ale także różni niewydarzeni aktorzy, którzy w tym momencie poczułi wiatr w żaglach i strasznie się szarogęsili¹⁴⁰.

¹³⁸ Rozmowa z Januszem Majcherkiem.

¹³⁹ Rozmowa z Izabellą Cywińską.

¹⁴⁰ Rozmowa z Januszem Majcherkiem.

Z drugiej strony warto tu przywołać przykład Izabelli Cywińskiej, która zbyła pytanie o ZASP, przemilczając problematyczny temat. Jakby reżyserka i była minister kultury zupełnie nie pamiętała konfliktu i ówczesnej niechęci części środowiska do restytuowanej organizacji.

Mało pamiętana jest także Ustawa o instytucjach artystycznych z 1984 r., której na łamach „Teatru” poświęcono sporo miejsca. Jedyną osobą, która mogła więcej powiedzieć o reformie ustawodawstwa był Lech Śliwonik, bo – jak się okazało – Towarzystwo Kultury Teatralnej było konsultantem dokumentu, w związku z czym jego przedstawiciele śledzili postępy w pracy nad ustawą:

Ona powstała w pół roku! Byłem też na kilku posiedzeniach komisji sejmowej. To szło jak burza, musiało być szybko zrobione, bo władze chciały pokazać, że troszczą się o kulturę. Nic dziwnego, że już w połowie 1985 r. zaczęto mówić, że potrzebna jest nowa ustawa. Bo ona powstała zbyt pośpiesznie, nie zdążono więc przygotować rozporządzeń wykonawczych. Były ogromne wysiłki władzy w kryzysowej sytuacji, ale skutek był taki, jaki mógł być. Czyli żaden. Szkoda, bo ustawa była całkiem dobra¹⁴¹.

Sam Lech Śliwonik przyznawał jednak, że nowe ustawodawstwo nie mogło w czasie kryzysu znacząco wpłynąć na sytuację teatru. Z kolei Sławomira Łozińska, nie pamiętając dobrze tej ustawy, mówiła: „Ona chyba nie miała większego znaczenia. W ogóle jeśli chodzi o lata osiemdziesiąte to te akty prawne z tamtego czasu nie miały większej wartości”¹⁴². Również Krzysztof Sielicki twierdził, że nowy dokument nic nie zmienił, co zgadzałoby się z głosami pojawiającymi się w „Teatrze”, a także ze wspomnianym w poprzednim rozdziale artykułem samego Sielickiego, w którym twierdził, że ustawa przyczyniła się nawet do pogorszenia sytuacji teatru. „Nie pamiętam tej ustawy. Ale to chyba najlepszy dowód na to, że nie była taka ważna”¹⁴³ – mówiła wprost Izabella Cywińska. Można więc chyba uznać, że ustawa budziła duże emocje w momencie jej powstawania, jak wynika z treści czasopism. Natomiast z perspektywy czasu, jak można wnioskować na podstawie przytoczonych wypowiedzi, zdecydowanie straciła na znaczeniu.

W nowym świetle zostały też ukazane odbywające się jeszcze w stanie wojennym i po nim narady dla dyrektorów czy pracowników teatrów. Były one dokumentowane na łamach „Teatru”, informowano o ich przebiegu, głównym temacie, czasem cytowano fragmenty najważniejszych wypowiedzi. Natomiast sporo o ich atmosferze mówi wydarzenie przywołane przez Krzysztofa Sielickiego:

¹⁴¹ Rozmowa z Lechem Śliwonikiem.

¹⁴² Rozmowa ze Sławomirą Łozińską.

¹⁴³ Rozmowa z Izabellą Cywińską.

Odbyło się szereg tzw. narad, których wynik nie zawsze odpowiadał intencji organizatorów. Pamiętam np. spotkanie z wiosny 1984 r., gdzie po prostu usiłowano zastraszyć środowisko teatralne. Waldemar Świrgoń, sekretarz KC od kultury, groził, że wszyscy muszą się poddać polityce Partii. Zostało to przyjęte w milczeniu, poza kilkoma osobami, które poparły głos partyjnego urzędnika¹⁴⁴.

Protokolarne teksty z „Teatru” nie oddawały nastrojów towarzyszących tym naradom. Z oczywistych względów nie informowały także o próbach zastraszania środowiska, o których dziś można już mówić swobodnie.

Z kolei wspomnienia Janusza Majcherka pozwalają też spojrzeć z innej perspektywy na opisywane nierzadko na łamach czasopism festiwale teatralne. Liczne relacje, często nie tylko nastawione na sprawozdanie z imprezy, uświadamiały wiele problemów, z którymi zmagał się polski teatr. W relacjach brakowało jednak, co wydaje się oczywiste, informacji o zakulisowych sporach, o których teraz opowiadał Janusz Majcherek:

Festiwale to były tańce na linie. Z jednej strony trzeba było pogodzić to, co miało walory artystyczne, a niekoniecznie było po myśli władz, a z drugiej strony upchnąć to, co politycznie słuszne. Drugą kwestią był skład jury. Oczywiście byli to wybitni artyści, ale zawsze był też ktoś z ministerstwa albo jakiś artysta popierający władzę. W skład jury często wchodził ludzie, którzy się nie lubili lub mieli sprzeczne interesy. Trwały podchody – jeden przyjeżdżał z misją, że ktoś ma dostać nagrodę, a inny przyjeżdżał z misją, że właśnie ta osoba ma nie dostać (*śmiech*). To lobbowanie i przeciąganie liny miało odzwierciedlenie w werdyktach. Było jasne, że jeśli występował Teatr Narodowy, to musiał dostać nagrodę bez względu na poziom. Na festiwalu Sztuk Współczesnych we Wrocławiu też trzeba było nagrodzić jakiegoś dramaturga niekoniecznie najlepszego, ale słusznego¹⁴⁵.

Wspomnienia Janusza Majcherka wskazują na zakulisową stronę funkcjonowania festiwali, pokazują manipulacje władz czy środowiskowe przepychanki, niekoniecznie widoczne w festiwalowych relacjach, a dużo mówiące o napięciu między środowiskiem teatralnym a władzą.

Wywiady pozwoliły także sprawdzić, jak zapamiętane zostały opisywane na łamach czasopism kłopoty polskiego teatru. O podejmowaniu dodatkowych aktywności przez twórców mówiła Izabella Cywińska, podkreślając jednak swoją wierność teatrowi: „Oczywiście, miałam wtedy w Poznaniu w moim Teatrze Nowym wielu aktorów, którzy jeździli do Warszawy czy do Łodzi grać w filmach. Sama robiłam bardzo dużo teatrów telewizji. Ale dla nas wszystkich

¹⁴⁴ Rozmowa z Krzysztofem Sielickim.

¹⁴⁵ Rozmowa z Januszem Majcherkiem.

teatr był najważniejszy”¹⁴⁶. O wspomnianym często w czasopismach problemie chałtur, ucieczkach aktorów od teatru i niemożności zebrania obsad do sztuk opowiadała Barbara Osterloff:

[...] już w latach siedemdziesiątych zaczął robić się z tego bardzo poważny problem. Najpierw w większych miastach, później także w mniejszych. Aleksander Bardini powiedział kiedyś, że dla niego praca reżysera skończyła się wtedy, gdy nie mógł zebrać obsady do jednego ze swoich najlepszych przedstawień, czyli do *Barbarzyńców* Gorkiego w warszawskim Teatrze Powszechnym. Taka praca w teatrze przestała go interesować. Ale, oczywiście, problem wynikał nie tylko z tzw. „chałtur”. Teatr miał już w tamtym czasie poważną konkurencję telewizji, filmu, a także innych form widowisk (bardziej popłatnych i dających większą popularność niż praca w teatrze)¹⁴⁷.

Z tymi kwestiami łączył się rozpad zespołów teatralnych. W mniejszym stopniu doświadczyła go w Poznaniu Izabella Cywińska:

Jeden raz tylko miałam takie przykre doświadczenie. Młody reżyser Janusz Wiśniewski [...] zakochał się w moich aktorach i jak dostał salę w Warszawie, paru z nich namówił, kusząc stolicą i uciekli... Bardzo mnie ta zdrada zabolowała, ale nie miałam problemu z pozyskaniem nowych aktorów¹⁴⁸.

Inną kwestią był problem nierównego rozłożenia sił aktorskich między centrum a prowincją, co zdaje się potwierdzać przykład Sławomiry Łozińskiej:

[...] to był ogromny problem, który zelżał dopiero obecnie dzięki masowej komunikacji. Gdy wyjeżdżało się na prowincję, to się wydawało na siebie wyrok. W latach osiemdziesiątych mało osób miało samochód, a do tego benzyna była na kartki. Zaraz po studiach pracowałam w Szczecinie – był tylko jeden pociąg,jechało się dwanaście godzin, a bilet trzeba było kupować dwa tygodnie przed¹⁴⁹.

Ciekawy wydaje się fakt, że przyczyn takiego stanu aktorka upatrywała właśnie w problemach z komunikacją, a w mniejszym stopniu w jakości pracy mniejszych instytucji, podczas gdy w czasopismach dominował ten drugi nurt myślenia. Ale czy gdyby w latach osiemdziesiątych aktorzy mieli takie możliwości komunikacyjne, jakie mają dzisiaj, to przymknęliby oko na poziom prowincjonalnych teatrów i tłumnie ruszyliby w teren?

Również kryzys warsztatu aktorskiego nie wydaje się z dzisiejszej perspektywy jednoznaczny. Krzysztof Sielicki twierdził:

¹⁴⁶ Rozmowa z Izabellą Cywińską.

¹⁴⁷ Rozmowa z Barbarą Osterloff.

¹⁴⁸ Rozmowa z Izabellą Cywińską.

¹⁴⁹ Rozmowa ze Sławomirą Łozińską.

Warsztat aktorski najlepiej się sprawdzał w repertuarze klasycznym, szczególnie wierszowanym. A wtedy zaczęły pojawiać się inne sztuki, pisane językiem codziennym. To wiązało się z kryzysem dramaturgii polskiej. Nie było wtedy wielu nowych ciekawych sztuk. Grano dramaty przychodzące z Zachodu, a one wymagały nieco innych umiejętności aktorskich¹⁵⁰.

Nie pojawił się tu więc nawet argument o zaniedbaniu ćwiczeń przez aktorów. Na pytanie o fatalną dykcję artystów w latach osiemdziesiątych Sławomira Łozińska odpowiadała:

Wtedy to było nic w porównaniu z tym, co jest teraz! Ale trzeba było wówczas dołożyć aktorom za bojkot. Aktorów się wtedy nie rozpieszczało. Inną kwestią jest to, że na całym świecie gra się z mikroportami, a u nas nie. Poza tym nikt nie jest w stanie zmusić studentów aktorstwa, żeby dykcja i wyrazistość mowy były dla nich czymś najważniejszym. Zaczął się wtedy proces destrukcji słowa¹⁵¹.

Wydaje się więc, że mówienie o kryzysie warsztatu aktorskiego mogło być w latach osiemdziesiątych nieco przesadzone, choć problem rzeczywiście istniał.

W rozmowach pojawiły się również komentarze do częstych zmian na stanowiskach dyrektorskich. Izabella Cywińska, która sama nie jest tu dobrym przykładem ze względu na swoją wieloletnią dyрекcję w Teatrze Nowym w Poznaniu, twierdziła: „Takie częste zmiany dotyczyły raczej mniejszych teatrów. W najlepszych teatrach, szczególnie w Warszawie czy w Krakowie, dyrekcje nie zmieniały się tak często”¹⁵². Nie do końca jest to prawdą, jeśli weźmie się pod uwagę zmiany w wyniku stanu wojennego w części warszawskich teatrów. Przyczyny częstych roszad na stanowiskach kierowniczych w teatrach wyjaśniał Krzysztof Sielicki: „...żeby dyrektor się nie zasiedziało, nie stworzył własnej silnej frakcji; sam słyszałem od takiego wojewódzkiego zarządcy kulturą, że trzy, pięć lat dyrektorowania wystarczy. Wynikało to też z faktu, że władze lokalne próbowały znaleźć takiego człowieka, z którym będą miały spokój”¹⁵³. Dość dobrze korespondują te wspomnienia z narzekaniami na zmiany dyrektorów na łamach „Teatru” i obwinianiem władz lokalnych o nieprzemyślane decyzje.

Interesujące wydaje się także postrzeganie z dzisiejszej perspektywy kryzysu scenografii. „Ta sytuacja niektórych zmuszała do wymyślania cudów, robienia czegoś z niczego”¹⁵⁴ – mówiła Izabella Cywińska, zaznaczając, że pracowała w Poznaniu ze świetnymi scenografami, m.in. Jerzym Jukiem-Kowarskim. Choć

¹⁵⁰ Rozmowa z Krzysztofem Sielickim.

¹⁵¹ Rozmowa ze Sławomirą Łozińską.

¹⁵² Rozmowa z Izabellą Cywińską.

¹⁵³ Rozmowa z Krzysztofem Sielickim.

¹⁵⁴ Rozmowa z Izabellą Cywińską.

dodawała także: „Brakowało drewna, papieru, farb”¹⁵⁵. Dlatego wszystko wydawało się szare. Podobnie na kwestię kryzysu scenografii zapatrywała się Barbara Osterloff:

Ta bieda materiałowa była czymś bardzo bolesnym. Ale dzięki temu, paradoksalnie, wzmogła się kreatywność, inwencja scenografów, z dostępnych materiałów nasi scenografowie potrafili stworzyć teatralne cuda. Potrafili przekroczyć wszystkie materialne ograniczenia, o czym niejednokrotnie mówili na łamach „Teatru”. Odbывало się to jednak tak wielkim kosztem, takim wysiłkiem, jakiego nie znali scenografowie pracujący w teatrach europejskich, dysponujących bazą, o której nasi artyści mogli tylko pomarzyć¹⁵⁶.

Barbara Osterloff podkreślała bardzo mocno także fatalny stan dokumentacji pracy scenografów:

To była tragedia! Dokumentowano pracę artystów w działach rozliczeń finansowych teatru. Po prostu podpinano projekty scenografii i kostiumów z próbkami materiałów do rachunków, a potem wyrzucano. Projekty scenograficzne były jedynie podkładką dla administracji, a powinny być traktowane jako bezcenna dokumentacja działalności artystycznej i składane w stosownym archiwum. Scenografowie często sami nie mieli swoich projektów, bo wszystko zostawało w teatrze, a teatr je wyrzucał¹⁵⁷.

Wydaje się więc, że rzeczywiste okoliczności pracy scenografów były bardzo trudne, ale jednocześnie nie ma dziś poczucia, że w latach osiemdziesiątych był kryzys scenografii. Jakby to nie brak materiałów stanowił o kryzysie, ale przede wszystkim brak pomysłów.

Wielu rozmówców wspominało biedę tamtego okresu, związaną nie tylko z deficytem tworzyw na scenografię i kostiumy, ale z biedą całego ówczesnego życia. Izabella Cywińska opowiadała: „U mnie jeden aktor był kierowcą taksówki, aktorka łapała oczka w pończochach, ktoś szyl spódnice...”¹⁵⁸. Złej sytuacji materialnej sprzyjała też w drugiej połowie lat osiemdziesiątych wzrastająca inflacja, którą Cywińska wspominała: „Okazało się, że nie tylko nie ma czego kupić, ale także nie ma za co kupić. Ale z drugiej strony ta bieda motywowała ludzi, zresztą nie tylko ludzi teatru – to dzięki niej, dzięki wielkiej klęsce gospodarczej nastąpiła zmiana ustroju. Zaczęły się strajki, był Okrągły Stół, a potem wybory 4 czerwca i początek końca PRL”¹⁵⁹. O biedzie tamtego okresu mówiła także Małgorzata Szpakowska:

¹⁵⁵ Tamże.

¹⁵⁶ Rozmowa z Barbarą Osterloff.

¹⁵⁷ Tamże.

¹⁵⁸ Rozmowa z Izabellą Cywińską.

¹⁵⁹ Tamże.

Głodu na pewno nie było, nie przesadzajmy, ale zdobywanie artykułów pierwszej potrzeby pochłaniało niewspółmiernie dużo czasu. Wystawało się godzinami w sklepie, żeby wykupić miesięczny przydział mięsa, potem pasteryzowanie słoiczków, żeby ten przydział jakoś przechować. Zimą pękały rury, ciągle czegoś nie było, a to wody, a to ogrzewania...¹⁶⁰

Nietrudno zrozumieć, jak bardzo ta sytuacja wpływała nie tylko na środowisko teatralne, ale i na nastroje społeczne.

W rozmowach można też znaleźć komentarz do proponowanego przez Zbigniewa Zapasiewicza nowego modelu teatru. Okazuje się, że nawet po wielu latach nie zyskał on poparcia. Izabella Cywińska opowiadała, skąd wziął się ten pomysł:

Ja się przed tym broniłam. Lubiłam mieć swój stały zespół. Na Zachodzie teatry organizowały obsadę do konkretnej premiery, czasem sprowadzały nawet aktora z innego kraju. Takie teatry grały tylko ten jeden spektakl, aż się wyeksploatował. Można było z aktorami podpisać umowę na określony czas. Dla Zapasiewicza, aktora z taką marką, byłoby to dobre, ale dla większości aktorów nie¹⁶¹.

Również Krzysztof Sielicki pamiętał koncepcję znanego aktora. Opowiadał także, dlaczego jego zdaniem nigdy nie została wprowadzona w życie:

Pomysł Zapasiewicza był w polskich warunkach mocno fantazyjny. On mówił o takim teatrze, w którym sam by się dobrze czuł. Ten model teatru daje mnóstwo szans artystycznych i ekonomicznych, ale trzeba znaleźć pieniądze, żeby artyści chcieli jeździć, zapewnić dojazd i hotel. Stawki powinny być odpowiednie, muszą rekompensować brak zarobku na miejscu oraz dawać jakiś naddatek za wysiłek. Taka struktura życia teatralnego nie została nigdy w Polsce wypracowana¹⁶².

Wydają się to potwierdzać spostrzeżenia Sławomiry Łozińskiej, która podkreślała przywiązanie środowiska do starego systemu organizacyjnego i finansowego teatrów w Polsce: „To była taka tęsknota za Zachodem. Wtedy zaczynały powstawać różne spółki polonijne. Aczkolwiek przyzwyczajenie, żeby dostawać pieniądze na teatry, było w Polsce bardzo silne. I tak jest do dzisiaj”¹⁶³. A wydawało się, że od tamtego czasu wszystko się zmieniło...

¹⁶⁰ Rozmowa z Małgorzatą Szpakowską.

¹⁶¹ Rozmowa z Izabellą Cywińską.

¹⁶² Rozmowa z Krzysztofem Sielickim.

¹⁶³ Rozmowa ze Sławomirą Łozińską.

3.5. Zawsze tu i zawsze tak

Informacje i opinie zebrane podczas rozmów pozwoliły na wyjaśnienie części przypuszczeń i wątpliwości z poprzedniego rozdziału. Ponadto, wywiady wskazały na tematy pominięte, niewidoczne z perspektywy czasopism, a bliskie osobistemu doświadczeniu rozmówców. Pozwoliły też uwzględnić w pracy bardziej subiektywny punkt widzenia, włączyć do rozważań opinie i oceny, których nie było w miesięcznikach. Być może rozmówcy nie wszystko pamiętali albo o czymś nie chcieli mówić. Ale czy przez to są mniej wiarygodni niż wiarygodne miałyby być komentujące na bieżąco rzeczywistość teatralną teksty z ostatniej dekady PRL?

Ciekawy byłby eksperyment polegający na zleceniu dwóm osobom spoza naszego kręgu kulturowego napisania narracji o teatrze lat osiemdziesiątych: pierwszy z tych autorów pisałby wyłącznie w oparciu o lektury teatralnych periodyków. Drugi – wyłącznie w oparciu o współczesne rozmowy z dziennikarzami tamtych czasopism. Ten eksperyment byłby ciekawy nie dlatego (a w każdym razie nie tylko dlatego), że doprowadziłby do napisania dwóch różnych opowieści. Byłby ciekawy, bo pozwoliłby na dostrzeżenie tego, co niewidoczne z naszej perspektywy.

Celowo używam wielkiego wspólnego mianownika, pisząc o „naszej” perspektywie. Mam w pamięci własne deklaracje ze wstępu do tej pracy o oczywistej mi i dla mnie obcości lat osiemdziesiątych, którą to obcość najłatwiej wyczytać z mojej daty urodzenia, i która – wydawać by się mogło – taką „naszą” perspektywę (osób w moim wieku, nieco starszych i młodszych) wyklucza. Ale czy ta wspólnota wyobrażeń, oczekiwań, nadziei i interpretacji jest naprawdę tylko kwestią wieku? Czy poza nią nie istnieje inny rodzaj wspólnoty doświadczenia historycznego, gdzieś poza prostym podziałem na doświadczenie świadków i osób spoza ich kręgu? *W przestrzeni czas czytamy* – tytułował swoją słynną rozprawę Karl Schlögel¹⁶⁴, zwracając uwagę na tę nieoczywistą dla wielu historyków sieć powiązań wynikającą z takiej, a nie innej konstelacji doświadczeń związanych ze wspólnotą geograficzną. A zatem miejsce – ta siatka południków i równoleżników krzyżujących się na wschód od Zachodu i na zachód od Wschodu, w którym teraz żyje ja i moi dzisiejsi rozmówcy, i w którym żyli autorzy tekstów z „Teatru”, „Dialogu” i „Sceny” trzy dekady temu... To miejsce, które jest nam wspólne, mimo tak wielu zmian. To miejsce, które nie przestało być, mimo tak wielu zmian, wciąż tym samym miejscem. Czy proponowany eksperyment napisania dwóch narracji o naszym teatrze przez autorów spoza naszego świata nie ujawniłby tej prawdy o miejscu, które jest kluczem do czytania czasów?

¹⁶⁴ K. Schlögel, *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2009.

A może ujawniłby prawdę o niezmienności postaw? Tego, co w dziewiętnastowiecznej powieści nazywano „zasadami”, a co w powojennej poezji stało się „sprawą smaku / Tak smaku”? Możliwe ujawniłby kilka prawd o „przyszpilaniu historii życiem”? Powiedziałby coś więcej o przymierzu i jego zdradzie. Nie tylko w latach późnego Gierka i schyłkowego PRL. Nie tylko w pokoleniu piszącym o teatrze w latach osiemdziesiątych, ale i w pokoleniu, które o tamtym teatrze czyta i słucha dziś. Właśnie dziś i właśnie tu, a nie gdzie indziej, nie kiedy indziej.

(NIE)ZAKOŃCZENIE

Gdy spoglądam na poprzednie rozdziały tej pracy, dostrzegam w nich przede wszystkim, jak interesujący obraz wytworzyło zestawienie ze sobą różnych perspektyw postrzegania życia teatralnego lat osiemdziesiątych. Różnorodność głosów, punkty wspólne, ale i sprzeczności między nimi umożliwiły stworzenie wieloaspektowej opowieści. Zawarte w poprzednich rozdziałach analizy treści czasopism czy rozmów emanują subiektywizmem narracji o życiu teatralnym w latach osiemdziesiątych. Subiektywizm traktowany przeze mnie początkowo z dystansem ujawniał się coraz silniej wraz z postępami nad pracą, by ostatecznie świadomość jego istnienia zdominowała całość niniejszych rozważań. Subiektywne okazały się trzy miesięczniki powstające na bieżąco, relacje o tamtym okresie z dzisiejszej perspektywy czy wreszcie cała ta praca. I nawet rozdział o tym, co „na pewno”, najbardziej z założenia obiektywny, nie uchronił się przed oddziaływaniem subiektywizmu.

Czyżby nawet znaki interpunkcyjne były przeciwnikami obiektywizmu? Okazało się, że to właśnie w pisaniu o faktach cudzysłów był najbardziej potrzebny. Pojawiał się oczywiście w rozdziałach o czasopismach i rozmowach, gdy cytowałam fragmenty tekstów lub wypowiedzi moich rozmówców. Ale był tam jakby neutralny, nieznaczący, sugerujący jedynie graficznie pojawienie się cudzego słowa. A to właśnie w rozdziale o faktach pasował najbardziej i znaczył najwięcej, wydobywając subtelne różnice między faktami a „faktami”. Natomiast do moich interpretacji treści czasopism z części drugiej bardziej pasował znak zapytania, asystujący nieustannie próbom zrozumienia tego, co znalazło się na kartach trzech periodyków. Znak zapytania towarzyszem wątpliwości? I wreszcie wielokropek niedopowiedzenia z rozdziału trzeciego, najbardziej pasujący do wypowiedzi moich rozmówców, które tak wiele miały wyjaśnić...

Garść faktów, trzy czasopisma i dziesięć rozmów – tylko tyle (i aż tyle) wystarczyło, by przyglądając się życiu teatralnemu lat osiemdziesiątych przejść drogę od pozornie obiektywnej wizji tego okresu do subiektywnego zbioru narracji o nim. Obiektywizm – zgodnie z teorią Haydena White’a – okazał się mitem, czego przykład stanowi cała ta praca. Subiektywizm każdego historyka i znaczenie jego punktu widzenia dla kształtu tworzonej przez niego opowieści nie były dla mnie początkowo oczywiste. Miałam przecież tylko odtworzyć, jak było. Zebrać fakty i ułożyć jedną spójną wersję wydarzeń. Tę prawdziwą wersję. A tymczasem teksty w czasopismach pisane przez wielu autorów czy wreszcie rozmowy uzmysłowiły, jak wiele istnieje wariantów wydarzeń badanego okresu.

Według Haydena White'a historyk zajmuje się tekstami o przeszłości, a nie przeszłością jako taką. Podobnie twierdził Frank Ankersmit – jego zdaniem dyskusje historyków nie są dyskusjami o przeszłości, ale o narracyjnych reprezentacjach przeszłości. Tezy obu badaczy obrazują dobrze proces, jaki sama przeszłość zmieniając założenia tej pracy. I rzeczywiście – jak opisywałam już we wstępie – przedmiotem rozważań nie jest życie teatralne lat osiemdziesiątych (przeszłość), ale teksty w czasopismach i rozmowy opisujące ten okres (teksty o przeszłości). Przeszłość, według White'a, nie istnieje niezależnie od jej przedstawienia lub – jak twierdził Ankersmit – to, co reprezentowane, nie może istnieć bez reprezentacji. A zatem życie teatralne lat osiemdziesiątych jako takie funkcjonuje w tej pracy właśnie poprzez wykorzystane źródła, ich zestawienie ze sobą i porównanie. Ponadto, Hayden White twierdził, że interpretacje historyczne są zależne od okoliczności ich powstania. Zatem moje próby zgłębienia realiów, w jakich tworzono teksty w latach osiemdziesiątych, warunków politycznych i nastrojów społecznych były naturalną drogą do zrozumienia powstałych wówczas artykułów i postaw ich autorów. Każda z narracji jest – według Franka Ankersmita – pewną propozycją postrzegania przeszłości z danego punktu widzenia. „Narracje historyczne są interpretacjami przeszłości”¹ – głosił w jednej ze swoich najważniejszych tez o narratywistycznej filozofii historii. Takimi interpretacjami-propozycjami w tej pracy były zarówno teksty w czasopismach tworzone na bieżąco, stanowiące komentarz do aktualnych wydarzeń, czyli niedawnej (szczególnie dla autorów tych artykułów) przeszłości, jak i rozmowy interpretujące tę samą przeszłość po latach. Interpretacją przeszłości jest też rozdział o faktach, nawet jeśli przez długi czas wolałam myśleć, że to tylko zbiór informacji i o żadnej interpretacji w tym rozdziale nie może być mowy. Interpretacją przeszłości, opartą na innych interpretacjach, jest więc cała ta praca.

Hayden White dowodził również, że „im więcej wiemy o przeszłości, tym trudniej staje się ona przedmiotem uogólnień”². Tak też było w przypadku tej pracy: wraz z lekturą kolejnych czasopism oraz z każdą przeprowadzoną rozmową (o dodatkowych źródłach nie wspominając) coraz trudniej było stworzyć jedną wersję wydarzeń. Zdobyte dane, nawet wzajemnie się wykluczające, należało włączyć do rozważań, nie oceniając ich pod względem prawdziwości czy fałszywości, ale akceptując je takimi, jakimi są. Dlatego też ostatecznie praca nie przedstawia jednej opowieści, ale wiele możliwych mikrohistorii.

¹ F. Ankersmit, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, red. i wstęp E. Domańska, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, 2004, s. 55.

² H. White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, 2010, s. 92.

Uwzględniając te małe opowieści, przywołując opinie ludzi, którzy byli świadkami życia teatralnego lat osiemdziesiątych, miałam wrażenie, że wypełnia się w tej pracy także teoria współczynnika humanistycznego Floriana Znanieckiego, zakładająca włączanie do badań odczuć ludzi biorących udział w wykonywaniu danego działania. Według niego każdy fakt lub przedmiot posiada właściwości, cechy, wartości zależne od punktu widzenia osoby go postrzegającej. Jeśli więc założeniem Znanieckiego było, że doświadczenia indywidualnych podmiotów powinny stać się częścią składową obszerniejszego obrazu postrzeganego przez badacza, to można uznać, że i w tej pracy te indywidualne perspektywy zostały uwzględnione. Szczególnie przeprowadzone wywiady były w tej kwestii najbardziej wartościowe, miałam bowiem nie tylko możliwość przeanalizować teksty w czasopismach, ale także porozmawiać z autorami o ich doświadczeniach związanych z powstaniem tych artykułów. Podobnie było z rozmowami z osobami niezwiązanymi z redakcyjnym kręgiem, ale będącymi uczestnikami życia teatralnego lat osiemdziesiątych i mającymi określone spostrzeżenia dotyczące tego okresu.

Według Znanieckiego każdy system kulturowy istnieje dla świadomych i czynnych podmiotów historycznych. Zbierane przez badacza dane kulturowe należą więc do czyjegoś doświadczenia i są takie, jakimi to doświadczenie je uczyniło³. Dane o życiu teatralnym lat 1983–1989 przedstawione i w czasopismach, i w rozmowach są więc takie, jakimi przedstawili je poszczególni autorzy czy rozmówcy. Jeśli przyjąć za Znanieckim, że badacz poznaje cechy poszczególnych elementów systemu kulturowego na dwa sposoby – poprzez interpretację tego, co komunikują ludzie i poprzez obserwację ich zachowań – to w przypadku mojej pracy ta pierwsza metoda była szczególnie wykorzystywana. Interpretacji zostały poddane komunikaty: teksty w czasopismach i wypowiedzi w wywiadach, a także zależności między tymi perspektywami.

Perspektywa prezentowana przez czasopisma to perspektywa bieżąca w stosunku do badanego okresu. Ponieważ jednak analizowane były trzy czasopisma, to można by mówić o trzech perspektywach. A i w obrębie redakcji dzieliły się one na bardziej indywidualne punkty widzenia, zależne np. od charakteru danego autora, jego powiązań partyjnych, wieku czy wykształcenia. Z kolei wywiady prezentują perspektywę współczesną, z jednej strony uwolnioną od ograniczeń cenzury, bardziej krytyczną w stosunku do badanego okresu, z drugiej – zniekształconą przez upływ czasu. Przy tej perspektywie znaczenie miała kategoria pamięci. Wagę wydarzeń ustanawiał już sam fakt, czy w ogóle zostały zapamiętane przez rozmówców, a dopiero później, jak zostały zapamiętane.

³ Zob. F. Znaniecki, *Współczynnik humanistyczny*, wstęp i dobór tekstów A. Przystalski, J. Włodarek, Poznań: Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, 2011, s. 180.

Każda z rozmów była osobną mikrohistorią, oczywiście pojawiały się dla nich punkty wspólne, jednak indywidualizm w interpretacji wydarzeń był niezmiennie widoczny. Można odnieść wrażenie, że wywiady wyjaśniały kwestie okoliczności powstania tekstów w czasopismach, ale i miesięczniki stanowiły kontekst dla rozmów (nie mówiąc już o tym, że kontekstem dla obu był przecież rozdział o faktach). Z pewnością nie należy uznawać tych perspektyw za konkurencyjne, raczej uzupełniały się, tworząc szerszy obraz rzeczywistości i przedstawiając – by odwołać się raz jeszcze do teorii Ankersmita – różne propozycje interpretacji historii. To właśnie zderzenie tych perspektyw było znaczące dla uświadomienia roli subiektywizmu w tej pracy.

Czy poprzez porównanie udało się wyjaśnić wszystkie wątpliwości i potwierdzić przypuszczenia? Oczywiście, nie. Nie uważam tego jednak za wadę, ale za konsekwencję obcowania z subiektywnymi perspektywami, które często zamiast w prosty sposób wyjaśnić dany problem, jeszcze bardziej go komplikowały lub wytwarzały nowe wątpliwości. Tak było chociażby z pojawiającą się wielokrotnie kwestią kryzysu. Rozważania nad nim bardzo silnie uwypuklały subiektywizm historii i sprzężoną z nim kwestię pamięci. Już analiza treści czasopism ukazywała, że termin ten pojawiał się w czasopismach w różnym natężeniu i odmiennych kontekstach. Sprawę skomplikował powrót do tego zagadnienia w wywiadach. Próba odpowiedzenia na proste pytanie, czy kryzys rzeczywiście był, nie przyniosła jednoznacznej odpowiedzi. Zamiast tego pojawiły się kolejne pytania o zasadność stosowania tego terminu, jego przyczyny i znaczenie. Mówiono, że lata osiemdziesiąte były kryzysowe dla teatru, a jednocześnie podawano przykłady wybitnych przedstawień z tego okresu czy znane reżyserkie nazwiska. Mimo to analizując wywiady, nawet te zaprzeczające kryzysowi, można odnieść wrażenie, że przekonanie o poczuciu kryzysu, dotyczące różnych dziedzin życia teatralnego (ale też życia w ogóle), przetrwało do dziś. Jeśli więc nawet samo życie teatralne nie było tak katastrofalnie złe, jak pisano w czasopismach, to poczucie kryzysu mogło występować z przyczyn pozateatralnych, z biedy i beznadziei lat osiemdziesiątych, w wyniku rozzarowania po Karnawale Solidarności i stanie wojennym.

Innym przykładem, który unaocznia powstawanie nowych pytań i komplikacji wynikających z wywiadów, jest kwestia optymizmu Jerzego Sokołowskiego. I choć wydaje się, że została ona w toku pracy wyjaśniona, to pojawiają się wątpliwości związane z samym procesem przeprowadzania wywiadu. Żaden z rozmówców nie uznał postawy Sokołowskiego za strategię, dopóki tego nie zasugerowałam. Czy więc potwierdzali coś, co wcześniej sami już wiedzieli, choć tego nie wyartykułowali, czy może nigdy wcześniej nie wzięli tej kwestii pod rozwagę i moja perspektywa okazała się dla nich czymś nowym i przekonującym? Czy zadziałała tu siła sugestii i może to ja narzuciłam im takie rozumienie sprawy optymizmu redaktora naczelnego „Teatru”? Inny przykład to skrajne opinie byłych pracowników tego czasopisma o atmosferze

w redakcji. Choć – idąc za Ankersmitem – nie oceniam tych propozycji ujęcia historii przez moich rozmówców w kategoriach prawdziwości czy fałszywości, to jednak taka sytuacja zrodziła wiele dodatkowych pytań związanych z przyczynami tak odmiennego postrzegania wspomnianej kwestii. Mam wrażenie, że mimo iż rozmówcy wyjaśniali, dlaczego ocenili atmosferę jako złą czy dobrą, to kwestia różnic między nimi wciąż nie jest dla mnie w pełni klarowna. Czy Barbarze Osterloff naprawdę nie przeszkadzała „partyjna głątwa”, na którą narzekał Jacek Sieradzki? A może to przechodzący z „Teatru” do „Dialogu” krytyk nie doceniał sprzyjającej atmosfery, o której wspominała jego redakcyjna koleżanka? Podobnych wątpliwości było oczywiście więcej. Pytania pojawiały się także wtedy, gdy jakiś problem nie został zapamiętany przez rozmówców. Nie zawsze było to oczywiste, dlaczego dane wydarzenie nie utrwaliło się w pamięci. Dlaczego nie pamiętano Ustawy o instytucjach artystycznych czy tekstów publikowanych przez Małgorzatę Dziewulską na łamach „Dialogu”? Znacznie łatwiej było uzyskać odpowiedź na pytanie, dlaczego tak dobrze pamiętano Teatr Rzeczypospolitej czy książkę *Teatr zdradzonego przymierza*.

Zgodnie z teorią Floriana Znanieckiego wzięłam pod uwagę perspektywę osób działających – autorów tekstów i uczestników życia teatralnego, poznając okoliczności, od których zależny był kształt wydawanych wówczas czasopism. A od jakich okoliczności był zależny kształt tej pracy? O mojej odautorskiej perspektywie, nieznanomości lat osiemdziesiątych pisałam już we *Wstępie*. Ale bardzo duży wpływ na kształt tej pracy miały przeprowadzone rozmowy – spotkania twarzą w twarz z dziesięciorgiem znanych i poważanych w środowisku teatralnym osób.

Moi rozmówcy uchylali przede mną drzwi do nieznanego świata, byli moimi przewodnikami po życiu teatralnym lat osiemdziesiątych, ukazując mi różne jego wizje. Powracali pamięcią do wydarzeń sprzed trzydziestu lat, często na potrzeby rozmów odtwarzając fakty, które czas pokrył grubą warstwą kurzu. Wielokrotnie podsuwali dodatkowe materiały, sugerowali lektury, proponowali kolejnych rozmówców. Cierpliwie wyjaśniali nieznane dla mnie pojęcia, które dla nich były oczywiste, opowiadali o spektaklach, których nie widziałam, o dramatach, których nie czytałam, o ludziach, których nie spotkałam i o politycznych niepokojach, których nie przeżyłam. Po wielu miesiącach kwerend czasopism spotkania z tymi ludźmi okazały się dla mnie i dla tej pracy ożywym powiewem. Pokazały ogromną siłę subiektywnych punktów widzenia. Pozwoliły mi badać teatr w sposób, którego wcześniej nie doświadczyłam.

ZAŁĄCZNIK 1

ROZMOWA Z IZABELŁĄ CYWIŃSKĄ

Czy z dzisiejszej perspektywy powiedziałaby pani, że teatr lat osiemdziesiątych był w kryzysie?

Odkąd pamiętam, zawsze mówiło się, że teatr jest w kryzysie. Ale z perspektywy dnia dzisiejszego lata osiemdziesiąte były dobre dla teatru.

W czasopiśmieach teatralnych czytałam o ucieczce aktorów z teatru do filmu, telewizji, radia... Jak to wyglądało z pani perspektywy?

Oczywiście, miałam wtedy w Poznaniu w moim Teatrze Nowym wielu aktorów, którzy jeździli do Warszawy czy do Łodzi grać w filmach. Sama robiłam bardzo dużo teatrów telewizji. Ale dla nas wszystkich teatr był najważniejszy.

Podobno Zbigniewowi Zapasiewiczowi marzył się teatr kapitalistyczny, z „wolnym rynkiem aktorskim”...

Ja się przed tym broniłam. Lubiłam mieć swój stały zespół. Na Zachodzie teatry organizowały obsadę do konkretnej premiery, czasem sprowadzały nawet aktora z innego kraju. Takie teatry grały tylko ten jeden spektakl, aż się wyeksploatował. Można było z aktorami podpisać umowę na określony czas. Dla Zapasiewicza, aktora z taką marką, byłoby to dobre, ale dla większości aktorów nie.

Innym problemem tego okresu był kryzys zespołów aktorskich. Czy doświadczyła pani tego problemu?

Jeden raz tylko miałam takie przykre doświadczenie. Młody reżyser Janusz Wiśniewski, którego zaangażowałam zaraz po studiach, zakochał się w moich aktorach i jak dostał salę w Warszawie, paru z nich namówił, kusząc stolicą i uciekli... Bardzo mnie ta zdrada zabolala, ale nie miałam problemu z pozyskaniem nowych aktorów.

Może to dlatego, że w Poznaniu była pani dyrektorem wiele lat, podczas gdy w latach osiemdziesiątych zmiany na stanowiskach dyrektorskich były bardzo częste...

Takie częste zmiany dotyczyły raczej mniejszych teatrów. W najlepszych teatrach, w Warszawie czy w Krakowie, dyrekcje nie zmieniały się tak często.

Wtedy w teatrach była wielka bieda. Aktorzy, którzy mieli rodziny na utrzymaniu, imali się różnych zajęć, żeby dorobić. U mnie jeden aktor był kierowcą taksówki, aktorka łapała oczka w pończochach, ktoś szył spódnice...

I nie było materiałów na dekoracje. Może stąd wziął się kryzys scenografii?

Nie do końca... Ta sytuacja niektórych zmuszała do wymyślania cudów, robienia czegoś z niczego.

Ale bieda często prowadziła do tego, że trzeba było zniszczyć lub przerobić scenografię, żeby stworzyć nową...

Tak, zdarzało się. Brakowało drewna, papieru, farb. Ale mimo to w Poznaniu współpracowaliśmy ze znakomitymi scenografami. Jerzy Juk-Kowarski zanim zaczął robić z Jarockim, Kazio Wiśniak, Paweł Dobrzycki robili wielkie dzieła.

Z kwestią biedy wiążą się także finansowe problemy teatrów. W drugiej połowie lat osiemdziesiątych, kiedy wprowadzano reformy gospodarcze, rosła inflacja, a dotacje na teatry pozostawały bez zmian. Czy te problemy dotknęły panią jako dyrektora teatru?

Tak, każdy to odczuł. Okazało się, że nie tylko nie ma czego kupić, ale także nie ma za co kupić. Ale z drugiej strony ta bieda motywowała ludzi, zresztą nie tylko ludzi teatru – to dzięki niej, dzięki wielkiej klęsce gospodarczej nastąpiła zmiana ustroju. Zaczęły się strajki, był Okrągły Stół, a potem wybory 4 czerwca i początek końca PRL.

W latach osiemdziesiątych problemem teatru był także spadek frekwencji. Czy pracując w Poznaniu, zauważyła pani to zjawisko?

U nas były komplety, układaliśmy poduszki na schodach, żeby pomieścić chętnych. Publiczność wiedziała, że idzie do teatru, w którym mówi się o sprawach, o których mówić nie wolno było. W bukietach kwiatów dostawaliśmy oporniki (symbole opozycji). Powstał „metajęzyk”, którym porozumiewaliśmy się z widzami.

A jak wyglądała cenzura w teatrze w latach osiemdziesiątych?

To były dziwne czasy! Mieliśmy zaprzyjaźnionego cenzora. On nas ostrzegał. Dzięki takiemu cenzorowi czuliśmy się bezpiecznie.

Przypomina mi się taka sytuacja. W jednym ze spektakli „znaczącą rolę” odgrywała czerwona poduszka. Przyjechał jakiś obcy cenzor i kazał nam ją zdjąć, tłumacząc, że jak się tę poduszkę trzepie, to tak jakby bić komunę. Paranoja!!!

A jak było z cenzurą czasopism?

Kiedy wyszłam po internowaniu, „Tygodnik Powszechny” zrobił ze mną wywiad. Jak się ukazał, był cały w białych plamach. Redaktorzy „Tygodnika...” w ten sposób demonstracyjnie pokazywali, co cenzura im wycięła, jak dużo tego było.

Pamięta pani redaktorów naczelnych „Teatru”, „Dialogu” lub „Sceny” z lat osiemdziesiątych? Jerzego Sokołowskiego? Konstantego Puzynę? Stanisława Marata, Jana Toniaka czy Stanisława Adamczyka?

Dobrze znałam Jurka Sokołowskiego. Bardzo go lubiłam. Głupio było, bo jako ministrowi kultury przyszło mi zdejmować go ze stanowiska redaktora naczelnego „Teatru”. Musiał ustąpić miejsca młodszemu, odważniejszemu...

Puzyna zajmował się teatrem nowym, poszukującym. Oczywiście miał szacunek do klasyki, ale wyszukiwał młodych i interpretował ich pracę.

Przyjaźniłam się też z Jerzym Koenigiem. On wstąpił do Partii późno, w 1968 r. Gdy pytałam go, dlaczego, odpowiadał, że Partię trzeba „rozsadzić od środka”. Wielu takich było.

Pisało się wtedy dużo o kryzysie dramaturgii współczesnej...

Był Mrozek, Różewicz i jeszcze kilku innych. Dziś takich nie ma...

Pamięta pani Ustawę o instytucjach artystycznych z 1984 r.?

Nie pamiętam tej ustawy. Ale to chyba najlepszy dowód na to, że nie była taka ważna.

A powstały w latach osiemdziesiątych Teatr Rzeczypospolitej pani pamięta?

No pewnie! To była sprawa! Teatr Rzeczypospolitej powstał na ruinach Teatru Dramatycznego, z którego wyrzucono Gustawa Holoubka. Dyrektorowi Janowi Pawłowi Gawlikowi, który wziął po nim teatr, niektórzy ręki nie podawali. To była sprawa honoru, ale taki stan nie trwał długo. Dla teatrów pozawarszawskich akcja Teatru Rzeczypospolitej była bardzo ważna. Każdy chciał pokazać jakiś swój spektakl na Warszawskich Spotkaniach Teatralnych, których organizatorem był właśnie Teatr Rzeczypospolitej. Pomysł tej wymiany spektakli był piękny, tylko niestety skażony ideologią.

W tym czasie środowisko było bardzo podzielone. To był skutek stanu wojennego oraz bojkotu radia i telewizji?

To były bardzo poważne podziały. Długo by o tym mówić. Z jednej strony skonsolidowały środowisko, z drugiej podzieliły, krzywdząc po drodze wielu z nas. I na długo.

Do nowego ZASP też nie wszyscy chcieli wstępować...

Gdy zostałam mianowana ministrem, na pierwszym spotkaniu z premierem Mazowieckim zapytałam, jakie są jego oczekiwania wobec mojego resortu, co jego zdaniem jest w obecnej chwili najważniejsze do zrobienia. Odpowiedział, że trzeba zjednoczyć rozbite środowisko... Nie było łatwo. I nie jest łatwo do dziś. Jako minister też miałam kłopoty. Wysłałam wtedy z założenia, że nie zawsze decydować musi legitymacja partyjna, że najważniejsze są kompetencje i talent. Na wiceministrów, którzy mieli razem ze mną, od podstaw budować kulturę w Wolnej Polsce, angażowałam moim zdaniem najlepszych, takich, którym naprawdę się chciało. Wszyscy wychowaliśmy się w PRL, wielu miało pokręcone życiorysy. Trzeba było uważać, żeby nie skrzywdzić, żeby nie robić takiej selekcji „po partyjnych legitymacjach”. Wśród takich także szukałam swoich współpracowników i udało mi się, np. Michała Jagiełłę znalazłam wysoko, w samym KC, i Waldemara Dąbrowskiego, który był wcześniej w Partii, ale znałam go i wiedziałam, że się na nim nie zawiodę. Obaj byli wybitnymi specjalistami.

Pod koniec lat osiemdziesiątych, jeszcze zanim została pani ministrem, zaczęły się pojawiać głosy, że część teatrów zostanie zlikwidowana...

Szcześliwie nie było takiej potrzeby.

Z kwestią likwidacji teatrów wiązały się też dyskusje o tym, które teatry będą dostawać dotacje, a które nie. Jak z pani perspektywy wyglądała ta sprawa?

Myśleliśmy nad nowym porządkiem. Zobowiązywał nas podział, ze względu na samorządy. Potrzebna była reforma. Wszędzie, ale szczególnie i to szybko w teatrach. Jedne miały podlegać ministerstwu, a inne samorządom. Chciałam, żeby te nowo wprowadzane kryteria podziału pozwalały zmieniać teatrom miejsce. A miejsce decydowałoby o wysokości dotacji. Im lepszy teatr, tym wyżej, tym więcej pieniędzy. Najbogatsze miały być teatry ministerialne. O wszystkim decydowałaby specjalna komisja. Okazało się to jednak bardzo trudne. Sztuka, każda sztuka jest „wyjątkowa”, każda jest inna. Nie ma jednego wspólnego kryterium, które pomogłoby komisji ustalać wysokości dotacji w przechodzeniu z jednej grupy do drugiej.

Chyba środowisko teatralne nie było przygotowane na te zmiany...

Tak. To pozostałość po czasach PRL. Myślenie roszczeniowe: że pieniądze daje rząd, a nie, że to są nasze podatki.

Pod koniec lat osiemdziesiątych zaczęły się pojawiać głosy o rentowności teatrów. To znaczy, że teatry miały na siebie zacząć zarabiać?

Bilety mogłyby być trochę droższe, ale niewiele, bo społeczeństwo było biedne, a nam zależało na powszechnym dostępie do kultury. Poza tym trzeba było także robić przedstawienia, które podobalyby się publiczności, takie pod publiczność. Skończyły się czasy, kiedy robiło się sztukę dla wyrobionego widza, elit. Tak wyglądały dwa oblicza kapitalizmu w teatrze.

Czy lata osiemdziesiąte były trudniejsze niż lata siedemdziesiąte?

Bieda zaczęła się już wcześniej, więc nie wiem, czy lata osiemdziesiąte były trudniejsze. Ale na pewno były ciekawsze – przynajmniej politycznie. Żeby się porozumieć z publicznością, która tego oczekiwała, robiłam obok teatru artystycznego także teatr polityczny. Nie można odseparować teatru od życia. A całe lata osiemdziesiąte w Polsce bulgotało.

ZAŁĄCZNIK 2

ROZMOWA Z MAŁGORZATĄ DZIEWULSKĄ

Jak zaczęła się pani współpraca z „Dialogiem”?

Nie pamiętam, kiedy poznałam Konstantego Puzynę i jak się stało, że namówił mnie na pisanie do „Dialogu”, o którego początkach, w rodzaju niedowarzonego „ataku” na Różewicza, wołałabym zapomnieć... Na pewno spotykaliśmy go potem we Wrocławiu, kiedy z kolegami z PWST w połowie lat sześćdziesiątych jeździliśmy na Festiwal Teatru Otwartego. Miał nas na oku jako kontestatorów, a że temperament redaktorski nieraz kazał mu namawiać ludzi na różne „napady”, to namawiał buntowników na pisanie. Od starszych, uwikłanych już w relacje zawodowe, nie dostałby tak rozbijającą prostą krytyki. Stąd chyba wziął się, szereg lat później, Jerzy Raban. Mogę więc powiedzieć, że on został do „Dialogu” wynajęty jako, ciągle jeszcze, młody gniewny. Po drodze był zresztą jeszcze rok 1968, kiedy jedne więzi środowiskowe się zerwały, a inne, jak nasze, się zacieśniły.

A dlaczego powstał pseudonim Jerzy Raban?

Nie pamiętam tego, mogło być kilka powodów. Chyba pociągała mnie taka drobna mistyfikacja. Zastanawiałam się też – a może tę wątpliwość miał sam Redaktor – czy należy wydawać krytyczne opinie o teatrze, kiedy się samemu robi przedstawienia. Obserwacje „Rabana” pochodziły przecież z widowni teatrów, w których reżyserowałam, a skrytej pod pseudonimem nie można było zarzucić nielojalności. Była jeszcze inna może istotna kwestia: nasz teatr w Puławach na początku lat siedemdziesiątych poniósł klęskę, więc mogło wyjść, że atakuję, bo mi się nie udało.

Ale później opublikowała pani książkę pod swoim nazwiskiem. Dlaczego się pani ujawniła?

Książeczka powstała dopiero w 1984 r., więc minęło kilka lat. Wtedy reżyserowałam już tylko opery i łatwiej mi było się przyznać.

A czy poza Puzyną ktoś inny w „Dialogu” wiedział, że pani pisze pod pseudonimem?

Redaktor nie powinien był w tamtych czasach ujawniać pseudonimu, jeśli autor ukrywał się ze względów politycznych. Kiedy nie było powodu robić ścisłej tajemnicy, czasem wiedział krąg redakcyjny. Tak czy owak nie wyszło to poza redakcję, skoro spotykałam później ludzi zaskoczonych, że Raban to ja.

Gdy ukazała się książka pod pani nazwiskiem, to w „Dialogu” pojawiło się kilka komentarzy na jej temat. Zastanawiałam się, czy to przypadkiem nie była kwestia tego, że dowiedzieli się, że to pani jest autorką tych esejów...

Niekoniecznie, bo seria tekstów to zupełnie co innego niż te same teksty pojedynczo, a stanowisko autora widać wyraźniej.

Pani pisała swoje eseje do „Dialogu” pod koniec lat siedemdziesiątych i na samym początku lat osiemdziesiątych. Czy te opisywane przez panią problemy, np. relacja między teatrem a publicznością, w dalszej części lat osiemdziesiątych były – pani zdaniem – aktualne?

Problem był zawsze, ale ani teatrologia, ani krytyka niespecjalnie mu się przyglądały. Wcześniej dostrzegłam temat, który inni zauważyli dopiero później, stąd pewna kariera Rabana *ex post*, o czym świadczą też pani pytania. Przypomnienie Rabana przed paru laty zawdzięczam Maciejowi Nowakowi. Temat wi-downi, w PRL nagłaśniany tylko w sposób ideowo bezpieczny, jako temat realny był raczej ukryty. A lata osiemdziesiąte wyostrzyły spojrzenie, skoro istnienie czegoś takiego jak „społeczeństwo” dotarło do ogółu, w tym do krytyków i teatrologów. Można powiedzieć, że po 1980 r. na nowo spojrzano na widownię z perspektywy Leona Schillera, który mówił o „społeczeństwie w gwarze zakulisowej zwanym publicznością”.

Już wtedy nie pisała pani do „Dialogu”. Dlaczego?

Pisząc „Rabana”, nie myślałam, że to mój zawód. Seria się wyczerpała, a ja nie byłam zawodową felietonistką. A w latach osiemdziesiątych miałam też małe dzieci i rzadko bywałam w teatrze. W 1987 r. zaczął się czas „Res Publiki”, pisałam głównie do niej.

Dlaczego zdecydowała się pani na wydanie esejów w formie książki?

„Eseje” to za duże słowo, może eseiki. Wydałam je, bo dostałam taką propozycję, a wydanie książki nie było łatwe, zwłaszcza dla osób kojarzonych z tzw. opozycją.

A może Puzyna panią zachęcał?

Bodaj nawet to uruchomił. W PIW była redaktorka, która, o ile pamiętam, korzystała z jego niekonwencjonalnych rad wydawniczych i której to się spodobało.

Porównałam eseje publikowane w „Dialogu” z tymi, które umieściła pani w książce *Teatr zdradzonego przymierza*. Wiele z nich zostało przerebionych. Dlaczego?

Zawsze przerabiam swoje teksty, z reguły nie jestem z nich zadowolona. Pewnie przed ponowną publikacją, mając więcej doświadczenia, chciałam je poprawić, może i wyostrzyć.

Chyba nie wszystkie teksty opublikowane w książce pochodzą z „Dialogu”? Próbowałam odszukać ich pierwowzory w czasopiśmie i kilku nie udało mi się znaleźć. A mają datę pierwszej publikacji...

Coś chyba dopisywałam, redaktorka może uznała, że skoro książeczka wyszła skąpa, dobrze byłoby coś dodać. Może wreszcie jakiegoś „Rabana” nie puściła cenzura, a tutaj udało się go wcisnąć?

Myśli pani, że pani ujęcie tych problemów było bliskie samemu Puzynie?

Dobry redaktor promuje poglądy, które są mu bliskie, a też drukuje przeciwnie, jeśli są dobrze wyłożone. Puzyna miał społeczne spojrzenie na teatr, jego recenzje z historycznych dramatów zawsze sięgały do historii społecznej, a sztuki pisane współcześnie zestawiał z obrazem rzeczywistości, jak ją sam widział. Interesował się niekonwencjonalnymi zespołami, które były bliżej życia zbiorowego niż teatr repertuarowy. Nazywano to wówczas „perspektywą socjologiczną”, bo niekoniecznie prawomyślne zainteresowania tak odsyłano do naukowego lamusa. Mogło to wpłynąć na moje spojrzenie, a to jest na pewno aktualne do dziś. Kiedy wracam do tomików teatralnych Puzyny, a są po temu stale okazje, widzę, że był wyjątkowy nie tylko w radykalnej (inteligentnej, zdroworozsądkowej, a nie ideowej) postawie wobec teatru, ale również w zbawiennie trzeźwym spojrzeniu na to, co się dzieje dokoła. Nazywał to bardziej precyzyjnie ode mnie, ale nie prześiadywał tyle na widowniach, bo ja oglądałam nałogowo przedstawienia, wołąc patrzeć na widzów zamiast na scenę, co zostało mi do dziś. Tamtych widzów z „Rabana” pamiętam, byli bardzo inni od dzisiejszych, „rozbujałych”, szukających okazji do śmiechu. Sztywni, nieporadni, jakby się bali ruszyć.

Nigdy nie interesowały pani kwestie organizacyjno-finansowe?

Na tym trzeba się znać, mieć kompetencje, poświęcić czas przepisom, znać prawo, a także orientować się w nieoficjalnych tajemnicach. Zwłaszcza w wolnej Polsce, kiedy język urzędniczych wykrętów osiągnął doskonałość.

W czasopiśmie, szczególnie w „Teatrze”, wiele pisano o kryzysie teatru. Czy według pani teatr lat osiemdziesiątych był w kryzysie?

Słowa „kryzys” nie warto używać, bo oznacza zbyt wiele różnych rzeczy. Był czas w latach siedemdziesiątych w Krakowie, kiedy w Starym Teatrze grano *Wyzwolenie*, a w Krzysztoforach *Umarłą Klase*, a wszyscy mówiliśmy o kryzysie... Kryzys to teoria, dziś już usankcjonowana naukowo, a widownia to rzeczywistość bardzo namacalna. I niezwykle trudna do uchwycenia, bo nie ma narzędzi do opisania tego, co dzieje się między nią a sceną. Ostatnio to nieco się zmienia, szuka się środków w nowoczesnej psychoanalizie...

Polemizowałabym z obrazem lat osiemdziesiątych jako czasem kryzysu, zwłaszcza branych generalnie, w całości, co jest zbyt ryzykowne. Na powierzchni były dość jasne tendencje, jak np. w połowie dekady bardzo silne wejście teatru rozrywkowego. Więc jeszcze reżim nie upadł, a w ową pustkę mentalną po stanie wojennym – widownie miały dosyć ogólnego marazmu i własnego przygnębienia – ostro wchodziły agresywne wzory zachodnie. Właśnie wtedy debutowały u nas wszystkie sprzeczności kultury Zachodu.

Nastroje stagnacyjne stanowiły skorupę, pod którą wiele się działo. W pustkę, zaprzeczając jej, wchodziły silne aktywności alternatywne we wszystkich dziedzinach sztuki, obfitujące potem w skutki. To był rodzaj kultury półpodziemnej. Co do teatru repertuarowego, w latach osiemdziesiątych Jerzy Jaroński zrobił swoje najlepsze przedstawienia, był bardzo ciekawy okres Grzegorzewskiego, powstawały rodziny artystyczne Lupy. Te zjawiska tkwiły

naraz na powierzchni, w teatrach skutkując niekoniecznie uczęszczanymi spektaklami, oraz pod spodem oficjalnego życia jako aktywność wzorcowych mikrozbiorowości. Tylko z pozoru były indyferentne politycznie.

Zastanawiam się, czy ten kryzysowy obraz lat osiemdziesiątych w niektórych czasopismach nie był trochę przesadzony...

Niestety tylko przesada daje wyrazisty obraz, stąd kariera „kryzysu”. Jeśli był, to dotyczył naszego bytu społecznego jako takiego. W podobnych okresach istotne rzeczy nie dzieją się na powierzchni. Nie wyglądała ciekawie, ale np. Tadeusz Konwicki umiał spojrzeć i na nią, i pod spód. Przyglądanie się samym czasopismom teatralnym nie wystarcza, warto odwoływać się do bardziej uważnych świadków epoki.

ZAŁĄCZNIK 3

ROZMOWA ZE SŁAWOMIRĄ ŁOZIŃSKĄ

W czasopismach teatralnych w latach osiemdziesiątych dużo pisano o kryzysie teatru. A jak pani pamięta ten okres?

Przywołam tu poglądy Denisa de Rougemont, autora książki *Miłość a świat kultury zachodniej*, który twierdził, że głównym napędem naszej kultury jest niespełnienie. Niespełnienie kieruje twórczością, dlatego w środowisku artystów bardzo często panuje niezadowolenie. Takie poczucie niespełnienia może być także łączone z sytuacją kryzysową.

O teatrze zazwyczaj pisali ludzie, którzy rzadko byli wewnątrz teatru. To, co dla nich było kryzysem, niekoniecznie było nim dla mnie.

O latach osiemdziesiątych możemy mówić z perspektywy czasu lub tropiąc te opisy, które pojawiały się wtedy na bieżąco. I to drugie podejście jest pułapką, bo wtedy szalała cenzura. Nawet jeśli udało się coś w czasopismach zamieścić, to cenzura mogła tego nie zauważyć. Ale także krytyka mogła coś celowo pominąć, wiedząc, że cenzura by tego nie puściła, albo też trzeba to było tak opisać, żeby w ogóle przeszło przez cenzurę i dotarło do czytelnika. Media poszukiwały wtedy aluzji. Do tego wszystkiego dochodził jeszcze bojkot. Pojawiła się konieczność uhonorowania artystów, którzy ten bojkot łamali. Taki biedny aktor, który normalnie nie trafiłby do telewizji, wtedy się pokazywał. I to trzeba było opisać, docenić. Pamiętam, że pochylano się nad takimi artystami, na których wcześniej nie zwracano uwagi, tylko dlatego że byli lojalni. Dlatego moim zdaniem opis teatru robiony wtedy na bieżąco jest bardzo często nieprawdziwy.

I to jest kwestia tylko cenzury czy również innych czynników?

Rzadko chodziłam wtedy do teatru, bo mi się wtedy teatr po prostu nie podobał. I nie podobało mi się to, co krytycy piszą o teatrze. Nie za bardzo mogę sobie przypomnieć jakieś wybitne spektakle z tego okresu, które przecież mimo wszystko gdzieś powstawały. Ale powstało mnóstwo gniotów. Zdarzało się, że widziałam wtedy tak straszne spektakle, że nie miałam ochoty przez pół roku iść do teatru. Wracając do krytyki, to było trochę takie wołanie na puszczy. Oni pisali, że źle się dzieje w teatrze, ale nie pisali dlaczego. Musieli spełniać pewne kryteria lojalności.

W tym czasie nastąpiły różne zmiany personalne. Pozbyto się najbardziej wyrazistych dyrektorów artystycznych, szczególnie w Warszawie. Odszedł Gustaw Holoubek z Dramatycznego, Adam Hanuszkiewicz z Narodowego, Józef Szajna ze Studio... Chodziło o to, żeby artyści nie podskakiwali. Trochę spokojniej było w Powszechnym, gdzie był Zygmunt Hübner, i w Ateneum, gdzie nie

ruszano Janusza Warmińskiego. Nie śledziłam wtedy intensywnie działalności teatrów pozawarszawskich, więc nie wiem, jak to wyglądało gdzie indziej. Ale wszystko miało wtedy podtekst polityczny. Albo było związane z lojalnością wobec władzy, albo z opozycją. Niestety, to życie teatralne zaczęło się pomalutku zamieniać w ruinę.

Narodowy na dodatek się spalił i później dostał scenę na Woli. Nikt tam nie chodził. Mimo iż uważałam Jerzego Krasowskiego i Krystynę Skuszanek za interesujących twórców, to oni zapłacili ogromną cenę za to, że się przenieśli do Warszawy i objęli Teatr Narodowy. Nie było takiego momentu, żeby ktokolwiek ich lubił i doceniał. Teatr Narodowy za Krasowskich przetrwał tylko dlatego, że tam były ładowane ogromne pieniądze, żeby robić duże przedstawienia i brać udział w festiwalach.

Po dziś dzień dyrekcja Krasowskiego i Skuszanek w Narodowym budzi często negatywne skojarzenia...

Moim zdaniem nie całkiem sprawiedliwe. Tam było kilka spektakli wartych zauważenia. Ja w tym czasie wróciłam do Teatru Narodowego z urlopu wychowawczego i wiele osób pytało mnie, dlaczego akurat tam. Trudno mi było wtedy o tym mówić, ale nikt nie chciał mnie przyjąć do innego teatru w Warszawie. Teatr Współczesny, Powszechny i Ateneum były poza zasięgiem moich możliwości. Ze względów rodzinnych nie mogłam też sobie pozwolić na to, żeby gdzieś wyjechać. A chciałam wrócić do zawodu. W Narodowym miałam natomiast swoje miejsce, będąc na urlopie. I nie żałuję, że wróciłam do Narodowego, bo dostałam dwie bardzo dobre role w niezłych przedstawieniach. A z drugiej strony, gdy pytano mnie, do którego teatru chciałabym wtedy iść, to okazało się, że nie ma takiego teatru.

Powiedziała pani, że był problem ze znalezieniem zatrudnienia w warszawskich teatrach. To zgadza się z wnioskami, które wyciągnęłam z lektury czasopism. Podobno warszawskie teatry były przepełnione, natomiast na prowincji brakowało aktorów. Czy tak rzeczywiście było?

Tak, to był ogromny problem, który zelżał dopiero obecnie dzięki masowej komunikacji. Gdy wyjeżdżało się na prowincję, to się wydawało na siebie wyrok. W latach osiemdziesiątych mało osób miało samochód, a do tego benzyna była na kartki. Zaraz po studiach pracowałam w Szczecinie – był tylko jeden pociąg, jechało się dwanaście godzin, a bilet trzeba było kupować dwa tygodnie przed. Między Warszawą a Łodzią było trochę łatwiej.

Krytycy też nie jeździli. Pamiętam, że na premierę do Szczecina przyjechał jeden krytyk – Michał Misiorny z „Trybuny Ludu”.

Sytuacja w kraju była bardzo trudna pod względem ekonomicznym, a w Warszawie było łatwiej i można było trochę lepiej żyć. Była straszna zapaść ogólnego poziomu życia, więc ludzie uciekali do takich miejsc, które dawały szansę na lepszy rozwój. Potem to się obróciło przeciwko aktorom, bo te duże zespoły zostały wycięte.

Pamiętam, że moi koledzy musieli się zaangażować do Grudziądza, który wtedy spełniał najgorsze wyobrażenia o teatrze prowincjonalnym. Tam w pewnym momencie dyrektorem został Krzysztof Rościszewski. Dla wielu ludzi on był mistrzem i oni za nim podążali. Ale on chyba dwa sezony wytrzymał w tym Grudziądzu.

Wiem, że ci aktorzy, którzy kończyli studia kilka lat po mnie, w Karnawale Solidarności, w stanie wojennym i później mieli duży problem z zaistnieniem i dobrym rozwojem zawodowym, np. Jolanta Pieńkowska czy Maciej Orłoś.

Inną z kwestii, która też dość często pojawia się na łamach czasopism, jest kryzys warsztatu aktorskiego, m.in. fatalna dykcja...

Wtedy to było nic w porównaniu z tym, co jest teraz! Ale trzeba było wówczas dołożyć aktorom za bojkot. Aktorów się wtedy nie rozpieszczęło. Inną kwestią jest to, że na całym świecie gra się z mikroportami, a u nas nie. Poza tym nikt nie jest w stanie zmusić studentów aktorstwa, żeby dykcja i wyrazistość mowy były dla nich czymś najważniejszym. Zaczął się wtedy proces destrukcji słowa.

W 1984 r. uchwalono Ustawę o instytucjach artystycznych. Pamięta ją pani?

Ona chyba nie miała większego znaczenia. W ogóle jeśli chodzi o lata osiemdziesiąte, to te akty prawne z tamtego czasu nie miały większej wartości.

A pamięta pani Teatr Rzeczypospolitej?

To była próba odwrócenia uwagi od rozbitego Teatru Dramatycznego i wyrzucenia Gustawa Holoubka. A poza tym znacząca była też nazwa tego teatru, nie Teatr PRL, ale Teatr Rzeczypospolitej jako powrót do naszej tradycji. Ale nie było na to pomysłu, nie było ludzi, którzy by to dobrze robili. I ten pomysł oczywiście padł. Przez jakiś czas Teatr Rzeczypospolitej był współorganizatorem Spotkań Teatralnych, ale to nie wyszło. I nie można było tego za bardzo skrytykować.

Druga połowa lat osiemdziesiątych to okres, kiedy zaczyna się mówić o rentowności teatrów, kiedy Zapasiewicz wygłasza swoje teorie o odetatywowaniu teatrów i wolnym rynku aktorskim...

Ale Zapasiewicz nigdy tych koncepcji nie zrealizował, nigdy nie poszedł na swoje. To była taka tęsknota za Zachodem. Wtedy zaczynały powstawać różne spółki polonijne. Aczkolwiek przyzwyczajenie, żeby dostawać pieniądze na teatry, było w Polsce bardzo silne. I tak jest do dzisiaj.

ZAŁĄCZNIK 4

ROZMOWA Z JANUSZEM MAJCHERKIEM

W latach osiemdziesiątych w czasopiśmie „Teatr” często pisano o kryzysie teatru. Czy ten kryzys rzeczywiście istniał?

Myśmy wtedy rzeczywiście odczuwali ten kryzys. Do redakcji „Teatru” zostałem zaangażowany od października 1982 r., czyli w stanie wojennym. Wkrótce kilku moich kolegów też tam przyszło, np. Krzysztof Kopka czy Joanna Godlewska. Jacek Sieradzki był już trochę wcześniej. Wchodziliśmy w życie zawodowe po klęsce solidarnościowych zrywów. Całe lata osiemdziesiąte aż do przełomu 1989 r. panował – nie tylko w teatrze – stan straszliwego pesymizmu, beznadziei i niewiary w cokolwiek.

Teatr przeżywał w latach 1980–1981 wzmożenie, ale po bojkocie i stanie wojennym kompletnie nie umiał się odnaleźć. Po miesiącach dość dużej swobody artystycznej, prawie całkowitego zaniku cenzury, wszystko wróciło. W związku z tym mówienie otwartym tekstem było niemożliwe, a powrót do klasycznego peerelowskiego języka ezopowego, który był całymi latami używany, już nie wystarczał. W związku z tym nowe przedstawienia albo uciekały od mierzenia się z rzeczywistością, albo były zmuszone do tego niezadowalającego języka ezopowego.

Bojkot radia i telewizji spowodował zachwianie w środowisku teatralnym. Były ogromne podziały. Jedni próbowali trwać przy swoich przekonaniach, ale to byli przeważnie wybitni aktorzy, którzy przyjęli na siebie rolę liderów społecznych, i oni dawali sobie radę. Natomiast było sporo aktorów, którzy poparli bojkot (zwłaszcza młodzi, którzy kończyli wtedy studia), wzorem swoich mistrzów, np. Łapickiego, Zapasiewicza czy Englerta, odmawiali występowania w telewizji, ale ostatecznie zostali na lodzie. Te dwa-trzy lata nieobecności spowodowały, że wypadli z obiegu. To np. *casus* Macieja Orłosa, który z wykształcenia jest aktorem, ale był zaangażowany politycznie, w związku z czym nie zaistniał potem jako aktor. Powstała więc luka pokoleniowa.

Ówczesne życie teatralne to był krajobraz po bitwie. Parę ważnych ośrodków zostało zniszczonych, np. Teatr Dramatyczny Holoubka czy Teatr Narodowy (cokolwiek myśleć o Hanuszkiewicz). Po pożarze, gdy Narodowy przeniósł się na Wolę, to w ogóle nikt tam nie chodził, bo nie było na co.

Proszę również pamiętać, że w tych latach istotnym problemem była sprawa ZASP. W 1983 r. rozwiązano tzw. stary ZASP i powołano nowy ZASP. Zaczął się konflikt, który trwał do 1989 r. Liderzy starego ZASP to była opozycja, a nowy ZASP to głównie ludzie, którzy poparli władzę, złamali bojkot, niektórzy

znani, np. Ignacy Gogolewski czy Emilia Krakowska, ale także różni niewydarzeni aktorzy, którzy w tym momencie poczuli wiatr w żaglach i strasznie się szarogęsili.

Zjawiskiem szczególnym w ówczesnym życiu teatralnym były festiwale, na które często jeździłem. Wtedy jeszcze miały one rangę, zwłaszcza Klasyka Polska w Opolu, Festiwal Sztuk Współczesnych we Wrocławiu, Festiwal Teatrów Polski Północnej w Toruniu i Kaliskie Spotkania Teatralne. Festiwale to były tańce na linie. Z jednej strony trzeba było pogodzić to, co miało walory artystyczne, a niekoniecznie było po myśli władz, a z drugiej strony upchnąć to, co politycznie słuszne. Drugą kwestią był skład jury. Oczywiście byli to wybitni artyści, ale zawsze był też ktoś z ministerstwa albo jakiś artysta popierający władzę. W skład jury często wchodził ludzie, którzy się nie lubili lub mieli sprzeczne interesy. Trwały podchody – jeden przyjeżdżał z misją, że ktoś ma dostać nagrodę, a inny przyjeżdżał z misją, że właśnie ta osoba ma nie dostać (*śmiech*). To lobbowanie i przeciąganie liny miało odzwierciedlenie w werdyktach. Było jasne, że jeśli występował Teatr Narodowy, to musiał dostać nagrodę bez względu na poziom. Na festiwalu Sztuk Współczesnych we Wrocławiu też trzeba było nagrodzić jakiegoś dramaturga niekoniecznie najlepszego, ale słusznego. Czasem zdarzało się, że nie było komu przyznać tych nagród albo w ogóle nie było z czego ułożyć tych festiwali.

W latach osiemdziesiątych trudno było znaleźć reżysera czy teatr, któremu można by kibicować. Ja miałem wtedy fioła i śledziłem działalność Dejmka w Teatrze Polskim, ale to nie był dobry teatr. Choć Dejmek miał najlepszych aktorów w Polsce, nie potrafił swoich pomysłów przełożyć na efekt artystyczny. Paweł Konic śledził Lupe, który wtedy zaczynał powoli wychodzić na ogólnopolskie wody, ale to jeszcze nie był jego najlepszy czas. Co prawda, był Grzegorzewski w Studio, ale nam młodym wydawało się to wtedy hermetyczne i odstające od rzeczywistości. Musiał minąć jakiś czas, żebyśmy go docenili. Jarocki miał wtedy gorszy okres, bo chorował, wyjeżdżał. Stary Teatr w Krakowie jakoś jeszcze funkcjonował, miał lepsze i gorsze przedstawienia, ale nie miał już tej pary, co wcześniej. Chociaż zdarzały się tam pojedyncze wybitne spektakle, np. *Zbrodnia i kara* Wajdy. W Warszawie też nie było komu kibicować, Dramatyczny i Narodowy zniszczone, Grzegorzewski w Studio z boku, Ateneum słabiutko, Współczesny po odejściu Axera nie był teatrem, który nadaje ton... Myśmiliśmy szukali olśnień. Na przykład Sieradzki w pewnym momencie zakochał się w teatrze zakopiańskim, ale to już było pod koniec lat osiemdziesiątych. Wszystko było byle jakie. A mnie się marzył taki teatr, który rozsądzi to wszystko. Ale nie było takiego teatru w Warszawie ani chyba w całej Polsce.

A jak w tych realiach odnalazła się redakcja „Teatru”?

Redakcja była wtedy dwoista. Liczyła ona aż kilkanaście osób. Znaczna część to byli ludzie, którzy już tam pracowali od lat. To starzy wyjadacze, którzy nie mieli potrzeby się angażować. Chcieli jakoś przeczekać tę sytuację. I było

nas kilku młodych. Byliśmy nabuzowani i próbowaliśmy pisać to, co myślimy, co wcale nie było proste. Nasz stosunek do wszystkiego był na nie, a jeśli nawet był na tak, to nie można było o tym pisać oficjalnie. Natomiast ci starsi, np. Zofia Sieradzka, Janina Lilejko, Grzegorz Sinko czy autorzy zewnętrzni piszący dla „Teatru”, byli wyćwiczeni w konformizmie. Nie mogę powiedzieć, że to byli komuniści. Byli przyzwoici, ale mieli dużo do stracenia, więc nie chcieli się wychylać ani narażać. Uprawiali mimikrę, ale to było klasyczne Orwellovskie dwójmyślenie. Na bankietach w redakcji wszyscy rozmawiali ze wszystkimi, ale jak przychodziło do pisania, to wtedy uwidaczniały się różnice.

Środowisko teatralne dosyć mocno naraziło się władzy bojkotem. W związku z tym władze polityczno-kulturalne próbowały sztucznie kreować nowe zjawiska w teatrze. Pojawiła się np. koncepcja nowego pokolenia, o czym trochę pisaliśmy. Różne osoby były lansowane po to, aby zastąpić artystów skłóconych z władzą. Wymieniliśmy dwa-trzy nazwiska ludzi, którzy przetrwali, bo byli zdolni. Ale wielu z nich to byli konformiści i karierowicze, którzy złapali wiatr w żagle. I na tym przez jakiś czas jechali młodzi reżyserzy. Były organizowane dyskusje i spotkania, pojawiły się naciski, żeby o nich pisać, śledzić ich pracę i ich nagradzać. Ale to był sztuczny konstrukt.

W „Teatrze” można wysledzić jeszcze dwie bardzo problematyczne sprawy, o których pisaliśmy: kwestię Teatru Narodowego i Teatru Rzeczypospolitej. Ze strony władzy, głównie z Wydziału Kultury KC, czasem z Ministerstwa, były naciski, żeby promować dyrekcję Krasowskich w Teatrze Narodowym. Był to wtedy beznadziejny teatr. Aktorzy poodchodzili z Hanuszkiewiczem. Nikt tam nie chciał reżyserować, w związku z tym część młodych oraz drugo- czy trzeciorzędnych reżyserów dostawała szansę. Czasem sam Krasowski albo Skuszanka coś robili. Ale na ogół były to złe przedstawienia. Tego wszystkiego nie można było jednak napisać. Trzeba było lawirować, żeby na łamach „Teatru” był dowód, że śledzimy Teatr Narodowy. Źle napisać nie można było, bo by się redakcja naraziła. Dobrze napisać też nie wypadało, bo nawet starsi koledzy mieli poczucie, że kłamstwo ma swoje granice. W związku z tym naczelny zlecał te teksty konkretnym osobom. Był to np. profesor Grzegorz Sinko, wybitny badacz teatru. Zabawa polegała na tym, że on często brał zlecenia na recenzje z Narodowego, ponieważ tak głęboko wchodził w rozważania semiologiczne, że nikt nie rozumiał, co on właściwie napisał. Wychodziło na to, że skoro jest mądrze, to chyba jest dobrze (*śmiech*).

Z kolei Teatr Rzeczypospolitej to była wielka propagandowa inicjatywa. Idea wymiany między Warszawą a prowincją i pokazywania teatrów z innych miast w założeniu była szlachetna. Ale to było sterowane politycznie. Naciskano, żeby pokazywać przedstawienia twórców słusznych, dyrektorów popieranych przez władze czy odpowiedni repertuar. Znaczenie miały też kwestie personalne. Jan Paweł Gawlik, dyrektor Teatru Rzeczypospolitej, z jednej strony był ceniony za dyrekcję w Starym Teatrze, ale z drugiej strony był to człowiek

umocowany w kręgach władzy. Krytyka jego posunięć groziła tym, że będą się pojawiały naciski. Był kłopot, jak to opisać.

Myśmy szybko związali się z prasą podziemną, głównie za sprawą Marty Fik, która była współredaktorką pisma „Kultura Niezależna” i jako jej dawni studenci dostaliśmy propozycję współpracy. Ja też w pewnym momencie pisywałem do londyńskiego „Pulsu”. Żyliśmy w schizofrenii. W podziemnej prasie mogliśmy pisać, co naprawdę myślimy, a w redakcji „Teatru” musieliśmy szyfrować, tocząc cały czas batalię z cenzurą. Ale nie z tą cenzurą z Mysiej, ale z cenzurą redakcyjną, bo to redaktor naczelny cenzurował. Zasadnicze krojenie tekstów odbywało się wewnątrz redakcji.

A co z cenzurą zewnętrzną? Ona naprawdę nie miała wpływu na kształt czasopism?

W większości czasopism nie miała. Raczej wpływała na „Tygodnik Powszechny” i tego typu pisma. W pewnym momencie wszedł zapis o zaznaczaniu ingerencji cenzury i w „Tygodniku Powszechnym”, „Więzi” czy ówczesnym „Znaku” te ingerencje były zaznaczone. Te pisma, które należały do Robotniczej Spółdzielni Wydawniczej, czyli *de facto* były pismami finansowanymi przez Partię (czyli większość: „Teatr”, „Dialog”, „Kino”, „Twórczość”, „Literatura na świecie”...), umówiły się, że nie będą tych ingerencji zaznaczać. Skoro były wydawane przez RSW, to były teoretycznie po jednej stronie.

Jeżeli redaktor naczelny miał silną pozycję i potrzebę użerania się z cenzurą, to czasem się użerał. Pisałem jednocześnie dużo do „Dialogu” i bywałem świadkiem rozmów Pużyny z cenzorem przez telefon, gdy to dotyczyło moich tekstów. On odwojowywał niektóre fragmenty. Ale miał też świadomość, co można odwojować, a o co nie będzie nawet próbował walczyć, bo jest to beznadziejna sprawa. Natomiast nasz Jerzy Sokołowski nie miał takiej pozycji.

Jakim redaktorem naczelnym był Jerzy Sokołowski?

Był uwikłany w kontakty partyjne. Przez wiele lat pracował w Ministerstwie Kultury. Nie był zawodowym krytykiem, ale raczej takim urzędnikiem od teatru. Musiał się czuć bezpiecznie, bo wypuszczał numery, które cenzura czysto formalnie podpisywała. I on nawet nie próbował niczego odwojowywać. On chciał mieć święty spokój, nie narazić się, ale też zachować twarz. I to mu się nawet udawało.

Myśmy mieli wtedy tzw. technikę bufora. Jeśli nam pozwolili na jakiś temat pisać (bo nie zawsze nam pozwalali), to pisało się ryzykowny tekst i dopisywało się jeden bardzo ostry akapit. Redaktor Sokołowski czytał to i wpadał w takie przerażenie z powodu tego jednego akapitu, że jakoś umykała mu reszta (*śmiech*). I ten najostrzejszy akapit skreślaliśmy, natomiast reszta szła do druku.

Ale skoro już mówimy o Sokołowskim, to chciałbym, żeby ktoś usłyszał tę historię. Ja go zachowałem w dobrej pamięci, bo wobec mnie zachował się bardzo przyzwoicie. Chyba w 1987 r. Marcin Król dogadał się z władzami i wprowadził na powierzchnię swoje dotychczas podziemne czasopismo „Res Publica”.

To miało być pierwsze legalne pismo opozycyjne. I ja tam zacząłem pisać. Wtedy właśnie Skuszanka zrobiła *Dziady* w Teatrze na Woli, które były straszne. I zlecili mi z nich recenzję. Napisałem ją, wreszcie mogąc sobie oficjalnie poużywać. Recenzja była miażdżąca. Proszę sobie wyobrazić, że Jerzy Sokołowski został wezwany do Wydziału Prasy KC i tam go zapytano, jak on może tolerować, że etatowy redaktor jego pisma współpracuje z opozycyjnym czasopiśmem, a na dodatek takie rzeczy wypisuje o Skuszance. I zażądali, żeby mnie zwolnił. Ale Sokołowski odmówił i oznajmił, że jeśli oni nadal będą wymagać mojego zwolnienia, to on też ustąpi. Dzięki temu wybronił mnie i siebie.

Na podstawie jego artykułów wstępnych i rozmów doszłam do wniosku, że jak na tamte czasy był wielkim optymistą. Jego teksty kończyły się często zwrotami „Mam nadzieję, że...” czy „Wierzę, że...”. A z drugiej strony w „Teatrze” dużo pisano o kryzysie, więc jego teksty kontrastowały z resztą czasopisma. Czy Jerzy Sokołowski był rzeczywiście takim optymistą, czy może ten optymizm był strategią pozwalającą zachować równowagę w czasopiśmie?

On rzeczywiście był pogodny, serdeczny i życzliwy. Był bardzo silnie osadzony w środowisku teatralnym przez lata pracy. Z tego, co pamiętam, ludzie teatru go lubili. Ale teraz mi to pani uświadomiła, że on być może próbował stworzyć wrażenie, że teatr ma tylko przejściowe kłopoty. To rzeczywiście mogła być jego strategia.

Zwróć uwagę na jeszcze jedną rzecz. Jerzy Sokołowski to był redaktor naczelny z nomenklatury. Natomiast w 1983 r. dołączył do redakcji Andrzej Wanat jako zastępca. I zrobił się duopol. Wanat był zupełnie innym człowiekiem – świetny intelektualista, kompletnie inna osobowość niż Sokołowski – ponury, zamknięty w sobie, kostyczny, ale o ogromnych wymaganiach wobec siebie i innych. I tak się stało, że młoda część redakcji była skupiona wokół Wanata. On nam przewodził, ale też nas uczył, był partnerem do dyskusji merytorycznej i pod tym kątem czytał nasze artykuły. Natomiast Sokołowski był tym, który zatwierdzał teksty pod kątem politycznym. Wanat był więc od tej mądrej części „Teatru”. Natomiast Sokołowski pilnował bieżących tematów, publicystycznych kwestii, np. kogo zaprosić do dyskusji czy do jury Nagrody Swinarskiego. Sokołowski miał świadomość, że Wanat go przewyższa wykształceniem. Toczyła się między nimi niewielka rywalizacja. Wanat w końcu wygrał konkurs na redaktora naczelnego. Zna pani tę historię?

Nie znam...

To pani opowiem. Już na jesieni 1989 r. było wiadomo, że Sokołowski zostanie zdjęty. Był przecież człowiekiem starego systemu. Chociaż jeszcze liczył na to, że uda mu się zostać. Natomiast minister Cywińska ogłosiła konkurs na stanowisko redaktora naczelnego „Teatru”. Wanat postanowił wystartować i zaproponował mi współudział w tym przedsięwzięciu. Razem stworzyliśmy program. Wystartował też Maciej Nowak, Wanda Zwinogrodzka i jeszcze ktoś... Chyba w styczniu

przyszła wiadomość, że Maciej Nowak ten konkurs wygrał. Był już wtedy w redakcji „Teatru”. Nie mógł podjąć studiów z Wiedzy o Teatrze, bo wydział był wtedy przez dwa lata zawieszony za karę. Po maturze zapukał do redakcji, żeby jakieś teksty pokazać. I już został. Gdy przyszła wiadomość o wygranej Nowaka, to Wanat się trochę załamał. Traf chciał, że niedługo po otrzymaniu tej wiadomości odbywała się w Radziejowicach narada w sprawie teatrów. Pojechałem na nią jako obserwator z redakcji. Była tam Izabella Cywińska jako minister, Michał Jagiełło jako wiceminister, Andrzej Łapicki jako prezes ZASP i wielu innych. Po naradzie oni wracali autokarem do Warszawy i Iza zaproponowała mi, żebym jechał z nimi. I w czasie podróży mówi do mnie: „Wiesz Januszu, Maciej wygrał konkurs na redaktora naczelnego. Czy Ty się zgodzisz być jego zastępcą?”. Odpowiedziałem: „W żadnym wypadku. Nie tylko nie zgodzę się być zastępcą, ale w ogóle odejdę z redakcji. Startowałem z Wanatem i przegraliśmy, więc nie widzę możliwości dalszej współpracy”. A Łapicki na to: „Nie wiem, dlaczego Nowak wygrał, bo pana projekt z Wanatem był najlepszy”. I Cywińska zapytała: „A jakby Wanat został, to Ty będziesz jego zastępcą?”. Ja mówię: „Będę, bo tak się umówiliśmy”. A Iza na to: „To ja zadzwonię do Maćka, że on jednak nie będzie redaktorem naczelnym. Powiedz Andrzejowi, żeby do mnie przyszedł po nominację”. Więc to był zamach stanu w autobusie! (*śmiech*)

W „Teatrze” pod koniec lat osiemdziesiątych pojawił się cykl felietonów „Uważam, że...”, w którym każdy z redaktorów mógł się wypowiedzieć na wybrany aktualny temat. Jak ten cykl powstał? Kto był jego pomysłodawcą?

Wymyślił go Sokołowski. Chodziło o to, żeby nie tylko on pisywał wstępniaki. Miał pojawić się taki rodzaj edytoriału z pluralizmem poglądów. Stąd pomysł, żeby do każdego numeru pisał ktoś inny.

Pan w tym czasie miał także swoje cykle felietonów „Zrządność i przekora” czy „Krytyk z lustrem”. Jak te cykle zostały zainicjowane? Pan je proponował Sokołowskiemu?

Ja zawsze bardzo lubiłem ten gatunek i zaproponowałem, że mógłbym pisać felietony. Zaczął się pierwszy cykl, który był mistyfikacją, pisany pod pseudonimem i stylizowany na listy starego aktora do przyjaciółki. A później był cykl „Zrządność i przekora”. Bawiła mnie wtedy gra z formą felietonu, bo można różne rzeczy przemycać w żartobliwej formie. Ale już „Krytyk z lustrem” to było coś między felietonem a publicystyką. Powstał w końcu lat osiemdziesiątych, kiedy zaczynało się coś dziać, więc były to bardziej zaangażowane teksty. Już nie dowcipy, ale bardziej serio.

Czy pamięta pan rubrykę „W teatrze i wokół teatru”, której pomysłodawcą był Jacek Sieradzki?

To był autorski pomysł Jacka. Jemu chodziło o to, żeby zestawienie tych informacji i cytatów tworzyło pewien przekaz. To nie było przypadkowe. Wszystko było bardzo smacznie komponowane. Jacek odchodząc do „Dialogu” zostawił

nam tę rubrykę w spadku. Ona jeszcze długo była kontynuowana, miała kolejnych autorów.

W „Teatrze” były publikowane czasami treści ustaw, uchwał, zarządzeń, np. Ustawa o instytucjach artystycznych czy uchwały ZASP. Dlaczego „Teatr” je publikował? I dlaczego często brakowało do nich komentarza redakcji?

My byliśmy na froncie aktualnego życia teatralnego, więc musieliśmy obserwować, co się dzieje. Publikacja tych dokumentów to był rodzaj serwitutu. Zamiast pisać artykuł, publikowaliśmy ustawę i każdy mógł się do niej prywatnie ustosunkować. Nikt nam nie mógł zarzucić, że się danym tematem nie interesujemy. Ale też nie musieliśmy się wdawać w dyskusję.

Czy można uznać „Teatr” za wiarygodne źródło informacji o życiu teatralnym lat osiemdziesiątych, mając na uwadze wszystkie ograniczenia tamtego czasu?

Myślę, że mimo wszystko tak. W „Teatrze” nie ma wszystkiego, bo nie mogło być, ale nie kłamaliśmy. Poza tym ważna jest też sztuka czytania, wiele jest ukryte między wierszami. Ale nie jest to zakłamyany obraz życia teatralnego. On może być co najwyżej niedomówiony.

ZAŁĄCZNIK 5

ROZMOWA Z TADEUSZEM NYCZKIEM

Podczas gdy „Dialog” unikał pisania o problemach życia teatralnego w latach osiemdziesiątych, to pan jako autor zewnętrzny wyłamywał się z tej polityki, pisząc o problemach widzów, aktorów, reżyserów... Czy redakcja „Dialogu” albo redaktor naczelny nie mieli nigdy obiekcji do tej tematyki?

Puzyna, szef „Dialogu” i przy okazji mój serdeczny przyjaciel, nigdy nie zgłaszał żadnych obiekcji. Miałem całkowitą autonomię, mogłem pisać, co chciałem. Nikt mnie w „Dialogu” nie poganiał, nie ustawiał, nie popędzał, nie zmieniał mojego punktu widzenia. Poza tym pisałem przeważnie felietony, a to jest najbardziej wolna forma wypowiedzi. Felietonista zawsze może znacznie więcej i nikt nie ma prawa regulować jego punktu widzenia.

Bardziej mnie ciekawił nie tyle sam teatr, ile życie teatru. Kogo np. interesuje to, że aktorzy nie tylko coś odgrywają na scenie, ale że podczas spektaklu także ich własne życie jakoś tam upływa podczas tych dwóch czy trzech godzin? A mnie to interesowało. I wszystkie podobne styki życia z teatrem.

Skądinąd trochę mnie zaskakuje to, co pani mówi, że moje felietony jakoby odstają od ogólnego obrazu lat osiemdziesiątych wyłaniającego się z „Dialogu”...

Gdyby pisał pan te felietony w „Teatrze”, to do tamtych tekstów bardziej by pasowały, bo oni dużo pisali o aktualnej sytuacji teatru, o kryzysie, o kwestiach problematycznych...

Stan wojenny i bojkot aktorów to były bardzo silne impulsy prowadzące do ogromnej frustracji całego środowiska teatralnego, zresztą nie tylko jego. Odmowa występowania przede wszystkim w szczególnie zakłamanej telewizji, wyklaskiwanie przez widownię aktorów-kolaborantów mocno rzutowało na teatr tamtych lat. Nie wiadomo było, co z tym fantem zrobić, jak długo może trwać cała ta nienormalna sytuacja, i stan wojenny, i bojkot... Aktorzy byli sfrustrowani pod względem czysto ludzkim, jak wszyscy wówczas w Polsce.

Zresztą nie tylko aktorzy się buntowali w 1982 r. Władza, która wprowadza stan wojenny przeciwko obywatelom swojego kraju, staje się jawnym wrogiem społeczeństwa, które jeszcze niedawno przeżywało euforię powstania Solidarności. No i pamiętajmy, że wtedy prawie wszystko było państwowe, teatry, kina, prasa, wydawnictwa itd. Swoisty bojkot instytucji państwowych, łącznie z pismami czy galeriami, był więc dla wielu twórców jedynym gestem widocznej odmowy współpracy z reżimem. Liczni dziennikarze i pisarze przestali współpracować

z oficjalną prasą, przenosząc się do drugiego obiegu istniejącego od połowy lat siedemdziesiątych. Na szczęście pisma ściśle branżowe, choćby „Dialog” czy „Teatr”, nie miały tego problemu z utratą autorskiego i czytelniczego zaufania. Pozostawała oczywiście cenzura, ale na nią nie było rady. W końcu dotyczyła wszystkiego, co publiczne, cenzurowano przecież nawet etykiety na słoikach z dżemem czy ogórkami. Pisma branżowe o relatywnie niewielkich nakładach były pod luźniejszym nadzorem niż np. popularne dzienniki czy tygodniki polityczno-społeczne; władza uważała, że nie mają one większego wpływu na świadomość czytelników. Te małe enklawy luzu były bardzo cenne. Ludzie, którzy poodchodzili – albo zostali wyrzuceni – z dużych państwowych firm, szukali sobie miejsca właśnie w takich niszach. Wiedzieli, że tam mogą sobie pozwolić na więcej i że środowisko ich jest godne zaufania.

Niektórzy, w tym ja, znaleźli się np. w miesięczniku „Przegląd Powszechny” wydawanym przez jezuitów. Wtedy Kościół był bardzo wiarygodny, miejsca związane z Kościołem były schronieniem dla wielu intelektualistów, także niezależnych aktorów czy malarzy. „Przegląd Powszechny” przyciągał ludzi, którzy często nie mieli dotąd nic wspólnego ani z jezuitami, ani z Kościołem. Przez kilka lat pisałem tam recenzje teatralne, które współgrały z felietonami równolegle pisanymi do „Dialogu”.

W swoich felietonach zaproponował pan program duchowy „Pozytywne Poszczególności”. Skąd się wzięła taka idea? Z czego wynikała?

Może z mojej natury... To jest kwestia także pewnej odporności wewnętrznej i postrzegania świata jako zbioru różnych wartości. Świat nie składa się przecież tylko z białych i czarnych barw, jest o wiele więcej kolorów, nawet w najciemniejszych czasach. A ja się bałem popadnięcia w jednostronność i samozaślepienie. Siedzący we mnie, politycznie coraz bardziej radykalny wróg reżimu bronił się mimo wszystko przed skrajnościami w ocenach świata, przynajmniej co do sztuki.

To był także rodzaj samoobrony. Żyliśmy przecież w poczuciu, że gorzej być nie może, że wszystko dookoła jest takie szare i ponure. Ale, jak wspomniałem, rzeczywistość – nawet najgorsza – składa się też z rzeczy jasnych, dobrych, godnych pamięci. Przez wiele lat, już po 1989 r., było w modzie traktować PRL jak jedną wielką czarną dziurę. A dla mojego pokolenia PRL to był ogromny kawał naszego życia i nie było w nim tylko ciemnych stron, bo byśmy kompletnie po drodze powariowali. Wiedzieliśmy o jego dobrych stronach, staraliśmy się sami je dla siebie i innych stwarzać. Powstawały wybitne książki, wybitne obrazy, świetne spektakle i filmy, warto było tego bronić. Być może jestem wychowankiem takiego myślenia, żeby w czarnej dziurze szukać światła. To ratuje życie i psychikę.

Mój przyjaciel, Adaś Zagajewski, pisał co prawda pełne demaskatorskiej pasji teksty o literaturze tamtych czasów, oskarżał literaturę, że nie oddaje prawdy o życiu, pisał bardzo pesymistyczne wiersze... Był bardzo krytyczny,

nie on jeden, ale krytyka jest immanentną cechą rozumnej egzystencji trzeźwo widzącej rzeczywistość. A potem wyemigrował do Francji, z początkiem lat osiemdziesiątych, i napisał książkę *Solidarność i samotność*. Kilka z umieszczonych w niej esejów jest poświęconych pretensji do siebie samego i być może do nas wszystkich, że za mało szukaliśmy tej jasności w ciemności i że tak naprawdę świat jest o wiele pełniejszy, kolorowszy niż socjalizm, w którym tak często za nas wybierano, co jest słuszne i warte uwagi, a co wręcz przeciwnie. Socjalizm trzymał nas w ciasnym gorsecie, ale nawet w gorsecie da się kochać, pić wódkę, tańczyć i marzyć. Zagajewski miał oczywiście rację, świat jest większy niż nam się wydaje, niż nam wmawiają. I warto szukać tego większego świata choćby w sobie. Nie trzeba wcale wyjeżdżać do Francji, gdzie demokracja oferuje swobodne korzystanie z wszystkich barw życia.

Z drugiej strony ja sam także niewiele później wyjechałem, dokładnie w roku pojawienia się *Solidarności i samotności* – 1986. Pojechałem do mojego brata mieszkającego od kilku lat w Australii i zostałem tam pół roku. Niewiele brakowało, a zostałbym na zawsze. Codziennie przez te pół roku odkrywałem, jak świat jest niesamowity w swojej urodzie i wolności. A tam na drugiej półkuli cicho dogorywała sobie okropna Polska stanu wojennego z jej życiem codziennym smutnym i parszywym, gdzie z trudem się zdobywało najprostsze środki do przetrwania. To zderzenie było naprawdę depresyjne. A przecież wystarczyło zrobić krok w inny świat i zaraz otwierała się fascynująca przestrzeń i człowiek nabierał oddechu. Łatwo powiedzieć... Nie wytrzymałem tego napięcia i wróciłem do tej ciemnej, nędznej Polski. Już trochę inny, ze świadomością, że z każdej najgłębszej dziury można wyjść, jeśli się naprawdę chce. Takie poczucie jest niesłychanie budujące. Czy byłem pesymistą, czy optymistą? Trudno powiedzieć, pewnie jednym i drugim.

To by się zgadzało, bo w jednych tekstach nazywa pan siebie pesymistą, a w innych optymistą...

Trzeba bronić w sobie jednego i drugiego. I ja sobie szukałem właśnie takich jaśniejszych kawałków w ogólnej ciemności. Ale to nie było wyrachowanie. Nie miałem świadomości, że uprawiam jakąś ideologię, pisząc te felietony. Po prostu skoro już widziałem, że jest tak źle w teatrze, że już nie ma na co patrzeć, to zaczęły mnie cieszyć nawet małe dobre kawałki, które się trafiają (nie zawsze) w kiepskich przedstawieniach. Gdy patrzę na te moje teksty z perspektywy lat i na te małe poszczególności, których tak wypatrywałem, to myślę, że dobrze oddawały wtedy nasze życie, które ogólnie było ponure i ciemne, ale zdarzały się też jasne chwile.

Porozmawiajmy o pana tekście *A teatr swoje* z 1987 r. Rozpoczyna się on od uwagi, że powrócił pan do Polski po kilkumiesięcznej nieobecności (już teraz wiem, gdzie pan wtedy był) i znalazł pan na swoim biurku sterkę czasopism z tego okresu. Po ich przeczytaniu doszedł pan do wniosku, że krytycy piszą tak, jakby nastąpiła katastrofa teatru i kultury, co – jak

pan stwierdził – nie do końca było prawdą. Po ponad trzydziestu latach ja też przeczytałam te czasopisma i wnioski dotyczące rzekomej katastrofy miałam podobne. Ale czy ona rzeczywiście nastąpiła? Czy ten obraz teatru lat osiemdziesiątych w czasopismach jest wiarygodny? Pan już wtedy sugerował, że jest trochę przesadzony...

Nie, nie jest wiarygodny. To, co się naonczas pisało, przede wszystkim odbijało nie tyle rzeczywistość, ile aktualną świadomość piszącego. A ludzie naprawdę byli wtedy w głębokim dołku emocjonalnym i po części intelektualnym. Oczywiście, życie w latach osiemdziesiątych było wstrętne, biedne i depresyjne, ale reakcje na ten stan bywały jeszcze gorsze, bo pozbawione nadziei. Cały czas istniało poczucie braku, świadomość, że coś nam ważnego zabrano, zbiorowo upokorzono. Trzeba było niemal walczyć o przeżycie. Trudno się dziwić, że samopoczucie społeczne było okropne, a artyści, pisarze czy krytycy też są przecież tylko ludźmi.

Wtedy wielu ludzi się poddało. Widzieli, że jest czarno, więc pisali, że jest czarno. A ja – nie tylko zresztą ja, bez przesady – próbowałam szukać czegoś innego. Miałem poczucie, że w każdej chwili trzeba szukać wolności. Nie można dać się złamać. Zaczęliśmy redagować z kolegami w Krakowie niezależne podziemne pismo. Wydawaliśmy książki w drugim obiegu. W innych miastach, przede wszystkim w Warszawie, też istniało spore podziemie wydawnicze. Aktorzy zakładali niezależne teatry. Warunkiem była odwaga, przede wszystkim przestać się bać, że nas zaraz pozamykają albo pozabijają. I jakoś powoli wyciągaliśmy się z dna.

Ale czy w tej sytuacji mogę traktować „oficjalne” czasopisma jako źródło historyczne?

Nie ma pani wyboru. Nieszczęście polega na tym, że zapis zostaje, a wrażenia się zmieniają. Dam pani zabawny przykład. W latach osiemdziesiątych Wajda zrobił opozycyjną *Antygonę* – Antygona była Anną Walentynowicz, a Kreon Jaruzelskim. Wszyscy się zachwycali, jak to mistrz przysolił reżimowi, a ja, „zdrajca”, wybrzydziałem, bo mi się ta premiera bardzo nie podobała. Po latach, kiedy już konteksty się zmieniły i można było trzeźwiej spojrzeć na świat, większość dawnych entuzjastów po cichutku przyznała mi rację. Ale jeśli pani dziś przeczyta te ówczesne zachwycone teksty, będzie się pani zastanawiać, gdzie jest prawda. I być może uzna pani, że skoro większość pisała, że to jest dobry spektakl, to może rzeczywiście był to dobry spektakl. A mnie i mojemu złośliwemu tekstowi pani nie uwierzy i pomyśli, że się wygłupiłem. I to jest absurd historii teatru. Bada pani epokę, której pani nie zna, więc musi się pani posługiwać tym, co po niej zostało: recenzjami, legendami, anegdotami. I po przeczytaniu czasopism z tamtych czasów będzie pani musiała jakieś wnioski wyciągnąć, z których wyniknie, jaki to mądry i chytry spektakl p. Wajda w Krakowie zrobił, grając na nosie komunistycznej władzy. Ale potem spotyka się pani ze mną tak jak dzisiaj i ja pani mówię, że to niekoniecznie tak było, a spektakl Wajdy to knot i pomyłka (*śmiech*).

Mimo tego przykładu mogę panią zapewnić, że w latach osiemdziesiątych teatr był lepszy niż to wynika z ogólnej wizji przedstawionej w czasopiśmie. Ale jak tu wielokrotnie mówiliśmy, ta ogólna czarna wizja nie wzięła się znikąd. Krytycy podlegali tym samym frustracjom i pesymizmowi, co wszyscy. Więc po części było tak, jak pani wyczytała. Ale bywało też inaczej, do czego usiłuję Panią przekonać, bo pamiętam świetne przedstawienia z tamtego czasu. Lupa zrobił *Marzycieli*, *Bezimienne dzieło*, *Braci Karamazow...* Jarocki *Mord w katedrze*, *Życie jest snem...* Grzegorzewski *Powolne ciemnienie malowideł*, *Tak zwana ludzkość w oblężdzie*, *Dziady...* Mało?

Jest pani w trudnej sytuacji. Nie ma pani do tego okresu osobistego stosunku, musi pani polegać na cudzych świadectwach, które są takie, jakie są. Ale ma pani jeszcze drugą drogę, może pani rozmawiać z ludźmi, którzy żyli w tamtych czasach.

I chętnie z tego korzystam. Na szczęście piszę o wydarzeniach sprzed trzydziestu lat, a nie sprzed dwustu, więc są ludzie, którzy ten okres pamiętają. I mogę dowiedzieć się, jaki jest stosunek autorów do własnych tekstów...

Na potrzeby naszej rozmowy przejrzałem swoje wypociny z tego okresu. Oczywiście wielu rzeczy już nie pamiętałem, ale nie mam poczucia niezgody z samym sobą. Wydaje mi się, że niczego nie zakłamałem. Choć pewnie niektóre rzeczy napisałbym inaczej, bo ja się zmieniłem i świat się też zmienił.

Jeśli zdarzało się, że pisano w „Dialogu” o aktualnych sprawach, to były to teksty o relacjach między sceną a widownią, między aktorami i reżyserami. Ten nurt zaczął się już w latach siedemdziesiątych, o zdradzonym przymierzu pisała przecież Małgorzata Dziewulska. Dlaczego w „Dialogu” nie pisano np. o finansowych czy organizacyjnych problemach teatrów, ale o problemach w relacjach już tak?

Mój punkt widzenia oraz mojego pokolenia to punkt widzenia ludzi, dla których struktura teatru publicznego niosła ze sobą dużo negatywnych skutków. Moi rówieśnicy zbuntowali się przeciwko temu teatrowi, w ich ocenie skostniałemu i na poły martwemu, z wyjątkami rzecz jasna. Powstał wtedy, na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, teatr alternatywny, teatr studencki jako przeciwieństwo teatru-urzędu, w którym nie widzieliśmy zbyt wiele duszy. Puzyna, chociaż o pokolenie starszy, natychmiast opowiedział się po naszej stronie. I to rzutowało na cały „Dialog”, bo jako szef Puzyna mocno wprowadził temat teatru alternatywnego do swojego pisma. A w tym teatrze na pewno nie chodziło o pieniądze czy organizacyjne problemy, a właśnie o przerabianie na nowo relacje między sceną a widownią. Tylko to ostatnie naprawdę Puzynę interesowało. Po prostu znacznie ciekawszy był styk życia z teatrem jako takim, a nie kłopoty egzystencjalno-strukturalne teatru zawodowego.

Teksty Małgosi Dziewulskiej były po linii myślenia Puzyny i całej formacji teatru alternatywnego. Dziewulska, pisząc o teatrze zawodowym, pisała przede

wszystkim z perspektywy jego zdrady – braku prawdziwego kontaktu ze współczesnym sobie widzem, rozmowy z nim o życiu codziennym w Polsce zamiast uciekania w rejony pięknych metafor. Myśmy – w tym i Puzyna – bardzo podobnie postrzegali tę zdradę. Stąd się przecież w ogóle wziął teatr studencki, z chęci przywrócenia żywego dialogu o prawdzie i kłamstwie życia w real-socjalizmie. Dla nas jej książka była więc bardzo poruszająca, bo w dobitny sposób wyrażała nasz własny stosunek do teatru jako instrumentu rzetelnej rozmowy z widzem.

Niestety w latach osiemdziesiątych teatr alternatywny zaczął umierać. Padł ofiarą stanu wojennego jak wszystko wtedy i w takiej formie już się więcej nie podniósł. W latach osiemdziesiątych Puzyna uległ straszному pesymizmowi, bo wszystko się zawaliło. Trudno, żeby „Dialog” nie podzielał świadomości tej zapaści.

ZAŁĄCZNIK 6

ROZMOWA Z BARBARĄ OSTERLOFF

Lata osiemdziesiąte – jaki to był czas dla redakcji „Teatru”?

„Teatr” był wówczas najważniejszym pismem poświęconym aktualnemu życiu teatralnemu. Pamiętam, że pismo było szanowane i traktowane jako reprezentatywny głos o teatrze polskim. Oczywiście, toczyły się dyskusje, na ile ta aktualność ma/ może być opisywana, zastanawiano się, w jakim stopniu powinniśmy wychodzić poza – jak to brzydko nazywali niektórzy koledzy – „bieżączkę”. Pilnowano jednak, żeby „Teatr”, który uwzględniał także tematy historyczne (m.in. dotyczące dwudziestolecia międzywojennego) nie wchodził na grunt „Pamiętnika Teatralnego” czy „Pamiętnika Literackiego”. Chodziło nam więc o obserwowanie aktualnego nurtu życia, ale z otwarciem na różne konteksty.

Śledząc i relacjonując to aktualne życie teatralne, docieraliśmy do ośrodków niezbyt często odwiedzanych przez krytyków. Powstawały liczne przeglądy przedstawień i repertuarów różnych teatrów, rozmowy z dyrektorami... Te publikacje przedstawiały mniejsze, niedostrzegane ośrodki, które często prowadziły ciekawe, i wartościowe dla lokalnej społeczności, życie. Godzenie tego, co nadawało ton życiu teatralnemu, nurt wielkich nazwisk i ważnych premier (bo i takie w latach osiemdziesiątych były) z mniejszymi zjawiskami, było próbą pokazania szerokiego spektrum wydarzeń, postaci i historii rozumianej jako pewne dziedzictwo żywe. Próbowaliśmy jednocześnie pilnować hierarchii ważności opisywanych zjawisk. Dzisiaj, gdy sięgam po te roczniki, uważam taki profil pisma za jego szczególny walor.

W latach osiemdziesiątych „Teatr” wydawany był jednak okropnie, na żółkącym szybko, szorstkim, gazetowym papierze. Szata graficzna była uboga i nieefektywna. Dobrzy graficy robili makietę pisma, ale rezultat nie spełniał naszych oczekiwań. Chyba jednak pod względem edytorskim i graficznym pismo było takie, jakie mogło być w tamtych czasach, przy ówczesnej technice druku i możliwościach finansowych – biedne. To też jest świadectwo życia teatralnego.

Jaka atmosfera panowała wtedy w redakcji?

Ta niewielka redakcja przy Jakubowskiej 14, w przedwojennym domu, w czterech pokoikach, była miejscem, do którego się chętnie przychodziło. Istniał tam jakiś rodzaj swobody. Pracowali tutaj ludzie, którzy się na ogół lubili i szanowali. Było to na pewno miejsce przyjazne dla młodych, którym dawano szansę rozwoju. Nie pamiętam, żeby w redakcji rozgrywały się jakieś awantury. Wiele osób przetrwało w „Teatrze” długie lata. Były pośród nich takie, które pamiętały jeszcze redakcję Edwarda Csató, np. Irena Kellner. Ja z kolei dobrze

wspominam Henryka Bieniewskiego, który pismo prowadził w bardzo trudnym czasie stanu wojennego.

Podobno dużo pamiętał także Mieczysław Radomski...

Pan Mieczysław „dorobił się” osobnego pokoju w redakcji. Był dość konserwatywny w swoich wyobrażeniach o kształcie graficznym pisma, ale bardzo pasjonował się teatrem, historią Polski (doskonale orientował się w epistolografii polskiej i pamiętnikarstwie), dużo czytał, dużo wiedział. Czasem mi pomagał, podsuwał bibliografię do moich prac badawczych. Wielokrotnie chodziłam do Pana Mieczysława i prosiłam o radę, ale i on bywał ciekaw mojego zdania.

Był zadziorny i miał wysokie mniemanie o sobie (odmówił kiedyś przyjęcia jakiegoś odznaczenia, bo uważał, że jest za niskie). Mówił, co myślał i miał swoje antypatie. Ale był bardzo obecny w tej redakcji. Na pewno był kimś więcej niż tylko redaktorem technicznym.

Wracając do atmosfery, dobrze wspominam nasze poniedziałkowe kolegia. Zbierał się wówczas cały zespół i rozmawialiśmy o tym, jak się udał najnowszy numer pisma, co można jeszcze lepiej zrobić/ rozwinąć w przyszłości. Była okazja, żeby mówić swoim głosem. Pytano nas, o czym byśmy chcieli pisać. Młodzi też mieli prawo głosu. Oczywiście, Pan Mieczysław zawsze swoje dokładał, krytykował bez litości, no, wiercił dziurę w brzuchu. Ale jednak próbowano słuchać siebie nawzajem.

Czyli była dość duża swoboda w wyborze tematów?

Tak, mogliśmy sobie wybierać tematy, o których chcieliśmy pisać. Największą swobodę miał naczelny, bo mógł wybierać jako pierwszy. Ale zdarzało się, że starsi potrafili z czegoś zrezygnować i oddać temat młodszym. Mieliliśmy więc sprzyjającą aurę pracy i raczej nikt nikomu krzywdy nie robił. Oczywiście, zdarzały się animozje, rywalizacja, jak wszędzie. Ale każdy miał tutaj swoje miejsce.

Jak duża była ta redakcja w latach osiemdziesiątych?

Redaktor naczelny i jego zastępca, plus grono piszących, w sumie jakieś dziesięć osób. I bodaj trzy osoby w sekretariacie/ administracji. Byli też stali współpracownicy, których nazwiska figurowały w stopce redakcyjnej pisma, np. specjaliści od opery czy teatru muzycznego, także korespondenci zagraniczni. Grono autorów zapraszanych z zewnątrz było w sumie ogromne! Wielu piszących reprezentowało różne ośrodki naukowe, a także pisma. „Teatr” był w tych trudnych latach rzeczywiście otwarty na wiele kręgów i nazwisk. Za szczególnie ważne uważam to, że praktycy mogli zabierać głos na łamach pisma. Z biegiem lat, stało się to dobrą tradycją „Teatru”. Pojawiało się więc sporo wywiadów. Ja sama dużo jeździłam i rozmawiałam ze scenografami. Ale też praktycy czasem pisali własne teksty.

To właśnie w tych tekstach mogłam wyczytać, jaka była atmosfera w teatrach, jak trudno było zorganizować pracę, gdy aktorzy ciągle jeździli na chałtury i nie można było zgromadzić pełnego zespołu nawet na generalnej...

Tak, już w latach siedemdziesiątych zaczął robić się z tego bardzo poważny problem. Najpierw w większych miastach, później także w mniejszych. Aleksander Bardini powiedział kiedyś, że dla niego praca reżysera skończyła się wtedy, gdy nie mógł zebrać obsady do jednego ze swoich najlepszych przedstawień, czyli do *Barbarzyńców* Gorkiego w warszawskim Teatrze Powszechnym. Taka praca w teatrze przestała go interesować. Ale, oczywiście, problem wynikał nie tylko z tzw. „chałtur”. Teatr miał już w tamtym czasie poważną konkurencję telewizji, filmu, a także innych form widowisk (bardziej popłatnych i dających większą popularność niż praca w teatrze).

Jaką rolę miał w kształtowaniu czasopisma Jerzy Sokołowski jako redaktor naczelny?

Na pewno nie była to rola łatwa, rozpoczynał przecież pracę w 1983 r. Musiał więc szukać jakiegoś *modus vivendi*, balansu w tym trudnym czasie. Myślę o nim dobrze, bo to był człowiek nieszkodzący innym. W okresie stanu wojennego przyzwoicie się zachował – byliśmy wszyscy prześwietlani, a on potrafił nas podczas weryfikacji wybronić. Miał partyjną legitymację. Nie miał jednak kłapek na oczach, próbował lawirować między różnymi naciskami i koniecznościami. Czasem zdarzał się jakiś telefon, że coś trzeba w piśmie „zaznaczyć”. Sokołowski brał to zazwyczaj na siebie. Pojawiały się np. wstępniaki, które pisał, ale nie były one manifestami ideologicznymi. Pełniły raczej funkcję „buforów”. Coś, co pojawiło się we wstępniaku, nie musiało się już pojawić w dalszej części numeru. Mam wrażenie, że Sokołowski nie przekraczał pewnych granic. Podobno przyjaźnił się z Konradem Swinarskim, w każdym razie lubił o nim mówić „mój przyjaciel Swinarski” i bardzo cenił teatr tworzony przez tego wielkiego reżysera.

W „Teatrze” czasami przedrukowywano ustawy czy uchwały ZASP. Dlaczego?

Istniało przekonanie, że zadaniem pisma jest towarzyszenie nie tylko sprawom artystycznym, ale też innym, nurtującym środowisko, jak właśnie sprawy organizacyjne. Jeśli coś było rzeczywiście dla środowiska ważne, to wtedy taki materiał ZASP-owy czy dokument pojawiał się na łamach pisma. Być może sam prezes ZASP czasem telefonował i prosił o opublikowanie jakiegoś rozporządzenia... Uważaliśmy, że takie sprawy też powinny być obecne na łamach. Ale to nie wynikało chyba z nacisków władzy, po prostu mieściło się w profilu pisma. Co tu kryć, część z nas nie lubiła tych tematów organizacyjnych, ale rozumieliśmy, że one też składają się na obraz życia teatru.

Czy pamięta pani cykl tekstów „Uważam, że...” z końca lat osiemdziesiątych?

Tak, ten cykl powstał z inspiracji redaktora naczelnego. Był trochę zmartwiony, że za mało jest w „Teatrze” publicystyki. Chciał namówić zespół na felietony żywo reagujące na to, co się w danej chwili dzieje. Wchodziły też w grę tematy/ sprawy, które nie były materiałem na większy artykuł, ale domagały się

zauważenia, jako symptomy szerszych procesów i zjawisk. Każdy z redaktorów mógł w tym cyklu umieścić to, co chciał.

A cenzura? Cenzura redakcyjna?

Najczęściej chyba obrywał Janusz Majcherek. Czasem naciskano na niego, żeby z czegoś zrezygnował. Janusz wywodził się ze szkoły Marty Fik, więc bliskie było mu myślenie o fotelu krytyka ustawionym na placu publicznym. Był takim *enfant terrible*, zwłaszcza w swoich felietonach, niezmiernie błyskotliwych i z reguły zjadliwych.

Pani też się obrywało?

Mnie się nie obrywało. Ja mam zupełnie inny temperament. Kwestie polityczne mniej mnie interesowały. Szukałam w pisaniu o teatrze czegoś innego. Pasjonowały mnie inne przestrzenie teatru, np. plastyka teatralna, klasyka w teatrze czy sztuka aktorska.

Podobno redakcja „Teatru” była w tamtym czasie podzielona na młodszych buntowników skupionych wokół Wanata i starszych konformistów na czele z Sokołowskim. Jak pani zapamiętała te podziały?

Andrzej Wanat często miał inne zdanie niż Jerzy Sokołowski. Jego erudycja, w tym przygotowanie naukowe, mogły wywoływać pewien dyskomfort u Sokołowskiego. Andrzej brał młodych pod swoje skrzydła, bo to byli jego studenci z Wydziału Wiedzy o Teatrze warszawskiej PWST im. Aleksandra Zelwerowicza. To było naturalne, że oni woleli Wanata niż Sokołowskiego. Poza tym młodzi zawsze muszą się o coś spierać i wyklócać, Andrzej to rozumiał doskonale.

Pozostają jeszcze Ci „starsi”... Ale czy byli konformistami? Czy ja byłam konformistką? Chyba nie. Natomiast ja wtedy miałam małe dziecko, a macierzyństwo daje dystans do wielu spraw. Oczywiście, jedni lepiej dogadywali się z Sokołowskim, inni z Wanatem. Ja się dogadywałam dobrze i z jednym, i z drugim, więc w mojej pamięci te podziały nie są aż tak wyraźne. Wydaje mi się, że mimo wszystko w redakcji była dobra atmosfera.

Ale z drugiej strony niektórzy, np. Jacek Sieradzki czy Paweł Konic, uciekali z „Teatru”...

Każdemu jest potrzebne coś innego. Nie ma niszy idealnej. Dla wielu „Teatr” był niszą przez długie lata, dla innych w pewnym momencie przestawał nią być. Niektórzy mieli inne ambicje, coś innego ich zainteresowało. W „Teatrze” było kilka silnych osobowości i być może się ze sobą ścierały. Mogły być też jakieś personalne konflikty, ale to był czas dużej dyskrekcji, więc po prostu o nich nie wiem. Co się czasami działo w pokoiku u Andrzeja Wanata czy na wypożyczonej z Teatru Polskiego kanapie u Jerzego Sokołowskiego, to pozostało ich tajemnicą. Obaj już nie żyją.

Była pani jedną z niewielu osób, które w tamtym czasie sygnalizowały kryzys scenografii. Poza tym w „Teatrze” zbyt wiele o sytuacji scenografii nie pisano...

To prawda. Publikacja pt. *Polska plastyka teatralna. Ostatnia dekada*, którą zredagowałam wspólnie z Agnieszką Koecher-Hensel, miała pomóc w rozpoznaniu sił i środków tej dyscypliny teatru. Ważnym zjawiskiem był wtedy teatr autorski, którego najważniejszy element stanowiła właśnie plastyka. To znalazłam w teatrze Józefa Szajny, Tadeusza Kantora, Leszka Mądzika, a także – w innej formie – Krystiana Lupy. Relacja scenograf – reżyser zawsze była polem bitwy. Walka szła o to, żeby nie sprowadzać scenografii do funkcji wyłącznie użytkowej (jak pisał Jan Kosiński, „obsługiwania cudzej wyobraźni”). Polska plastyka teatralna wciąż jest dziedziną niezbadaną, nieopisaną i traktowaną trochę po macoszemu. Ale to się bierze też z niedostatecznego przygotowania wielu piszących o teatrze.

Lata osiemdziesiąte były trudne dla scenografii także z innego powodu. Gdy w drugiej połowie lat osiemdziesiątych rozpoczęły się reformy gospodarcze, nastał kryzys ekonomiczny, rosła inflacja, to okazało się, że teatry nie tylko mają problem z pozyskaniem odpowiednich materiałów na scenografię, ale też nie mają pieniędzy na ich kupno...

Ta bieda materiałowa była czymś bardzo bolesnym. Ale dzięki temu, paradoksalnie, wzmogła się kreatywność, inwencja scenografów, z dostępnych materiałów nasi scenografowie potrafili stworzyć teatralne cuda. Potrafili przekroczyć wszystkie materialne ograniczenia, o czym niejednokrotnie mówili na łamach „Teatru”. Odbywało się to jednak tak wielkim kosztem, takim wysiłkiem, jakiego nie znali scenografowie pracujący w teatrach europejskich, dysponujących bazą, o której nasi artyści mogli tylko pomarzyć.

Poza tym często niszczone scenografie, z braku materiałów przerabiano stare na nowe. Innym problemem był chyba fakt, że nie przykładano wagi do dokumentacji scenografii?

To była tragedia! Dokumentowano pracę artystów w działach rozliczeń finansowych teatru. Po prostu podpinano projekty scenografii i kostiumów z próbkami materiałów do rachunków, a potem wyrzucano. Projekty scenograficzne były jedynie podkładką dla administracji, a powinny być traktowane jako bezcenna dokumentacja działalności artystycznej i składane w stosownym archiwum. Scenografowie często sami nie mieli swoich projektów, bo wszystko zostawało w teatrze, a teatr je wyrzucał.

Wspomniałam o kryzysie scenografii, ale gdy zaczęłam przeglądać „Teatr” i wypisywać, z czym łączone jest słowo „kryzys”, to okazało się, że...

...ze wszystkim!

Próbuję to teraz zweryfikować...

Słowo „kryzys” to liczman, pułapka. Używane jest zbyt łatwo i ponad miarę. Tendencja pisania o kryzysie pojawiała się w różnych okresach historii teatru, także tej najnowszej. Myślę, że w tym przypadku, w latach osiemdziesiątych, decydująca była sytuacja polityczna, klimat społeczno-polityczny, poczucie bezwyjściowości, z jakim żyliśmy. Stan wojenny odcisnął się mocno na życiu

teatralnym. Zaciążył na losach całej generacji absolwentów szkół teatralnych, którzy zginęli z pejzażu polskiego teatru. Rozegrały się też dramaty poszczególnych scen, np. Teatru Dramatycznego w Warszawie.

Ale było też w latach osiemdziesiątych kilka bardzo ważnych przedstawień, o których trzeba pamiętać, np. *Pieszko* Mrożka, *Ksiądz Marek* Słowackiego i *Dwie głowy ptaka* Terleckiego we wspomnianym Teatrze Dramatycznym, *Portret* Mrożka w Starym Teatrze, *Wesele* w reżyserii Dejmkę w Teatrze Polskim... Więc gdy się mówi o kryzysie teatru, to trzeba ważyć te racje. Nikt chyba nie powie, że w latach osiemdziesiątych siły i środki teatru polskiego całkowicie osłabły. Choć rzeczywiście, to życie nie było, bo nie mogło być, tak intensywne jak wcześniej. Były rozbite sceny, połamane biografie, ale jednak teatr przetrwał. To nie był czas stracony, jakaś „czarna dziura” w historii polskiego teatru.

To dlaczego tak często pisano w „Teatrze” o tych kryzysach? Może jednak jest w tym trochę prawdy?

Cząstka prawdy na pewno jest. Stan wojenny osłabił energię twórców. Świat wokół nas zmierzał w niewiadomym kierunku. Te lata postawiły ludzi na rozdrożu. W samym teatrze nastąpiły ważne zmiany, w tym zrozumiałe przecież osłabienie artystycznego impetu, który tak nas zachwycał w wielkich spektaklach z lat siedemdziesiątych. Pewne instytucje i ludzie zniknęli z pejzażu polskiego teatru. I to również generowało dość powszechne poczucie katastrofy. Pojawiały się wtedy spektakle, które miały stawiać diagnozę tego stanu społeczeństwa, jak np. nie do końca udane *Wesele* Dejmkę, pokazujące ludzi niedojrzałych, „niezdolnych do racjonalnego myślenia i działania”, jak pisał Wanat. Można uznać, że to była próba spojrzenia na to, co się wtedy stało z Polakami. Dejmkę pokazywał w tym spektaklu, że kryzys wynika także z tego, jacy jesteśmy i jak się zachowujemy w chwilach dziejowych, uzmysławiał, jak tracimy wiarę i siłę. To był bardzo gorzki portret zbiorowy. W tym przypadku słowo „kryzys” było jak najbardziej na miejscu.

Istniały wtedy środowiskowe podziały, różnice postaw politycznych, ale chyba nie były tak głębokie jak dzisiaj. Jeśli przypomni się krótką historię Teatru Rzeczypospolitej, powstałego w warszawskim Teatrze Dramatycznym, był on przecież formą represji ówczesnych władz wobec opozycyjnego środowiska teatralnego Warszawy (wcześniej, 5 stycznia 1983 r., odwołano z tej dyrekcji długoletniego dyrektora i kierownika artystycznego). Teatr Rzeczypospolitej miał skłócić środowisko i pokazać, że działania władzy służą naszemu dobru i nie ma sensu się buntować. To była manipulacja, wykorzystująca tkwiącą w mniejszych ośrodkach ambicję, żeby się „wybić” na rezonans ogólnopolski, żeby się pokazać. Ale z drugiej strony, dzięki Teatrowi Rzeczypospolitej mogliśmy oglądać w Warszawie wspaniałe *Wyzwolenie* w inscenizacji Konrada Swinarskiego.

Namawiam panią do tego, żeby ukazywać całe skomplikowanie tych zjawisk. Nic nie było wtedy jednoznaczne.

Czy w takim razie mogę traktować czasopisma jako źródło historyczne, czy powinnam zachować dystans?

Ma pani prawo traktować czasopisma jako źródło historyczne, bo to są dokumenty życia społecznego. Trzeba jednak zachować rozsądek i przytomność umysłu. Należy do tego dołączyć pewien aparat krytyczny oraz konfrontować wyniki swoich badań z innym materiałem. Zderzenie opinii i różnych ujęć pozwoli zbudować pewną całość dialektyczną. Trzeba unikać uproszczeń, weryfikować skrajności i opinie ekstremalne. Przybliżony obraz powstaje dopiero z zestawienia ścierających się ze sobą głosów.

ZAŁĄCZNIK 7

ROZMOWA Z KRZYSZTOFEM SIELICKIM

Jak wspomina pan lata osiemdziesiąte w polskim teatrze?

Najciekawsze poszukiwania, poza Grotowskim, Kantorem i Szajną, znajdowałem w tamtym czasie na festiwalach teatrów amatorskich (później offowych). Fantastycznie rozwijający się w poprzedniej dekadzie ruch teatrów studenckich wraz ze stanem wojennym stracił na znaczeniu, został spacyfikowany przez władze, choć nadal powstawały znakomite spektakle, np. w Teatrze Provisorium, nie mówiąc o działaniach Teatru Ósmego Dnia.

Teatr zawodowy – to było wtedy zamknięte środowisko, żeby się do niego dostać, trzeba było ukończyć Szkołę lub zdać poważny ministerialny egzamin. W związku z tym ludzie twórczy, niespokojni, szukali nowych pól ekspansji i były to często właśnie teatry amatorskie, prowadzone przez bardzo świadomych, twórczych instruktorów, przewodników ideowych grup młodych ludzi, szukających sposobu wyrażenia sprzeciwu wobec rzeczywistości. Nawet Ogólnopolski Konkurs Recytatorski był miejscem artystycznego protestu (pamiętam niesamowity finał OKR w Ostrołęce, w 1982 r.). Od początku przestrzeń do tego typu działań znajdowano także w wielu kościołach i ośrodkach kościelnych. A teatru popierającego porządku stanu wojennego po prostu nie było.

Te działania dawały także zawodowcom impuls do budowania innego rynku teatralnego. Podstawową ideą było wyjście z kręgu teatrów państwowych, dotowanych. To się udało. Powstał np. Teatr Wierzbak w Poznaniu – to była chyba pierwsza instytucja artystyczna działająca jako spółka. Wierzbak przygotowywał przedstawienia dla dzieci, więc miał duży rynek, przy tym był to ambitny teatr, wychowujący poprzez zabawę. Pojawiły się inne ośrodki twórcze, np. Teatr Mandala w Krakowie – teatr awangardowych poszukiwań formalnych założony jako stowarzyszenie. To nie były teatry komercyjne, one po prostu szukały nowego sposobu kontaktu z widzami. Można wymienić sporo podobnych przedsięwzięć powstających w mniejszych ośrodkach. Pamiętajmy też, że kilka najważniejszych teatrów studenckich zostało „uzawodowionych” (Teatr STU, Teatr Ósmego Dnia, Teatr Kalambur, Teatr 77). W ten sposób tworzył się powoli polski ruch off-teatru.

Zaczęły też ewoluować festiwale teatralne. Niektóre stawały się miejscem dyskusji, otwartym na dodatkowe zdarzenia. Jednym z nich był Festiwal Teatrów Małych Form w Szczecinie. Organizatorom z Klubu 13 Muz i Towarzystwa Kultury Teatralnej udało się przekonać miejscowe władze i cenzurę, żeby przymykać czasem oko na repertuar i grano tam np. Hłaskę czy Miłosza. Duże znaczenie

miały festiwale, które wyrosły z teatrów studenckich, np. Festiwal Teatru Otwartego we Wrocławiu czy Konfrontacje Teatralne w Krakowie, gdzie obok siebie pojawiały się ambitne teatry amatorskie i małe grupy zawodowców.

Wydawało się wtedy, że dla zdrowego życia teatralnego obok nurtu oficjalnego jest potrzebny nurt offowy na wysokim poziomie artystycznym, nie tworzony od przypadku do przypadku. Ruch pokazał wtedy, w latach osiemdziesiątych, inną możliwość funkcjonowania teatru.

Z drugiej strony, i tu wracamy do teatru oficjalnego, władze starały się zastrzeć złe doświadczenia (mówiąc oględnie) stanu wojennego (rozbijanie instytucji, pogardliwy stosunek do uznanych twórców itd. – to wszystko na szczęście zostało nieźle opisane). Robiono to przy pomocy kija i marchewki. Zaktywizowano aparat partyjny obecny w teatrach. Odbyło się szereg tzw. narad, których wynik nie zawsze odpowiadał intencji organizatorów. Pamiętam np. spotkanie z wiosny 1984 r., gdzie po prostu usiłowano zastraszyć środowisko teatralne. Waldemar Świrgoń, sekretarz KC od kultury, groził, że wszyscy muszą się poddać polityce Partii. Zostało to przyjęte w milczeniu, poza kilkoma osobami, które poparły głos partyjnego urzędnika. To był kij. Ale chyba nikt nie wierzył, że coś z tego straszenia będzie, więc zaczęły się pojawiać rozmaite marchewki, np. większa możliwość otrzymania zgody na wyjazdy zagraniczne, zgody na stypendia itp. Inną „marchewką” było też stopniowe luzowanie gorsetu teatru państwowego. Przykładem może być Teatr w Zakopanem, który powstał jako inicjatywa władzy, ale oddany został w ręce młodych artystów. Oni nie dali się wciągnąć w polityczne gry. Zbudowali środowisko nieoficjalne, co wiązało się też z bardzo serdecznym traktowaniem widza, zapraszaniem ludzi bardzo „nieoficjalnych” itp. I na ogół nie majstrowano przy strukturze teatru państwowego. To, co złe, rozegrało się na początku stanu wojennego. A władza przekonała się, że nawet takie gesty jak bojkot telewizji przez większą część środowisk artystycznych, przynoszą duże straty wizerunkowe i polityczne.

Ale przecież powstała Ustawa o instytucjach artystycznych...

Ale nic się nie zmieniło. Od połowy lat osiemdziesiątych trwała próba rekonstrukcji ekonomii, ale pieniędzy na działalność artystyczną było coraz mniej. Aktorzy mieli niewielkie etaty i w teatrze byli całymi latami, kłopoty mieszkaniowe zamroziły mobilność ludzi między teatrami w różnych miastach, ogólnie – atmosfera gnuśniała. To także jeden z powodów, dla którego szczególnie młodzi artyści próbowali budować własne instytucje, poza oficjalnymi strukturami. To był właśnie off.

A Zbigniew Zapasiewicz marzył już na początku lat osiemdziesiątych o teatrze kapitalistycznym, wolnym rynku aktorskim...

Pomysł Zapasiewicza był w polskich warunkach mocno fantazyjny. On mówił o takim teatrze, w którym sam by się dobrze czuł. Ten model teatru daje mnóstwo szans artystycznych i ekonomicznych, ale trzeba znaleźć pieniądze, żeby artyści chcieli jeździć, zapewnić dojazd i hotel. Stawki powinny być

odpowiednie, muszą rekompensować brak zarobku na miejscu oraz dawać jakiś naddatek za wysiłek. Taka struktura życia teatralnego nie została nigdy w Polsce wypracowana.

W czasopiśmie, a szczególnie w „Teatrze”, bardzo dużo pisano o kryzysie. To były reakcje na faktyczny stan teatru?

To były reakcje na to, że sytuacja teatru w życiu zaczęła się w tamtym czasie zmieniać. Zaczęły funkcjonować różne kręgi teatralne, niełączące się ze sobą, a nawet groźnie do siebie nastawione: z jednej strony tzw. teatr mieszczański, z drugiej strony ruch offowy, a z trzeciej awangarda. Słowo „kryzys” odpowiadało poczuciu ogólnej niepewności. Zresztą na potrzeby dyskursu publicystycznego bardzo jest dobrze używać słowa „kryzys”. Pamiętam, że gdy zaczynałem pisać o teatrze na początku lat siedemdziesiątych, spotykałem się z samymi kryzysami: aktorstwa, reżyserii, dramaturgii. A dziś okres ten – mimo rozmaitych opresji politycznych, o których nie wolno zapomnieć – wydaje się być najlepszym czasem teatru polskiego (zawodowego – i nie tylko, bo to wtedy rozkwitły teatry Kantora, Grotowskiego, Szajny...).

Z „bocianiego gniazda” ogólnopolskich redakcji, w jakich wtedy pracowałem, widać było też potrzebę zmian w sposobie funkcjonowania teatrów w małych i średnich miastach. Jeszcze w Warszawie czy w Krakowie albo innych większych ośrodkach łatwiej było o pluralizm myślenia (choć przykład ostrej rozprawy z dyr. Braunem we Wrocławiu pokazuje, że czasem władza używała knuta i nie dyskutowała z opozycjonistą), ale w miastach jednoteatralnych przychodził dyrektor z repertuarem do szefa miejskiego czy wojewódzkiego Wydziału Kultury, a ten mu mówił, co mu się podoba, a co nie. I koniec. Najczęściej sprawy jakości artystycznej propozycji były na drugim planie.

Poza tym w latach osiemdziesiątych była karuzela dyrektorów...

...żeby dyrektor się nie zasiedział, nie stworzył własnej silnej frakcji; sam słyszałem od takiego wojewódzkiego zarządcy kulturą, że trzy, pięć lat dyktowania wystarczy. Wynikało to też z faktu, że władze lokalne próbowały znaleźć takiego człowieka, z którym będą miały spokój.

Pisaliśmy o kryzysie także z innego powodu. To była próba apelu do władz, żeby podjęto zdecydowany ruch. Liczyliśmy, że jeśli ktoś zobaczy alarm kryzysowy, to nad tym pomyśli i coś się zmieni. Poczucie kryzysu w teatrze było też związane z poczuciem kryzysu społecznego. Nasze życie grzęzło w bezsensownych sytuacjach. Przeciętny człowiek miał wtedy coraz mniejsze możliwości materialne. „Mała stabilizacja” drugiej połowy lat osiemdziesiątych oparta na paczkach z Zachodu i kartkach na niemal wszystko (mam w starym dowodzie osobistym wbitą pieczęć uprawniającą do odbioru masła) nieuchronnie prowadziła do zmierzchu systemu.

W latach osiemdziesiątych okazało się także, że infrastruktura techniczna teatrów jest stara i zużyta. W Warszawie od czasu przebudowy Teatru Powszechnego, czyli od połowy lat siedemdziesiątych, nie powstał żaden nowy

budynek teatralny. Inwestycji było mało, bo nie było z czego budować i za co remontować. Na szczęście nie zdarzyła się żadna wielka katastrofa z udziałem ludzi, a Teatr Narodowy spłonął – jak mówiono – ze wstydu.

Z drugiej strony zaczął się wtedy w teatrze zarysowywać kryzys ontologiczny. Nie tylko w polskim teatrze. Pytano np. kim ma być aktor w nowoczesnym społeczeństwie. Rozprzestrzeniły się idee Grotowskiego, że aktor to nie maszyna do odgrywania, ale ktoś, kto dzieli się sobą. Aktora nie można więc tylko kształcić na poziomie techniki, żeby mówił wyraźnie. A z drugiej strony jak przestaje mówić wyraźnie, to go nie słychać i na nic wzniosłe idee, które chce przekazać.

O kryzysie warsztatu aktorskiego też często pisano...

Warsztat aktorski najlepiej się sprawdzał w repertuarze klasycznym, szczególnie wierszowanym. A wtedy zaczęły pojawiać się inne sztuki, pisane językiem codziennym. To wiązało się z kryzysem dramaturgii polskiej. Nie było wtedy wielu nowych ciekawych sztuk. Grano dramaty przychodzące z Zachodu, a one wymagały nieco innych umiejętności aktorskich.

W latach siedemdziesiątych powstało wiele nowych teatrów i po kilkunastu latach okazało się, że nie ma wystarczającej liczby aktorów. Pojawiały się więc pomysły, żeby przywrócić nakaz pracy, aby młody aktor musiał przez dwa, trzy lata terminować na prowincji. Wtedy utworzono też filię Szkoły Teatralnej we Wrocławiu. Zaczęły działać różne studia przy teatrach. Do zawodu weszło wielu nowych ludzi, ale nie przez szkoły, a przez egzaminy ministerialne.

Jak wyglądała kwestia cenzury w czasopiśmie?

Wycieczka sekretarza redakcji czy nawet redaktora naczelnego na ulicę Mysią, do urzędu cenzury, to był comiesięczny rytuał. Uwierający rytuał. Autor, czyli zwykły redaktor, dowiadywał się o interwencjach na końcu. W „Scenie” mogłem np. próbować pisać o Teatrze Ósmego Dnia, a w „Teatrze” to było w pewnym momencie właściwie niemożliwe. Mówiło się wprost, że ten tekst się nie ukaże, bo będzie problem, trzeba będzie przesunąć termin druku itp.

To znaczy, że „Teatr” był bardziej cenzurowany niż „Scena”?

Myślę, że tak. Ale „Teatr” pisał o poważniejszych sprawach, był bezpośrednio włączony w system organizacji oficjalnego życia kulturalnego. Sytuacja w „Scenie” była nieco inna. Oto przykład: jesienią roku 1981 pojechałem do Cieszyna na festiwal teatrów amatorskich. Trwał Karnawał Solidarności, więc program spotkania był dość ostry. Napisałem tekst, ale nie mógł się ukazać, bo nastał stan wojenny. Po kilku miesiącach, gdy „Scena” wróciła na rynek (wszystkie gazety zawieszono), napisałem to samo nieco innymi słowami i cenzura przepuściła ten tekst.

A „Teatr” był pismem pilotowanym w pewnym sensie przez Biuro Prasy KC i tam był jakiś towarzysz (nie pamiętam nazwiska), ale całkiem sympatyczny człowiek, który przychodził na rozmowy z naczelnym, podczas których ustalano zapewne, co wolno, a czego nie wolno publikować. Nie pamiętam, poza pojedynczymi przypadkami, żeby jakieś teksty zdejmowano w całości. Zdarzało

się co prawda lansowanie beznadziejnych pisarzy promowanych ze względów politycznych, chociaż częściej bywało tak w latach siedemdziesiątych. Czasem w „Teatrze” recenzowaliśmy teksty jeszcze przed ich wystawieniem. Miałem podobną sytuację – napisałem recenzję *Obywatela Pekosiewicza*, sztuki Tadeusza Słobodzianka, o człowieku, który spędził całe życie w domu pomocy społecznej. Zdjęli mi tę recenzję. Cenzor słusznie uznał, że jest to parabola sytuacji Polski. A jednak ta recenzja ostatecznie się ukazała – choć dopiero po paru miesiącach. Decyzje zapadały gdzieś w gabinetach. Z tym trzeba się było pogodzić albo udać się na emigrację wewnętrzną lub tę prawdziwą. Można też było zejść do prasy podziemnej.

Cenzura była dosyć ostra do połowy lat osiemdziesiątych w gazetach codziennych. Natomiast czasopisma teatralne były traktowane jako swoista nisza. Najbardziej „pilnowane” było chyba czasopismo „Le Théâtre en Pologne” – wydawane przez Polski Ośrodek Międzynarodowego Instytutu Teatralnego po francusku i po angielsku. Władza traktowała je jako rodzaj reklamy polskiego teatru, więc tam miały być same laurki. Znakomitą metodą cenzury był przydział papieru na publikacje – bo papieru nie było na wolnym rynku.

Pamiętam, że wtedy unikaliśmy – my, obserwatorzy i kronikarze życia artystycznego – mówienia o sobie, że jesteśmy dziennikarzami, chociaż oczywiście mieliśmy legitymacje dziennikarskie. Dziennikarzem był dla nas ktoś z „Trybuny Ludu”. A my byliśmy krytykami lub publicystami teatralnymi.

Pytam o cenzurę, ponieważ zastanawiam się nad wiarygodnością czasopism teatralnych jako źródła historycznego...

To jest na ogół wiarygodne źródło, ale tylko wtedy, gdy porównuje się rozmaite punkty widzenia, np. danego spektaklu. Trzeba wykonać pracę historyka: tzn. zbudować kontekst historyczny, więcej – odpowiedzieć sobie na pytanie, jakie poglądy miał człowiek piszący, o kim pisał itd. Owszem, zdarzały się przypadki, że ktoś wyraźnie pisał wbrew sobie w celu odniesienia jakiejś korzyści, było to jednak stosunkowo rzadkie. O wiele częściej mieliśmy do czynienia z autocenzurą lub z próbą przekonania siebie, że np. pisząc o Teatrze Ósmego Dnia piszę o wrogu Polski Ludowej. Na szczęście takich nieszczęsnych autorów nie było zbyt wielu. Ale rzeczywiście nie można traktować ówczesnego piśmiennictwa wokółteatralnego bezkrytycznie. Inna – lepsza – była jednak sytuacja nielicznych pism naukowych (i „Dialogu”) niż publicystyki w „Teatrze” czy w licznych wtedy tygodnikach społeczno-kulturalnych.

Jakim redaktorem naczelnym „Teatru” był Jerzy Sokołowski?

Był urzędnikiem partyjnym, raczej spolegliwie wykonującym polecenia. Nie był krytykiem teatralnym, ale wieloletnim organizatorem i obserwatorem życia teatralnego, z doświadczeniem pracy w Ministerstwie Kultury. Miał świadomość, co ogląda i miał swoje zdanie na ten temat. Choć też nie ukrywał przed redakcją, że konsultuje z „górami”, o czym pisać, a o czym nie. Ale z mojego punktu widzenia zachowywał się przyzwoicie, a w „Teatrze” nie pojawiały się teksty

sprzeczne ze zdrowym rozsądkiem i odczuciem środowiska. Z drugiej strony praktyka taka nie przyczyniała się do rozwoju czasopisma.

Teksty Sokołowskiego były optymistyczne, a pozostałej części redakcji raczej pesymistyczne...

Myślę dziś, że to była świadoma polityka. Nikt nie mógł mieć pretensji do redakcji „Teatru”, że uprawia czarnowidztwo. Ale na tym właśnie polegało wtedy redagowanie oficjalnego, wydawanego przez RSW „Prasa-Książka-Ruch” pisma, żeby z tematami ryzykownymi politycznie, czy – rzadziej – estetycznie, lawirować między Wydziałem Kultury KC, opiniami środowiska i własnym sumieniem.

Podobno redakcja „Teatru” była podzielona na młodych zbuntowanych i starszych konformistów. Jak pan zapamiętał te podziały?

Nie wiem, czy to były podziały generacyjne. Połowę redakcji stanowili absolwenci Wydziału Wiedzy o Teatrze, więc mieli bez wątpienia zdecydowanie uformowane myślenie o pisaniu o teatrze przez takich ludzi jak prof. Raszewski, Marta Fik czy Jerzy Koenig. Pamiętajmy też, że bardzo ważną postacią w „Teatrze” był wtedy Andrzej Wanat, niewątpliwy autorytet i także nauczyciel (w PWST) młodszej części redakcji.

Pamiętam, że tematem sporów była np. sprawa, na ile można wpuszczać do „Teatru” tematykę ruchu offowego, czyli niezawodowego, z oficjalnego punktu widzenia. W ogóle – jak w całej ówczesnej prasie – raczej unikano tematów antagonizujących, sensacyjnych, już nie mówiąc o ryzykownych politycznie. To mogło wywoływać frustrację, bo – z kolei – coraz silniejszy nurt „kulturalnej” prasy bezdebitowej miał, co tu ukrywać, niezbyt szeroki zasięg.

A jak te relacje wyglądały w „Scenie”?

„Scena” zawsze miała bardzo małą redakcję – trzy-, czteroosobową – więc trudno mówić o podziałach. Myśmy w „Scenie” pisali o wszystkim, o czym warto było pisać w połowie lat siedemdziesiątych i na początku osiemdziesiątych: o Dejmku, o festiwalach teatralnych dużych i małych, o Teatrze Ósmego Dnia i innych studenckich, a przede wszystkim o teatrach amatorskich, których wtedy działało wciąż mnóstwo.

Pamięta pan cykl felietonów Krzysztofa Rościszewskiego w „Scenie”?

W „Scenie” wymyśliśmy, że będziemy oddawać głos praktykom, ludziom, którzy robią teatr, nie hamując ich w wyborze formy. Rościszewski był bardzo inteligentnym człowiekiem, który patrzył na teatr z punktu widzenia twórcy z małej miejscowości. On całe życie pracował w małych teatrach. Bardzo cenilem te jego felietony. Podobnie jak np. felietony i większe artykuły Jana Skotnickiego.

Kim byli redaktorzy naczelni „Sceny”, którzy pełnili tę funkcję w latach osiemdziesiątych?

Gdy przyszedłem do „Sceny” zaraz po studiach w Szkole Teatralnej, redaktorem naczelnym był Stanisław Marat, działacz Zjednoczonego Stronnictwa

Ludowego i dziennikarz prasy ludowej. W połowie lat siedemdziesiątych wraz z grupą dziennikarzy z Wydawnictwa Ludowego i działaczy Towarzystwa Kultury Teatralnej (myślę tu przede wszystkim o Lechu Śliwoniku) zmienił „Teatr Ludowy” (niezwykle zasłużone pismo o kilkudziesięcioletniej tradycji) w „Scenę” – poświęconą szeroko rozumianej kulturze teatralnej. Weszli oni (to były na pewno jakieś decyzje polityczne na linii PZPR – ZSL) w układ z Ministerstwem Edukacji, które zaleciło każdej szkole prenumeratę „Sceny”. W związku z tym miesięcznik miał duży, a z dzisiejszego punktu widzenia – gigantyczny nakład. W latach osiemdziesiątych „Scena” musiała jednak zacząć bardziej intensywnie poszukiwać czytelników, bo w pewnym momencie skończyła się ta prenumerata. I wtedy pojawiło się sporo elementów dotyczących kultury popularnej, plakaty czy zdjęcia, które wycinało się z zagranicznej prasy. Ta popowa inwazja drażniła wielu, a była po prostu zapowiedzią radykalnych zmian w świecie kultury. Gdy Marat odszedł, na krótko redaktorem został Jan Toniak. To był dziennikarz, ale nie krytyk teatralny, też z prasy ludowej. Natomiast kolejny redaktor naczelny, Stanisław Adamczyk, to była bardzo ciekawa postać. Był dziennikarzem kulturalnym już od lat sześćdziesiątych, także działaczem ZSL. Bardzo inteligentny, dużo wiedział o teatrze i patrzył na teatr z szerszej perspektywy kulturowej. Wtedy krótko byłem zastępcą redaktora naczelnego „Sceny”. Ale na początku lat dziewięćdziesiątych zaczęły się kłopoty organizacyjne, przede wszystkim osłabła pozycja ZSL, które wkrótce znikło w tej postaci z panoramy politycznej i „Scena” została zawieszona. Pismo wróciło na rynek już w zupełnie nowej sytuacji, bardziej jako publikacja studyjna niż szeroko popularyzująca sprawę teatru.

ZAŁĄCZNIK 8

ROZMOWA Z JACKIEM SIERADZKIM

To może spróbujmy chronologicznie, czyli najpierw o pana pracy w „Teatrze”...

Jeżeli mamy mówić o latach osiemdziesiątych, to ja bym może zaczął od różnicy między „Teatrem” i „Dialogiem”. Podział powinności między tymi pismami był dość oczywisty od zawsze. Zakładano, że „Teatr” jest pismem zajmującym się obecnym życiem teatralnym, a „Dialog” publikacją dramatów i eseistyką – bardziej ponadczasową niż aktualną. W lata osiemdziesiąte oba pisma weszły z tymi założeniami.

Inny charakter miały też oczekiwania władz wobec tych pism. „Teatr” ze względu na bezpośrednie odnoszenie się do aktualnych wydarzeń „pilnowano” bardziej. Na początku lat osiemdziesiątych redaktorem naczelnym „Teatru” został Jerzy Sokołowski, przedtem wieloletni urzędnik Ministerstwa Kultury, człowiek osadzony partyjnie i – jak głosiła ówczesna leksyka – „rzucony przez władze na odcinek redakcji”. Natomiast „Dialog” cieszył się pewnego rodzaju eksterytorialnością wynikającą w znacznej mierze z jego historii i tradycji. Szefem „Dialogu” od początku lat siedemdziesiątych był Konstanty Puzyna, współzałożyciel (wraz z Adamem Tarnem) pisma w 1956 r. Puzyna nie był członkiem Partii. Kontakt między pismem a władzami zapewniał Jerzy Koenig, zastępca redaktora naczelnego, który do Partii należał. Można by powiedzieć, że pełnił on w redakcji funkcję „politruka”; to nazwa wzięta z Armii Radzieckiej i oznaczająca oficera odpowiedzialnego za sprawy polityczne. Ale pełnił tę funkcję, podkreślam, z maksymalną lojalnością wobec Puzyny i redakcji.

To były straszne czasy pod rozmaitymi względami, także pod względem poligraficzno-technicznym. „Teatr” miał opóźnienia rzędu miesiąca, a „Dialog” trzech miesięcy. Pismo produkowało się sześć miesięcy: trzy miesiące produkcji i trzy miesiące opóźnienia.

„Teatr” w czasie Karnawału Solidarności był jeszcze dwutygodnikiem, ale tylko formalnie, bo numery wychodziły podwójne, czyli raz na miesiąc. A przedtem, w połowie lat siedemdziesiątych były nawet takie pomysły, żeby zrobić z niego tygodnik. W stanie wojennym redakcja została zawieszona. Wypłacano nam 75% pensji. Mogliśmy zająć się bardziej pożyteczną działalnością, będąc nadal pracownikami redakcji. „Teatr” wznowiono dopiero w następnym sezonie od września 1982 r. jako miesięcznik.

W „Teatrze” pilnowano wymowy pisma pod względem słuszności politycznej. Sokołowski jak wszyscy urzędnicy partyjni doskonale wiedział, które osoby

czy poczynania są po myśli władz, a które nie. Gdy Kazimierz Dejmek wystawił *Wyzwolenie* w Teatrze Polskim i zrobiła się chryja, bo warszawska publiczność, chyba trochę wbrew intencjom reżysera, odebrała widowisko jako okazję do manifestacji politycznych przeciw władzom – w dodatku na scenie wystąpiła po raz pierwszy od lat Halina Mikołajska, opozycjonistka, działaczka KOR, witana oczywiście owacyjnie – Sokołowski doskonale wiedział, że recenzja w „Teatrze” powinna być negatywna. Ale jednocześnie ustąpił wobec naszych prośb i naci-sków i zgodził się opublikować także dyskusję prezentującą różne opinie wobec przedstawienia, choć grzeczną, żeby mogła przejść przez cenzurę. Takie to były lawirujące czasy: tego rodzaju zarządcy starali się jednocześnie i spełniać zalece-nia władz, i puszczać oko do środowiska, że „robię, co mogę”.

Taką „opozycyjną” funkcję w „Teatrze” pełniła rubryka „W teatrze i wokół teatru”, którą redagowałem, próbując wzorować ją na „Obrazie Tygodnia” w „Ty-godniku Powszechnym”. To była wspianiała szkoła przemyślenia przez cenzurę tego, co chciało się powiedzieć: wszystko musiało się zawrzeć w samym układzie wiadomości, w kolejności informacji, w ich zestawieniach, w tonie opisu, w przy-jętym języku. Niczego więcej nie dało się zrobić, żadne komentarze wprost nie przechodziły. Gdy poseł Karol Małcużyński wygłosił w Sejmie bardzo ostrą in-terpelację na temat sytuacji w kulturze i w teatrze, zdejmowania dyrektorów i spektakli, pojechałem do Sejmu, wziąłem *Diariusz sejmowy* i przepisałem. Trze-ba było wyklócić się w redakcji, żeby to poszło, malutką czcionką, ale całutkie, bez jednej ingerencji. I byliśmy bodaj jedynym pismem, które to ważne przemó-wienie opublikowało. A w Komitecie Centralnym powiedzieli Sokołowskiemu, że gdyby tam było słówko komentarza czy odejście od źródłowego tekstu – zdję-liby cały materiał. Takie to były nasze ówczesne „zwycięstwa”.

Przejął pan rubrykę „W teatrze i wokół teatru” od Ireny Kellner czy był pan jej założycielem? Jak to w końcu było?

Wcześniej istniała „Kronika” prowadzona przez Irenę Kellner, czysto pro-tokolarna. Gdy przyszedłem do pisma na etat w październiku 1981 r., to trzeba było coś młodemu dać. I dali mi do robienia tę „Kronikę”. Potem było trudno zmienić formułę wprowadzoną w luźnych czasach Karnawału Solidarności. I tak to trwało. Próbowałem komentować życie teatralne, jeśli nie słowem, to cza-sem zdjęciem. Z biegiem miesięcy ta kombinatoryka była coraz bardziej nie do wytrzymania.

Dlaczego? Chodzi o sam trud konstruowania takiego przekazu?

Bardziej o atmosferę. Jerzy Sokołowski był sympatycznym, ale niezbyt lotnym człowiekiem i był potwornie skażony partyjną głątwą. Trzeba było znosić jego głądzenie, posiedzenia, jak mówił, „ścisłego kierownictwa” redak-cji, wiadomości z KC itd. I taką huśtawkę: że w zależności od powiewów wiatru na szczytach władzy raz można było pozwolić sobie na nieco odważniejsze opinie, kiedy indziej były one kwestionowane. Przy czym Jerzy Sokołowski przyjaźnił się z rozsądnymi i niekomunistycznymi ludźmi i nie był uważany

za najtwardszy partyjny beton. Jak wielu w tamtym czasie, próbował jednocześnie i realizować politykę władz, i dystansować się od niej. To była jedna z najbardziej charakterystycznych i najdziwniejszych cech establishmentu partyjnego PZPR – bywali ludzie, którzy trochę się wstydzili swoich twardegłowych kolegów. To była schizofrenia wewnętrzna. I trochę w tej schizofrenii był „Teatr”. To wiązało się też z tym, kto jest adresatem czasopisma. W mniejszym stopniu byli to czytelnicy. Ważna była władza i środowisko. I do tego środowiska też trzeba było mówić w taki sposób, żeby nie zbojkotowali czasopisma, np. odmawiając udzielania wywiadów.

Odszedłem z „Teatru” w końcu 1983 r., choć jeszcze przez chwilę później prowadziłem tę moją rubrykę. Nie tylko ja zresztą miałem dosyć. W 1987 r. ewakuowałem z „Teatru” do „Dialogu” Pawła Konica, ostatniego z redakcyjnej Solidarności sprzed stanu wojennego.

Czy pisanie o kryzysie było w latach osiemdziesiątych taktyką? A może zawsze się pisze o kryzysie?

Kryzys to jest pewnego rodzaju słowo-wytrych. Jeśli jest źle, a nie można powiedzieć dlaczego, to wtedy się pisze, że jest kryzys. Problemem teatru lat osiemdziesiątych było to, że posypał się kontakt między nim a widownią. Teatr końca lat siedemdziesiątych miał jeszcze funkcję integracyjno-inteligencką. Stary Teatr w Krakowie, Teatr Współczesny, Dramatyczny i Ateneum to były miejsca, gdzie został rozbudowany język kontaktu widza z teatrem ponad polityką. Cenzura działała, w związku z czym trzeba było rozmawiać wyżej, nie nazywając rzeczy dosłownie: mówić o wolności, o odpowiedzialności, o człowieczeństwie. Potem przyszedł Karnawał Solidarności, czyli moment z bardzo osłabioną cenzurą, a później stan wojenny. W stosunku do najbardziej niepokornej części środowiska zastosowano represje, np. wyrzucono ważnych dyrektorów.

W latach osiemdziesiątych poczucie kryzysu było istotnie. Ale nie można było pisać o jego przyczynach. A przyczyny były poza teatrem. W marazmie społecznym, w rozczarowaniu społeczeństwa, w tym, że gubi się wspólny język. W Karnawale Solidarności mieliśmy rozbuchane poczucie swobody, mogliśmy już mówić prawie o wszystkim, a tu nagle przyszedł stan wojenny. Który nie tyle zaostrzył cenzurę – choć oczywiście zaostrzył – ale przede wszystkim pozbawił nas jakiegokolwiek poczucia sprawstwa. Co z tego, że się o różnych rzeczach pisało, jeśli to nie wpłynęło na cokolwiek. Rzeczywistość pozostała bez zmian.

To znaczy, że pan przestał wierzyć, że to, co pan pisze, może zmienić rzeczywistość?

Po Karnawale Solidarności, w który byłem zaangażowany, i po stanie wojennym nie wierzyłem, że przyjdzie jeszcze jakaś wolność za mojego życia. W związku z tym moją działalnością bardziej kierował inteligencki obowiązek niż poczucie, że mógłbym coś zmienić. To były bardzo smutne lata, dominowało poczucie beznadziei, niemożności zrobienia czegokolwiek. W sztuce i w teatrze brakowało narzędzi, twórcy nie mieli nam nic do powiedzenia. A i my chyba nie

potrafilimy im powiedzieć, czego byśmy chcieli. Moje pokolenie jest w dużej mierze straconym pokoleniem, jesteście ludźmi, którzy przeszli przez stan wojenny i on nas połamał. Odebrał nam możliwość rozmowy ze społeczeństwem i znalezienia języka. Myśmy w 1989 r. naprawdę otworzyli szeroko oczy ze zdziwienia. I ze szczęścia.

Jak pan zapamiętał podziały w redakcji „Teatru”: starzy konformiści skupieni wokół Sokołowskiego i młodzi buntownicy na czele z Wanatem?

Coś w tym było. Ale dwie poprawki. Nie przesadzajmy z buntowniczością Andrzeja Wanata, który był bardzo skomplikowanym oportunistą i grał na wielu frontach. Był o wiele „normalniejszy” od Sokołowskiego, ale żeby zostać jego zastępcą, musiał parę kosztownych serwitutów zapłacić. A druga poprawka dotyczy roli Sokołowskiego. Był człowiekiem sympatycznym, ale zbyt bezbarwnym, żeby skupić wokół siebie grupę. Natomiast był w „Teatrze” słynny redaktor techniczny, Mieczysław Radomski, pracujący tu jeszcze od czasów Edwarda Csató. O takich ludziach mówiło się: bezpartyjny bolszewik. Nie należał do Partii, natomiast w poglądach był bardziej zamordystyczny niż niejeden członek PZPR. Jak myśmy z Konicem wchodzili do redakcji ze znaczkami Solidarności, to pan Mieczysław na nasz widok robił zwrot i szedł do naczelnego z donosem.

Teksty przygotowywało się w maszynopisach, w dwóch egzemplarzach. Jeden egzemplarz szedł do cenzury na Mysią i musiał przyjść z pieczątką, że pozwolono na publikację. Potem drugi egzemplarz szedł do drukarni do składu zecerskiego. Przychodziły do nas kilkumetrowe szpalty. Pan Mieczysław ciął je ręcznie i wyklejał na wzorze kolumny. Gdy chodziło o moją rubrykę, to przychodziłem – już po cenzurze – i decydowałem, co wylatuje, bo zostało pochlastane albo się po prostu nie mieści. Nie wiem, czy widziałem kiedykolwiek człowieka z mocniej zaciśniętymi szczękami niż wówczas pan Mieczysław.

A jak wyglądała w tym czasie sytuacja „Dialogu”?

„Dialog” miał swoją renomę. W stanie wojennym został zawieszony, ale dość szybko odwieszony na ulgowych prawach. Nie było weryfikacji dziennikarzy, poza kierownictwem. Koenig poszedł na jakieś spotkanie i dali mu do zrozumienia, że jeśli Puzyna nie będzie się stawiał, to będą chcieli go zachować.

W „Dialogu” panowała, rzecz jasna, zupełnie inna atmosfera. Pismo było dosyć jednolite światopoglądowo. Nie było tu mowy o realizowaniu jakiegokolwiek „linii” czy polityki władz; redakcja chciała robić swoje, sprawdzając tylko, do jakich granic może się posunąć. Nikt nikogo w KC czy innych tego rodzaju miejscach o nic nie pytał. Cenzura była oczywiście przeciwnikiem, z którym trzeba było umieć grać. Te gry wymagały pewnego kombinowania i lawirancstwa. Na przykład rozważało się, czy warto sztukę „x” posłać do cenzury, gdy było duże prawdopodobieństwo, że ją zdejmą. Bo jak zdejmą, to na dobre: raz odwalony tekst będą odwalać niemal z automatu. Więc może lepiej poczekać parę miesięcy i liczyć, że może będzie lepszy czas, jakieś poluzowanie i większa szansa na druk. Takie to były wróżenia z fusów, czasem trafne, czasem nie. Ale

podkreślam: w porównaniu z „Teatrem” poziom tego politycznego kunktatorstwa w „Dialogu” był nieporównanie mniejszy, wręcz znikomy. Czemu, powtarzam, odcięcie od „spraw bieżących” sprzyjało.

Jerzy Sokołowski czasem pisał w „Teatrze”. Natomiast Puzyna w latach osiemdziesiątych w „Dialogu” nie pisał. Dlaczego?

Z kilku powodów. Po pierwsze, zakładał, że skoro jest redaktorem naczelnym, to nie może być publicystą. Tłumaczył, że publicysta powinien być zadziorny i wchodzić w konflikty, natomiast redaktor naczelny musi zbierać jak najszerszą reprezentację piszących, więc musi być dyplomatą. Gdy został redaktorem naczelnym, zrezygnował z pisania w „Polityce”. Po drugie, miał też doktrynę, że redaktor naczelny nie powinien pisać w swoim piśmie. Działem redaktora naczelnego jest całe pismo – układ, podział, wewnętrzna struktura. „Dialog” miał całym numerem mówić to, co Puzyna chciał powiedzieć. Trzeci powód, o którym mówił w latach Karnawału Solidarności, to obijanie się o cenzurę w latach siedemdziesiątych, co zniechęciło go do pisania. A czwarty powód jest taki, że Puzyna w latach osiemdziesiątych był mocno zdołowany, w nic już nie wierzył. Pisał wiersze. Próbował robić studia doktoranckie na jednym z nowojorskich uniwersytetów. I jednocześnie robił porządne pismo, bez wpadek i kompromitacji. Teksty może miały w sobie nie tak wiele publicystycznego ognia, ale raczej nie było wśród nich takich, których ktoś miałby się dziś wstydić. Puzyna był sprawnym redaktorem, jednym z najlepszych w polskiej prasie, ale nie angażował pisma w kampanie na rzecz nowych zjawisk, bo brakowało mu wiary w ich powodzenie. Gdy w 1987 r. pojechałem do Zakopanego i poznałem Teatr Witkacego, to po powrocie chciałem przekonać redakcję, że mamy nową jakość w polskim teatrze. I Ket mi nie pozwolił o tym pisać, bo nie uwierzył. Nie wierzył do momentu, aż go zaciągnąłem siłą na spektakl, gdy Teatr Witkacego przyjechał do Warszawy.

Mówił pan o postawie Puzyny i o swojej. Czy to były nastroje całej redakcji? Czy może jednak były jakieś podziały?

Nie było. Byliśmy raczej jednolici światopoglądowo. Dostać się tu zresztą było bardzo trudno. Pisywałem w „Dialogu” już od końca lat siedemdziesiątych, ale gdy w 1983 r. przyszedłem do nich i powiedziałem, że już dłużej w „Teatrze” nie wytrzymam, musiałem poczekać prawie rok, zanim wygoszparowali dla mnie miejsce. To wynikało z blokad etatowych, ale też sprawiało, że korpus redakcyjny tworzył się z ludzi zaufanych.

Zauważyłam, że jeśli w „Dialogu” pisano o problemach ówczesnego życia teatralnego, to były to kwestie dotyczące np. komunikacji między sceną a widownią, o czym pisała już pod koniec lat siedemdziesiątych Małgorzata Dziewulska...

Nie tylko Dziewulska, która *notabene* swoje obserwacje zamieszczała pod męskim pseudonimem Jerzy Raban, a redakcja się uśmiechała, że autorka Dziewulska w swojej eseistyce szybuje w obłokach, za to autor Raban mocno stoi

na ziemi. Puzyna namówił Ryszarda Żuromskiego, reżysera, ale mało wykorzystywanego w zawodzie, żeby pisał takie wielkie reportaże, w których teatr stał na tle miasta, jego mieszkańców, życia artystycznego, jego specyfiki. Tadeusz Nyczek ciągnął cykl felietonów „Teatr jaki jest” pokazujący takie zjawiska sceniczne, jakimi „poważna” krytyka się nie zajmowała, teatr farsowy czy dla dzieci, kabarety. „Dialog” nie chciał pisać o teatrze kluczem przedstawień. Nie chciał powielać formuły „Teatru”, ale to nie był jedyny powód. Czynił tak dlatego, by próbując obchodzić cenzurę, pisać nie tylko o teatrze, ale i o prawdziwym życiu. Żeby „przyszpilać teatr życiem”. To była formuła Puzyny, jedna z jego sztandarowych. Staraliśmy się być jej wierni i wtedy, i później.

ZAŁĄCZNIK 9

ROZMOWA Z MAŁGORZATĄ SZPAKOWSKĄ

Jakie są pani pierwsze skojarzenia z latami osiemdziesiątymi?

Przygnębienie. To był powszechny nastrój. Była wielka nadzieja i raptem się skończyło. Pękł przekłuty balon, który trochę stracił poczucie rzeczywistości. Stan wojenny budził dość zróżnicowane emocje, ale chyba dominowało rozgoryczenie.

Teatr leczył się z rozgoryczenia chwalebnym bojkotem telewizji i występami po kościołach, cennymi przez sam fakt, a niekoniecznie przez wartości artystyczne. Nie wypadało jednak tego mówić. Coś podobnego zresztą działo się w wydawnictwach podziemnych – trudno było odrzucić niedobry artykuł. Bo przecież autor ryzykował, decydując się na druk w podziemiu.

Trzeba jednak od razu coś zastrzec. Lata osiemdziesiąte mają bardzo wyraźną cezurę – dojście do władzy Gorbaczowa w 1985 r. Zmiana polityczna w Związku Radzieckim bardzo wyraźnie odbiła się w Polsce. Władza też była zmęczona i stopniowo odpuszczała. Barometrem sytuacji w cenzurze była zawsze sprawa Katynia – i oto Książka i Wiedza całkiem oficjalnie wydała książkę Madajczyka niepozostawiającą wątpliwości co do odpowiedzialności za zbrodnię. Piłsudski przestał funkcjonować w propagandzie jako wróg publiczny numer jeden. Książki wydawane w drugim obiegu jawnie sprzedawano na ulicy. Pamiętam takie stoisko przed Uniwersytetem. Bieda była, kryzys – ale wyczuwalna odwilż polityczna.

Czy lata osiemdziesiąte były gorsze niż siedemdziesiąte?

Początek lat siedemdziesiątych to była poprzednia odwilż i epizod gierkowskiej prosperity na kredyt. Ale tamta dekada to przede wszystkim okres największego rozkwitu teatru polskiego – i głównego nurtu ze Swinarskim, Jarockim, Hübnerem, Wajdą, żeby poprzestać tylko przy tych nazwiskach – i jeszcze słynniejszych teatrów offowych: Grotowskiego czy Kantora. Jednak i wtedy krajobraz polityczny nie był oczywiście zbyt przyjemny. Z kolei lata 1980–1981, tak zwany Karnawał Solidarności, to był okres euforyczny, ale też straszna szarpanina. Nie mówiąc już o krachu ekonomicznym. Głodu na pewno nie było, nie przesadzajmy, ale zdobywanie artykułów pierwszej potrzeby pochłaniało niewspółmiernie dużo czasu. Wystawało się godzinami w sklepie, żeby wykupić miesięczny przydział mięsa, potem pasteryzowanie słoiczków, żeby ten przydział jakoś przechować. Zimą pękały rury, ciągle czegoś nie było, a to wody, a to ogrzewania...

Jaka była atmosfera w tym czasie w „Dialogu”?

Mówimy o latach osiemdziesiątych? Przygnębienie, jak wszędzie. Polityka nie miała bezpośredniego wpływu na to, co się z nami stało, „Dialog” odwieszono po kilku miesiącach, ale nastroje nie mogły być dobre. Jacek Sieradzki był wtedy zaangażowany w rozdawnictwo darów zorganizowane przy kościele świętego Marcina; należał do tej grupy, którą ZOMO porwało, pobiło i wywiozło z Warszawy. Konstanty Puzyna z kolei bardzo mocno przeżył Sierpień w Gdańsku, potem był zaangażowany w komisję kultury Solidarności; koniec karnawału pozostawił go z wielkim rozgoryczeniem. Właściwie od tego czasu marzył, żeby stąd wyjechać. Pojechał do Ameryki, najpierw na kilka miesięcy, potem na rok. Miał wyjechać kolejny raz, ale umarł – w sierpniu 1989 r.

Kiedy pojawiło się to rozgoryczenie Puzyny?

Dla Puzyny wielkim odkryciem i źródłem głębokiego przeżycia był teatr offowy czy alternatywny. Fascynujący i politycznie, i socjologicznie, i estetycznie. Światowy – ale i polski – teatr studencki. Ten ruch w połowie lat siedemdziesiątych u nas przygasł, a wielu z jego twórców rzuciło się w zupełnie inne sfery działalności, już *stricte* politycznej. Co oczywiście nie umknęło uwadze Keta. I wtedy chyba stracił entuzjazm. Jeszcze tylko, już po powrocie z Ameryki, zainteresował się przez chwilę zakopiańskim Teatrem Witkacego, który wtedy stawiał pierwsze kroki. Widać było ten błysk w oku.

Podobno Puzyna już w nic nie wierzył. I Jacek Sieradzki też w nic nie wierzył...

I ja też w nic nie wierzyłam. Pozostaje do dyskusji, co to znaczy w nic nie wierzyć.

Chodzi tylko o wiarę w teatr czy w całą otaczającą rzeczywistość?

Przede wszystkim o to drugie. Nikt z nas nie przewidywał, że stanie się cud. A tymczasem obie strony konfliktu już ledwie dyszały. Można powiedzieć, że w 1989 r. zawodnicy na kolanach dowlekli się do mety. Ale tego wcześniej nie mogliśmy wiedzieć. Pamiętam sceptycyzm, z jakim sama patrzałam na Okrągły Stół. Widziałam już tyle przymrozków i odwilży, że byłam przekonana, że nic z tego nie będzie.

Puzyna w latach osiemdziesiątych już prawie nie publikował w „Dialogu”. Wcześniej też niewiele. Dlaczego?

Ket tak naprawdę w „Dialogu” opublikował tylko „Szkolę dramaturgów”, cykl artykułów z lat 1956–1957, którego już potem nigdy nie udało mu się wydać jako książki. Potem w „Dialogu” drukował niewiele, częściej prowadził dyskusje redakcyjne. Jego główny dorobek recenzencki pochodzi przecież z „Polityki”. Ale przede wszystkim jako redaktor naczelny wymyślał pismo. Przygotowywał zmieniające się spisy numerów, układał, przekładał. Chodziło o to, żeby pismo mówiło także przez sam zestaw materiałów. Zachował formalną konstrukcję z czasów pierwszego redaktora, Adama Tarna – najpierw sztuki, potem esestyka, na końcu kronika – ale część eseistyczną profilował po swojemu. Inaczej niż Tarn, który koncentrował się na dramaturgii, Ket chciał robić pismo

literacko-teatralne. Ale nie zależało mu na bieżących recenzjach, ważny był teatr jako problem. Choć z początku były podsumowania sezonów, a potem np. cykle recenzyjne Małgorzaty Dziewulskiej czy Tadeusza Nyczka.

To zostanmy przy Dziewulskiej. Pamięta pani jej eseje?

Pamiętam *Teatr zdradzonego przymierza*, ale nie pamiętam już, czy to były teksty z „Dialogu”, czy pisane do książki. A sama książka mówiła o czymś, na czym nam bardzo zależało – i Ketowi, i mnie. O teatrze, który powinien być zaangażowany w swoją publiczność, a nie być sam sobie sterem, żeglarzem, okrętem. Gdy po raz pierwszy odkryłam Teatr Witkacego, to napisałam artykuł o *Teatrze odzyskiwanego przymierza*, bo zobaczyłam tam spełnienie tego, co postulowała Małgosia.

Cofnęłam się do lat siedemdziesiątych i sprawdziłam, że większość jej tekstów zawartych w książce była opublikowana w „Dialogu”. Tylko trochę zostały przerobione. Pisała je pod pseudonimem Jerzy Raban od końca lat siedemdziesiątych do 1982 r. To ciekawe, że książkę Dziewulskiej zna i pamięta wielu, ale tekstów z „Dialogu” nie pamięta prawie nikt...

Nawet ja, ich edytorka, jak się okazuje. Książka wbiła się w pamięć, bo miała świetny tytuł. Jak hasło i wyzwanie. Artykuły w rozproszeniu działały słabiej. Niestety, co mówię z żalem, książki działają mocniej niż czasopisma. Przykład Dziewulskiej to potwierdza.

Wróćmy jeszcze do niepisania Puzyny w „Dialogu”. Już powiedziała pani, że redaktor naczelny mówi przez całość pisma...

Zaważyło tu także głębokie zniesmaczenie Puzyny, które w latach osiemdziesiątych połączyło się z rozczarowaniem. Ket w ogóle źle znosił przymusy, był osobowością dosyć anarchiczną. Doskwierało mu życie w Polsce. A poza tym był perfekcjonistą, jeśli chodzi o pisanie. Poprawiał, cyzelował, zmieniał. To go bardzo wyczerpywało, chyba łatwo się rozczarowywał, to, co pisał, przedstawało mu się podobać, rzucał to i nie kończył. Ale bardzo pięknie mówił. Czasem nadawało się to *in extenso* do wydrukowania. Ale to przepadało.

Wspaniale analizował przedstawienia. Jest taki jego tekst o *Koronacji Poppei* Monteverdiego. Z cyklu ogłaszanych w „Polityce”. Tekst o czystym pięknie w teatrze. Ten tekst dużo mówi o tym, co Puzyna naprawdę chciał robić – chciał się zachwycać.

A czym tu się zachwycać w latach osiemdziesiątych?

Właśnie. Wtedy zdarzały się raczej wydarzenia towarzyskie, jak inscenizacje Wajdy czy Jarockiego w kościołach. Wybitnych przedstawień było chyba niewiele. Chociaż pamiętam wrażenie, jakie na mnie zrobiło spotkanie z Teatrem Witkacego. No i bywały jednak świetne spektakle, choćby *Zbrodnia i kara* Wajdy ze Stuhrem i Radziwiłowiczem.

W „Teatrze” dużo pisano o kryzysie teatru. Potwierdziłaby to pani?

Teatr zawsze był w kryzysie i napisano o tym bardzo dużo. Wolę jednak patrzeć na procesy zachodzące w teatrze jako na pewną ciągłość. Oczywiście, kryzys

zawsze można wywołać złą polityką kulturalną wyrzucając dyrektorów i rozbijając zespoły w imię pozateatralnych celów. Ale to nie wynika z samego teatru.

A czy polityka kulturalna lat osiemdziesiątych była zła?

W ogóle jej chyba nie było, bo wszystko było w rozsypce. Była natomiast cenzura. Nie wydaje mi się, żeby była wtedy bardziej zjadliwa niż w latach siedemdziesiątych, a pod koniec dekady całkiem zelżała. Próbuję sobie przypomnieć coś z mojej pracy w Teatrze Jaracza w Łodzi w pierwszej połowie lat osiemdziesiątych. Owszem, zdarzył się np. problem z *Gałązką rozmarynu* Zygmunta Nowakowskiego. To taka sztuka z piosenkami z 1937 r., sławiąca wymarsz Piłsudskiego z Oleandrów i w ogóle Legiony, jeden z hitów przedwojennego teatru. Wystawienie tej sztuki u nas było jakimś aktem politycznym, choć oczywiście nie stanowiło już wielkiego ryzyka. Ale reżyser wymyślił, że na końcu zostanie odśpiewana *Pierwsza Brygada*. No i na to cenzor się nie zgodził.

Jeśli jesteśmy już przy cenzurze, to jak ona wyglądała w „Dialogu”?

Przez kilkadziesiąt lat cenzura działała dość mechanicznie, według wytycznych. Raz odkręcano śrubę, raz przykręcano. Jeśli był zapis na jakieś nazwisko lub temat, to cenzura to zatrzymywała. Ale to nie musiał być koniec. Jeśli decyzja cenzora wydawała się możliwa do odwojowania, należało udać się do Wydziału Prasy lub Wydziału Kultury KC PZPR (a tak, na takim szczeblu) i negocjować. Oczywiście, były tematy nie do ruszenia. Nie wolno było podważać sojuszy, czyli źle pisać o Związku Radzieckim. Klasycznym tematem tabu był np. Katyń.

Sama cenzura z Mysiej bywała czasem komiczna. Na przykład, gdy kazano nam usuwać brzydkie wyrazy z dramatów. Także z przekładów. Targowano się, żeby na jednej stronie nie było czterech „kurew”, co najwyżej dwie. A kiedyś cenzor kazał zamienić „onanizm” na „samogwałt”. Ale to były drobiazgi. Ciekawszym przypadkiem była jedna z historycznych sztuk Ryszarda Frelka, byłego sekretarza KC PZPR. Myśmy jego sztuki, wyraźnie nakierowane politycznie, drukowali jako rodzaj serwitutu, bez entuzjazmu. No i jedną z tych sztuk nam zdjęto – już nie na poziomie cenzury, ale na poziomie Komitetu Centralnego. Jeden sekretarz KC zdjął sztukę innemu sekretarzowi!

Tu trzeba może coś wyjaśnić. „Dialog” wydawało Wydawnictwo Współczesne, stanowiące część spółdzielczego koncernu prasowego RSW „Prasa-Książka-Ruch”, będącego własnością PZPR (ponad 95% udziałów). Koncern był wydawcą niemal wszystkich czasopism ukazujących się w PRL. Wyjątki były nieliczne, przede wszystkim „Tygodnik Powszechny” i pisma wydawane przez Pax, ale one oczywiście też podlegały cenzurze. Pisma RSW pozostawały pod ścisłą kontrolą polityczną; jeśli któreś wychyliło się z czymś nieprawomyślnym, co zostało wychwycone przez cenzora, to traktowane to było jako kompromitacja, jako błąd, którego właściwie należałoby się wstydzić. Gdy Solidarność wywalczyła ustawę, pozwalającą zaznaczać interwencje cenzury, na jej stosowanie mógł sobie pozwolić „Tygodnik Powszechny”, ale pozostała prasa – już nie. „Dialogowi”

raz, po wielkich mękach, udało się zaznaczyć interwencję cenzury w przedruku tekstu przedwojennego.

Trzeba się było mocno zastanawiać, czy i z czym warto ryzykować. Zwykle podaję dwa przykłady. Pierwszy: w 1981 r. Kazimierz Dejmek opisał szczegółowo, jak z jego perspektywy wyglądała sprawa zdjęcia *Dziadów* w 1968 r. Wtedy zdecydowaliśmy się na druk tego tekstu zakładając, że mogą za to zawiesić pismo i wyrzucić Puzyńkę – ale uznaliśmy, że jeśli pismo ma w ogóle jakieś obowiązki statutowe, to na pewno należy do nich ogłoszenie tego artykułu. I jakoś się udało. A drugi przykład, odwrotny: *Śmierć białej pończochy* Mariana Pankowskiego. Rok 1976. Nikomu z nas przez myśl nie przeszło, że sztuka jest ryzykowna, cenzor też nie miał zastrzeżeń. Pojawiły się wyżej. Z plotek wynika, że dowcipami na temat cnoty Królowej Jadwigi zgorszyła się żona któregoś z wysokich dygnitarzy. Zrobiła się awantura na poziomie KC, było blisko do zwolnienia redaktora naczelnego i zamknięcia pisma. Należało bardzo uważać, żeby nie poślizgnąć się na byle czym, na skórcie od banana.

Ale rozumiem, że licznie pojawiających się w latach osiemdziesiątych tekstów z antropologii teatru cenzura nie ruszała?

Istotnie. Trudno zaprzeczyć, że ta antropologia to był nasz ketman. Ketman doskonałości zawodowej opisany przez Miłosza w *Zniewolonym umyśle*. Tyle tylko, że myśmy się nie oszukiwali, wiedzieliśmy, co robimy. Zdawaliśmy sobie sprawę, że to jest ucieczka. Nie pamiętam jednak, żebyśmy kiedykolwiek usiedli i podjęli decyzję, że chcemy robić pismo antropologiczne. Samo się stało.

Z drugiej strony te tematy były wtedy bardzo modne na całym świecie. To są fascynacje tamtych lat, nie tylko nasze. Nie było więc tak, że myśmy uciekli w antropologię teatru tylko dlatego, że chcieliśmy uciec od PRL. Po prostu wybraliśmy to, co było żywe w światowej refleksji nad teatrem. Robiliśmy numery o operze pekińskiej i teatrze nō, wprowadzaliśmy do Polski Turnera, Barbę, była też performatyka i Schechner... To było wówczas nowe, świeże, interesujące. Ket z Ameryki też nam dosyłał różne teksty w językach obcych, żebyśmy je mieli z pierwszej ręki. Staraliśmy się nadążyć za światem w zupełnie innej rzeczywistości informacyjnej niż dzisiaj. Prawda, byliśmy przygnębieni, ale próbowaliśmy robić swoje.

To też jakaś metoda. Nie kusiło państwa, żeby jednak do tych polskich tematów powrócić?

O tyle, o ile. Przypominam, że książka Małgorzaty Dziewulskiej, o której rozmawialiśmy wcześniej, ukazała się w 1985 r. Ale istotnie szukaliśmy tematów, o których można pisać, nie kłamiąc. A w mglistej galarecie, jaka otaczała nas w latach osiemdziesiątych, miało się czasem ochotę uciec od rzeczywistości.

Z obecnych „Dialogów” więcej można się dowiedzieć o współczesnym polskim życiu teatralnym, niż można się o nim było dowiedzieć w latach osiemdziesiątych...

Czasy się zmieniły. Duża część dawnych ograniczeń znikła. Działania informacyjne na łamach miesięcznika mają dziś zupełnie inny sens. Teatr bardzo daleko odszedł poza dramaturgię. A poza tym „Dialog” zawsze był pismem autorskim redaktora naczelnego. Nic dziwnego, że Jacek Sieradzki inaczej wymyśla to pismo, niż kiedyś robił to Ket.

ZAŁĄCZNIK 10

ROZMOWA Z LECHEM ŚLIWONIKIEM

Zacznijmy od zarysowania organizacyjnej i wydawniczej sytuacji „Sceny” w okresie PRL – jaki był sposób istnienia czasopisma, jaki był jego profil, w jakich warunkach funkcjonowało...

Spróbujmy zacząć od szkicowego przedstawienia najbliższego otoczenia, bo żeby zrozumieć sposób istnienia „Sceny”, trzeba uświadomić sobie pewne powiązania. „Scena” – do 1969 r. „Teatr Ludowy” – była (i jest) pismem stowarzyszenia (Towarzystwo Kultury Teatralnej, wcześniej Związek Teatrów Amatorskich, Związek Teatrów Ludowych). To było stowarzyszenie ogólnopolskie, miało swoje jednostki terenowe; utrzymywało się ze składek, dochodów z kilku wypożyczalni kostiumów oraz dotacji państwowej. Dotacja była na utrzymanie biur (w „centrali” i oddziałach wojewódzkich), a także na zadania statutowe, będące realizacją spraw należących do ważnych celów polityki kulturalnej państwa, np. opieka nad ruchem amatorskim, prowadzenie doskonalenia instruktorów (np. kursy, seminaria), organizacja Ogólnopolskiego Konkursu Recytatorskiego, wydawanie czasopisma zajmującego się tymi sprawami. Stowarzyszenie szukało też partnerów, darczyńców, sponsorów – chodziło zwłaszcza o zmniejszenie kosztów wydawania czasopisma, co było skomplikowanym zadaniem nawet wtedy, kiedy poprzednik „Sceny”, czyli „Teatr Ludowy”, był małym skromnym piśmkiem (niewielka objętość, niski nakład, uboga szata graficzna, dystrybucja głównie przez oddziały), a skromna redakcja (4–5 osób) funkcjonowała przy biurze Zarządu Głównego.

Rynkiem wydawnictw (m.in. przydziałem papieru, decyzją o miejscu w drukarni, wejściem do centralnego kolportażu) rządziła w Polsce partia, czyli PZPR. Ale były jeszcze dwie partie zwane sojuszniczymi – Zjednoczone Stronnictwo Ludowe i Stronnictwo Demokratyczne. One miały w tym systemie pewien udział. ZSL dostało to, co było związane ze wsią, z prowincją. Miało swoje gazety i czasopisma. Najważniejszą gazetą ZSL był „Dziennik Ludowy”. Oprócz tego wydawał miesięczniki, np. „Wieś współczesna”, także cenione pismo społeczno-kulturalne „Tygodnik Kulturalny”. Tym segmentem prasy zajmowało się Wydawnictwo „Prasa ZSL”. Ponieważ Związek Teatrów Ludowych (nazwa stowarzyszenia od 1919 r., po II wojnie ta nazwa się zmieniała) był zawsze bliski ruchu ludowego, zatem i jego partii. Było dosyć naturalne, że stowarzyszenie podjęło rozmowy z ZSL, by w ludowym wydawnictwie ulokować czasopismo „Teatr Ludowy”. Podpisano stosowne umowy, w ten sposób administracją i drukiem zajęło się wspomniane wydawnictwo. I tak było nadal, gdy w 1970 r. tytuł został zmieniony na „Scena”.

Pieniądze na „Scenę” (o tym już wcześniej było powiedziane) dostawało Towarzystwo od Ministerstwa Kultury. A jeśli pismo miało się rozwinąć, pieniądze musiały być większe, trzeba było szukać różnych źródeł. O to zabiegał Zarząd Główny, ale także sam redaktor naczelny. Na przykład zdobywano partnerów do fundowania nagród w konkursach na utwór sceniczny, na monodram, na małą formę; także na tzw. wkładkę repertuarową (najpierw rzeczywiście wkładka – zeszytik, potem już w „Scenie” wydzielona część pisma). „Scena” była wydawana w Wydawnictwie ZSL, więc TKT i naczelny również tam szukali pomocy – tańsza obsługa redakcji, obsługa administracyjna, zabiegi o zwiększeniu puli papieru, lepsza drukarnia...

Początki „Sceny” i kilkanaście lat jej istnienia wiążą się z osobą Stanisława Marata – redaktora naczelnego...

Marat został w 1968 r. naczelnym „Teatru Ludowego”. Wcześniej był zastępcą dyrektora Wydziału Kultury Urzędu Wojewódzkiego w Łodzi i zajmował się sprawami upowszechniania. Był człowiekiem bardzo ambitnym, dobrze zorganizowanym. Bolało go, że „Teatr Ludowy” był pismem niszowym. Uznał, że trzeba to zmienić. Młodszy w Towarzystwie Kultury Teatralnej (a wtedy jeszcze w Związku Teatrów Amatorskich – zmiana nazwy stowarzyszenia nastąpiła w 1971 r.) byli po jego stronie, ale dla starszych działaczy to była zdrada teatru ludowego, idei Cierniaka... Zapadła jednak uchwała i „Scena” stała się faktem. W zmianie szaty graficznej, przydziale papieru, zwiększeniu nakładu, zwiększeniu redakcji musieliśmy zdobyć pomoc Ministerstwa Kultury. Maratowi pomogły kontakty z ZSL i oczywiście z PZPR, bo tam zapadały decyzje polityczne, zatem i finansowe, i administracyjne.

W latach siedemdziesiątych „Scena” była porządnym pismem, na dobrym papierze, z kolorową okładką, fotosami. W 1975 r. jego nakład osiągnął 18 tysięcy egzemplarzy. Jak na pismo teatralne to była potęga! Ale to jeszcze nic. Marat załatwił z Ministerstwem Oświaty obowiązkową prenumeratę „Sceny” w szkołach. To była wielka sprawa – kilka tysięcy stałych odbiorców. W 1979 r. nakład wynosił już 35 tysięcy egzemplarzy. Publikowano wtedy materiały typowe dla szkół: charakterystyki epok i okresów, prądów teatralnych, sylwetki ważnych twórców, a także wywiady, które zawsze się chętniej czytało. W „Scenie” pisali bardzo dobrzy historycy teatru, np. Stanisław Marczak-Oborski, Lidia Kuchtówna, Barbara Lasocka, Eleonora Udalska, także dobrzy dziennikarze. Pojawiało się coraz więcej materiałów o teatrze zawodowym. Dochodziło oczywiście do sporów władz TKT z redakcją, bo ona chciała coraz więcej takich tekstów, a Zarząd Główny Towarzystwa strzegł obecności ruchu amatorskiego, rozwijania kultury teatralnej, pamięci o tradycji. Oczywiście, w tym przypadku Towarzystwo bardzo liczyło się z przestrzeganiem zasady autonomii naczelnego redaktora – to była tylko sprawa obecności pewnej problematyki, formę tej obecności określała redakcja.

Przejdźmy do dekady lat osiemdziesiątych. Czas prosperity się skończył – jak znalazła się „Scena” w nowych warunkach?

W latach osiemdziesiątych zaczęło się wszystko sypać. Po stanie wojennym rzeczywistość całkiem się zmieniła. Pogłębiał się ogólnopaństwowy kryzys, ogarniał wszystkie dziedziny życia. Oczywiście, również Towarzystwo i „Scenę”. To był długotrwały proces słabnięcia. W 1981 r. jeszcze był w „Scenie” kolor i kredowy papier na okładkę, ładna fotografia i 35 tysięcy nakładu. W 1983 r. okładka już była miękka, ale był jeszcze kolor i efektowne zdjęcie. Po 1983 r. nie było już i na to pieniędzy. Okładki stały się takie niby malarskie – fotografia, ale z malowaną twarzą albo włosami np. na zielono... Po prostu to było tańsze od dobrego zdjęcia zamówionego u artysty fotografa. Szukano też wyjścia przez wprowadzanie nowych, atrakcyjnych treści, dlatego od czwartego numeru w 1983 r. został dodany dział „Scena muzyczna”. To był zazwyczaj fotos jakiegoś popularnego wśród młodzieży piosenkarza i informacja o jego sukcesach. Gdyby były pieniądze, to Stanisław Marat nie musiałby wprowadzać tej „Sceny muzycznej”.

Nieoczekiwanie w 1984 r. nakład skoczył do 40 tysięcy. Podejrzewaliśmy nawet Marata o „kreacyjne” sprawozdania, ale przecież to mogło dotyczyć paru tysięcy egzemplarzy. Gdzie jednak w Polsce znaleźć 40 tysięcy miłośników teatru, którzy będą kupowali czasopismo? To absurda! Dlatego „Scena muzyczna” rozwijała się, zajmowała coraz więcej przestrzeni. To były początkowo końcowe 2–3 strony. Ale już w 1985 r. pojawiły się też „Mikroscenki” – fotosy nie w pełni ubranych artystek (aktorki, piosenkarki). Także w środku czasopisma zabrano cztery strony: na tzw. plakat, czyli fotos głośnego na Zachodzie piosenkarza czy zespołu i informacje o nim. Materiały kombinowano w różny sposób, czasami w kolizji z prawem autorskim. W Niemczech wychodziło niezwykle popularne pismo dla młodzieży – „Bravo”. Wielu znajomych wyjeżdżając do Niemiec, dostawało od redaktora naczelnego dziesięć dolarów, za to mieli przywieźć kilka numerów. A tam było dużo fotografii, które się wykorzystywało w „Scenie”. Takie pismo zdobywało popularność wśród młodzieży. TKT w latach osiemdziesiątych zaczęło organizować Sejmiki Wiejskich Zespołów Teatralnych, jeździliśmy po małych miejscowościach. Nie było tam hoteli, więc mieszkaliśmy w internatach i rzucało się w oczy, że większość uczniowskich szafek była oklejona plakatami ze „Sceny”.

Stanisław Marat w tym czasie zaczął sobie szukać innego miejsca. Powiedział Zarządowi Głównemu TKT wprost, że jest zainteresowany czymś innym. Prowadził „Scenę” do 1986 r. Przeszedł do Naczelnego Komitetu ZSL, potem do „Dziennika Ludowego”, a później założył prywatne wydawnictwo.

Przyszli nowi naczelni – Jan Toniak i Stanisław Adamczyk. Jak ich pojawienie się w redakcji wpłynęło na czasopismo? I w jakich okolicznościach dochodziło do zmian na stanowisku redaktora naczelnego?

W 1986 r. przyszli do TKT dwaj funkcjonariusze ZSL – kierownik Wydziału Prasy i kierownik Wydziału Kultury – z propozycją powołania na opuszczone przez Marata stanowisko naczelnego Jana Toniaka. To był dziennikarz, osadzony dotychczas w „Dzienniku Ludowym”, dobry publicysta. Zналиśmy go trochę, przystaliśmy na propozycję. Trzeba tu przypomnieć, że na tym stanowisku musiał być człowiek powiązany z Wydawnictwem „Prasa ZSL”, bo nasza „Scena” była z nim powiązana – znać ludzi, układy, wiedzieć, z kim rozmawiać. Toniak musiał szukać dochodów i oszczędności. Zatrudnił na etacie Marka Wiernika, który jeszcze bardziej rozbudował „Scenę muzyczną”, zwiększył ilość fotografii, informacji o zespołach rockowych... Poważne szkice o teatrze były zastępowane wywiadami i tzw. lżejszymi formami. Toniak był krótko. Chyba źle się czuł w „Scenie”. Odszedł sam.

Natomiast Stanisław Adamczyk – następny naczelny – był bardzo ciekawą osobą. W końcu lat sześćdziesiątych i w siedemdziesiątych był redaktorem naczelnym „Tygodnika Kulturalnego”. Z peryferyjnego zrobił liczące się pismo, nastawione na „terenową” Polskę, podejmujące również działania popularyzatorskie, edukacyjne. Adamczyk był bardzo dobrym redaktorem. W latach siedemdziesiątych bardzo się rozwinęły Kluby Miłośników Teatru Telewizji, było ich pięć tysięcy. Wychodziły dla nich specjalne biuletyny Towarzystwa Wiedzy Powszechnej z materiałami do dyskusji o spektaklach, zaś „Tygodnik Kulturalny” był główną siłą prasową tego ruchu. Organizował plebiscyty na najlepszy spektakl Teatru Telewizji, organizował kongresy Klubów z udziałem laureatów plebiscytu, wprowadził stałą kolumnę „Teatr Telewizji”. W latach osiemdziesiątych robienie pisma było coraz trudniejsze – Adamczyk nie chciał iść na ustępstwa, na robienie pisma „atrakcyjnego”. Niby go awansowano – został kierownikiem Wydziału Kultury Naczelnego Komitetu ZSL. Stał się formalnie ważną figurą, mógł jeździć po imprezach, przemawiał, nawiązywał różne kontakty. Jego najlepszym okresem były jednak lata w „Tygodniku Kulturalnym”. W nowej roli nie czuł się dobrze, pewnie i dlatego, że miał świadomość, iż intelektualnie przerasta o głowę swoich zwierzchników – sekretarzy, prezesów Naczelnego Komitetu ZSL. Propozycję przejścia do „Sceny” przyjął bez oporów.

Z Adamczykiem znałem się już wcześniej, poznaliśmy się w ruchu amatorskim, dla którego zresztą w „Tygodniku...” oddawał bardzo dużo miejsca. Jego przyjście do „Sceny” było zrozumiałe, naturalne. „Scenę” znał dobrze, kiedyś współpracował z „Teatrem Ludowym”. Gdy przyszedł jako naczelny, musiał utrzymać zaproponowaną linię, ale nawet to było coraz trudniejsze, bo był jeszcze większy kryzys – to był przecież 1989 r.

W momencie rozpoczęcia kadencji przez Stanisława Adamczyka (1989 r.) liczba tekstów na temat aktualnej sytuacji teatru i jego problemów znacząco wzrosła – czy to dlatego że był to przełomowy rok, czy może Stanisław Adamczyk był bardziej zainteresowany tymi tematami niż poprzedni redaktorzy?

Adamczyk szukał ratunku również poprzez nawiązywanie kontaktów z terenem, z województwami. To mieściło się w jego kulturalnym światopoglądzie, taki był już w „Tygodniku...”. Dlatego profil „Sceny” zmieniał się nieco, widać było „terenowy” przechył. Dodajmy – nie za darmo: urzędy wojewódzkie wносиły pewien wkład w wydanie numeru, którego część była poświęcona lokalnym sprawom. A skąd w tym czasie tak dużo wywiadów? Bo wywiad prawie nie kosztuje. Idzie dziennikarz z redakcji i rozmawia. Ot, proza życia. Tymczasem wszystko się sypało, także wielkie, monopolistyczne przedsiębiorstwo odpowiadające za dystrybucję prasy – RSW „Prasa-Książka-Ruch”. Efekt? Spadła sprzedaż, bo były problemy z kolportażem. W konsekwencji musiał spaść nakład. Konieczne tu jest mocne podkreślenie, że do 1989 r. TKT dostaje od Ministerstwa dotację, w tym dotację na „Scenę”. Coraz mniejszą i coraz mniej wartą (dewaluacja), ale jednak. Tak zwana transformacja cały ten system unicestwia. Minister kultury powiadamia stowarzyszenia: dotacji nie będzie, możecie dostawać zadania zlecone (np. festiwal teatralny, wydawanie czasopisma) i naliczać sobie wysokie koszty wykonania i na to pieniądze dostaniecie. To były obietniczki-cacanki. Prawdą był nieustanny zjazd w dół, bez zabezpieczenia. Rok 1991 przeżyliśmy – jak mówiliśmy – siłą woli. Na 1992 r. na „Scenę” nie dostaliśmy NIC. Alarmowaliśmy ministra, Sejmową Komisję Kultury, posłów. Postanowiliśmy zawiesić wydawanie „Sceny” po wydaniu dwóch „podwójnych” numerów w 1992 r.

Jeszcze refleksja ogólna. Pyta pani, jaki trzech kolejni naczelni mieli wpływ na „Scenę”? Duży, ale wpływ na czasopismo miały też okoliczności zewnętrzne (polityka partii, polityka i finanse ministerstwa) i oczywiście TKT. Zarząd Główny dość czujnie pilnował (trwałym zwyczajem było przedstawianie przez naczelnego planu kolejnych numerów), żeby Stanisław Marat – tylko on z tej trójki miał takie zapędy, no i możliwości, bo jednak jego lata to czas dobry dla „Sceny” – nie rozluźnił się, żeby to, co było korzeniami i pisma, i Towarzystwa nie zginęło. Pilnowaliśmy obecności społecznego nurtu teatru, ruchu amatorskiego.

Dla pełnej jasności powtórzmy – bez zgody władz Towarzystwa naczelny redaktor nie mógł zostać zatrudniony. Z drugiej strony, redaktorem naczelnym musiał być ktoś, kto był jakoś związany z ZSL. „Człowiek znikąd” nie dałby sobie rady.

Jaki wpływ na publikowane treści miała cenzura w latach 1983–1989? Czy zdarzało się, że nie wolno było pisać o niektórych problemach teatrów?

Normalny, powszechnie obowiązujący wpływ – każdy numer czasopisma musiał dostać zgodę Głównego Urzędu Kontroli Prasy. Czy były strefy zakazane? Nie było u nas tego problemu. „Scena” nie była na pierwszej linii frontu ideologicznego. Poza tym prasę ludową trochę luźniej traktowano. Ale każde stowarzyszenie, w tym także TKT, miało swojego opiekuna partyjnego z Komitetu Centralnego partii. Zapraszaliśmy go na posiedzenia Zarządu Głównego i on przedstawiał nam linię partii. Niekiedy bywał pomocny, np. przy próbach wywalczenia większego przydziału papieru dla czasopisma.

W „Scenie” pojawiało się wiele wywiadów z aktorami, reżyserami i dyrektorami teatrów, zarówno ze znanych teatrów w dużych miastach, jak i z teatrów prowincjonalnych. Czy dbano o to, żeby centrum i prowincja były równo reprezentowane?

Cała polityka ruchu ludowego, w tym polityka kulturalna, była bardziej nastawiona na prowincję. Główną ideą TKT była idea sformułowana przez Cierniaka – gromadzki teatr ludowy, sięganie do tzw. rdzennej kultury własnego środowiska, sięganie do tradycji, społeczne działanie na rzecz wspólnoty. To odnosiło się do całego ruchu, z teatrami amatorskimi, ruchem recytatorskim, z szeroko pojętą kulturą teatralną. Naturalne w tym wszystkim było, że mniej interesuje nas Warszawa opisywana ze wszystkich stron i przez inne teatralne czasopisma. Powtórzę jeszcze w tym miejscu, że były przypadki szczególne. Przypomnę, że redaktor Adamczyk – choć robił to także Toniak, tylko na mniejszą skalę – nawiązywał kontakty z województwami także z przyczyn ekonomicznych. Chodziło o to, że miały one dołożyć się do wydawania pisma, w zamian za opisanie działań w danym województwie.

Wszystkie analizowane przeze mnie czasopisma (czasem w mniejszym, czasem w większym stopniu) pełne są tekstów o kryzysie teatru lub wielu kryzysach (aktorstwa, reżyserii, organizacji teatrów itp.) w latach 1983–1989. Czy rzeczywiście ten kryzys zaistniał? Czy z perspektywy czasu też by pan powiedział, że lata osiemdziesiąte były kryzysowe?

Absolutnie. Wtedy był kryzys całej rzeczywistości, więc dlaczego teatr miałby być oszczędzony? Teatr i czasopisma teatralne? Moim kolegom, Konstantemu Puzynie w „Dialogu” i Jerzemu Sokołowskiemu w „Teatrze”, z wielkim trudem przychodziło w tym czasie robienie pism. Żadne czasopismo o takim profilu przecież nie utrzyma się z dochodów ze sprzedaży. Skalę kryzysu uświadomi pani taka informacja: w 1972 r. jeden egzemplarz „Sceny” kosztował 10 złotych, a w 1992 r. – 6 tysięcy złotych.

Teatry były państwowymi instytucjami. To państwowy urzędnik zatwierdzał dyrektora, potem repertuar, ustalał wysokość budżetu. No i teraz mamy sytuację – kryzys państwa. Czy jakkolwiek instytucja może być oszczędzona? Są dokumenty, opracowania powstałe w tamtym czasie. W 1989 r. Jerzy Adamski wydał książkę *Katastrofa kultury*, a w niej pokazał rozmiary kryzysu w teatrach dramatycznych. Andrzej Ziębiński w początkach ostatniego dziesięciolecia minionego wieku, na łamach miesięcznika „Teatr”, opublikował kilka „raportów o stanie teatru” – tam są konkrety, liczby, procenty. Na przykład pokazana jest skala niedoborów finansowych teatrów. Także utrata miejsc pracy – przez trzy kolejne lata po 10% aktorów odchodziło z zespołów teatralnych. Oczywiście, teatry nadal istniały, bowiem każdy był w istocie przedsiębiorstwem państwowym, w związku z czym nie mógł zbankrutować. Wprawdzie Ustawa o instytucjach artystycznych – zmieniająca ten status – powstała w grudniu 1984 r., ale w kryzysie

samo uchwalenie ustawy nie mogło niczego zmienić, niczemu zapobiec. To była równia pochyła...

Pamięta pan tę ustawę? Prawie nikt jej nie pamięta!

Zarząd Główny TKT był zapraszany na wszystkie narady, konferencje, byliśmy konsultantami wielu zapisów tej ustawy. Ona powstała w pół roku! Byłem też na kilku posiedzeniach komisji sejmowej. To szło jak burza, musiało być szybko zrobione, bo władze chciały pokazać, że troszczą się o kulturę. Nic dziwnego, że już w połowie 1985 r. zaczęto mówić, że potrzebna jest nowa ustawa. Bo ona powstała zbyt pośpiesznie, nie zdążono więc przygotować rozporządzeń wykonawczych. Były ogromne wysiłki władzy w kryzysowej sytuacji, ale skutek był taki, jaki mógł być. Czyli żaden. Szkoda, bo ustawa była całkiem dobra. No, ale tymi refleksjami odchodzimy już od naszego tematu rozmowy...

BIBLIOGRAFIA

Książki

- Jerzy Adamski, *Katastrofa kultury: przesłanki nowej polityki kulturalnej. Raport przedstawiony Narodowej Radzie Kultury w 1989 roku*, Katowice: Wydawnictwo „Śląsk”, 1989.
- Frank Ankersmit, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, red. i wstęp E. Domańska, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, 2004.
- Zenon Butkiewicz, *Festiwal w czasach PRL-u: o Festiwalu Teatrów Polski Północnej w Toruniu (1959–1989)*, Toruń: „Zapolex-Media”, 2004.
- Emil M. Cioran, *Historia i utopia*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa: Aletheia, 2008.
- Izabella Cywińska, *Dziewczyna z Kamienia*, Warszawa: Agora, 2015.
- Izabella Cywińska, *Nagle zastępstwo. Z dziennika pani minister*, Warszawa: Polska Oficyna Wydawnicza „BGW”, 1992.
- Małgorzata Dziewulska, *Teatr zdradzonego przymierza*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1985.
- Marta Fik, *Trzydzieści pięć sezonów: teatry dramatyczne w Polsce w latach 1944–1979*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1981.
- Jak badać teatr?: materiały z konferencji metodologicznej poświęconej badaniom historycznoteatralnym*, Kraków 28 września 2002, red. M. Dębowski, Kraków: Towarzystwo Naukowe „Societas Vistulana”, 2003.
- Marcin Kościelniak, *Egoiści. Trzecia droga w kulturze polskiej lat 80.*, Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2018.
- Joanna Krakowska-Narożniak, *PRL: przedstawienia*, Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2016.
- Stanisław Jerzy Lec, *Myśli nieuczesane*, Warszawa: Allegro Ma Non Troppo, 1991.
- Janusz Majcherek, Tomasz Mościcki, *Kryptonim „Dziady”: Teatr Narodowy 1967–1968*, Warszawa: Fundacja Historia i Kultura, 2017.
- Piotr Morawski, *Oświecenie: przedstawienia*, Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2017.
- Tadeusz Nyczek, *Alfabet teatru: dla analfabetów i zaawansowanych*, Warszawa: Agencja Edytorska „Ezop”, 2002.
- Tadeusz Nyczek, *Rozbite lustro: (teksty przy teatrze)*, Warszawa: Czytelnik, 1991.
- Paweł Płoski, *Teatry państwowe w PRL 1958–1989. Organizacja – reformy – programy*, Warszawa 2017 (praca doktorska).
- Konstanty Puzyna, *Półmrok: felietony teatralne i szkice*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1982.

- Karl Schlögel, *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2009.
- Małgorzata Szpakowska [i in.], *Szpakowska outsiderka/ rozmawiają Agata Chałupnik [i in.]*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2013.
- Teatr drugiego obiegu: materiały do kroniki teatru stanu wojennego 13 XII 1981–15 XI 1989*, red. i oprac. J. Krakowska-Narożniak, M. Waszkiel, Warszawa: Oficyna Wydawnicza Errata, 2000.
- Hayden White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, 2010.
- W Teatrze i wokół Teatru 1982–2000. Cz. 1, 1982–89*, red. i oprac. W. Majcherek, Warszawa: Art-Program, 2001.
- Florian Znaniecki, *Współczynnik humanistyczny*, wstęp i dobór tekstów A. Przystalski, J. Włodarek, Poznań: Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, 2011.

Artykuły w czasopismach

„Teatr” 1982–1989

Teksty przywołane bezpośrednio:

XLI Walny Zjazd Delegatów ZASP, „Teatr” 1988, nr 6, s. 3.

Aktorstwo uczy tolerancji. Rozmowa ze Zbigniewem Zapasiewiczem, „Teatr” 1987, nr 1, s. 3–4.

Alarm! Rozmowa z inż. Jerzym Bojarem, „Teatr” 1985, nr 10, s. 24–26.

Elżbieta Baniewicz, Czy teatr gryzie własny ogon?, „Teatr” 1986, nr 8, s. 3–5.

Janusz Cegiella, Artyści i urzędnicy, „Teatr” 1984, nr 3, s. 38–39.

Janusz Cegiella, Podziały, podziałki, działki, „Teatr” 1984, nr 6, s. 38–39.

Czterdzieści lat teatru, „Teatr” 1984, nr 7, s. 3–8.

Paweł Dobrzycki, Scenograf w teatrze. Błędne koło, „Teatr” 1989, nr 4, s. 12.

Elastyczność i pryncypia, „Teatr” 1988, nr 9, s. 8–13.

Andrzej Hausbrandt, Mondo cane, „Teatr” 1987, nr 4, s. 4.

Paweł Konic, Opole 1984, „Teatr” 1984, nr 6, s. 3–5.

Marek Konopczyński, Zagubieni, sfrustrowani..., „Teatr” 1987, nr 6, s. 16.

Korespondencja, „Teatr” 1987, nr 1, s. 30.

Andrzej Lis, Kryzys zespołów kryzysem teatru?, „Teatr” 1988, nr 12, s. 10–12.

List otwarty dyrektora Teatru Rzeszypospolitej J. P. Gawlika do kierownictw i zespołów teatrów dramatycznych w Polsce, „Teatr” 1983, nr 7, s. 14.

List Tymczasowego Zarządu Sekcji Reżyserów, „Teatr” 1988, nr 9, s. 28–29.

Janusz Majcherek, Krytyk z lustrem: „Pięć minut”, „Teatr” 1988, nr 8, s. 7.

Janusz Majcherek, Zrządność i przekora, „Teatr” 1987, nr 10, s. 20–21.

Janusz Majcherek, Zrządność i przekora, „Teatr” 1988, nr 3, s. 20.

Janusz Majcherek, Zrządność i przekora, „Teatr” 1988, nr 8, s. 10.

Janusz Majcherek, Zrządność i przekora, „Teatr” 1989, nr 11/12, s. 15.

Andrzej Multanowski, Święto i dzień powszedni, „Teatr” 1985, nr 8, s. 3–6.

- Andrzej Multanowski, *Uważam, że...*, „Teatr” 1988, nr 5, s. 10.
- Andrzej Multanowski, Krzysztof Sielicki, *Festiwałe na zakręcie*, „Teatr” 1987, nr 10, s. 16–17.
- Na placu budowy. Rozmowa z Andrzejem Strzeleckim, „Teatr” 1987, nr 12, s. 12.
- Nie historyzujemy. Rozmowa ze Zbigniewem Zapasiewiczem, „Teatr” 1987, nr 12, s. 10–11.
- Niektóre wnioski komisji ZASP d/s Teatrów Terenowych, „Teatr” 1985, nr 4, s. 39.
- Nierówny bieg teatru. Rozmowa z Markiem Okopińskim, „Teatr” 1986, nr 5, s. 12–17.
- Niezgoda na doraźność, „Teatr” 1986, nr 10, s. 3–8.
- Maciej Nowak, *Uważam, że...*, „Teatr” 1988, nr 2, s. 6.
- Maciej Nowak, *Uważam, że...*, „Teatr” 1988, nr 4, s. 14.
- Nowi dyrektorzy teatrów, „Teatr” 1987, nr 12, s. 10–13.
- Barbara Osterloff, *Uważam, że...*, „Teatr” 1988, nr 1, s. 6.
- Barbara Osterloff, *Uważam, że...*, „Teatr” 1988, nr 7, s. 8.
- O Teatrze Rzeczypospolitej, „Teatr” 1983, nr 4, s. 5–7.
- Powstał Ośrodek Kultury Mowy, „Teatr” 1987, nr 5, s. 30.
- Rocznice..., „Teatr” 1984, nr 7, s. 3.
- Krzysztof Sielicki, *Pustka tych lat (O młodych reżyserach)*, „Teatr” 1986, nr 8, s. 27–28.
- Krzysztof Sielicki, *Uważam, że...*, „Teatr” 1987, nr 11, s. 19.
- Krzysztof Sielicki, *Uważam, że...*, „Teatr” 1988, nr 6, s. 24.
- Krzysztof Sielicki, *Uważam, że...*, „Teatr” 1989, nr 1, s. 13.
- Krzysztof Sielicki, *Za minutę dwunasta... Teatr przed drugim etapem reformy*, „Teatr” 1987, nr 12, s. 16.
- Zofia Sieradzka, *Remont wczoraj, remont jutro*, „Teatr” 1987, nr 5, s. 23–24.
- Jacek Sieradzki, *Gramy w sobotę i w niedzielę*, „Teatr” 1983, nr 9, s. 15–16.
- Jacek Sieradzki, *Nadzieje Północy?*, „Teatr” 1984, nr 9, s. 6–7.
- Jacek Sieradzki, *O kapryсах*, „Teatr” 1984, nr 9, s. 16–17.
- Jerzy Sokołowski, **, „Teatr” 1985, nr 10, s. 3.
- Jerzy Sokołowski, *Jest teatr w mieście*, „Teatr” 1986, nr 8, s. 16–18.
- J[erzy] S[okołowski], *Nadzieje i obawy*, „Teatr” 1989, nr 11/12, s. 3.
- Jerzy Sokołowski, *Narada*, „Teatr” 1982, nr 12, s. 3.
- Jerzy Sokołowski, *Nowy rok polskiego teatru*, „Teatr” 1984, nr 1, s. 3.
- Jerzy Sokołowski, *Teatr jaki jest*, „Teatr” 1983, nr 9, s. 17.
- Jerzy Sokołowski, *Uważam, że...*, „Teatr” 1988, nr 3, s. 14.
- Jerzy Sokołowski, *Uważam, że...*, „Teatr” 1989, nr 4, s. 11.
- S.O.S dla scenografii, „Teatr” 1987, nr 12, s. 13.
- Sprawozdanie Komisji Kultury oraz Komisji Prac Ustawodawczych o rządowym projekcie *Ustawy o instytucjach artystycznych*, „Teatr” 1985, nr 3, s. 5.
- Jan Szablowski, *Odbudowa prestiżowa*, „Teatr” 1989, nr 8, s. 29–30.
- Henryk Szletyński, *Przemówienie inauguracyjne*, „Teatr” 1984, nr 3, s. 3–5.
- Takich mamy adeptów, jaki teatr*, „Teatr” 1988, nr 4, s. 9–10.
- Teatr dzisiaj*, „Teatr” 1986, nr 6, s. 3–9.
- U progu nowego sezonu i nie tylko...*, „Teatr” 1984, nr 11, s. 3–5.
- Uchwała Zjazdu*, „Teatr” 1984, nr 3, s. 6.
- Uchwały XL Walnego Zjazdu Delegatów ZASP*, „Teatr” 1985, nr 7, s. 30–31.
- Ustawy o instytucjach artystycznych*, „Teatr” 1985, nr 3, s. 5.

- W 70-lecie ZASP-u. Mówią prezesi ZASP-u z lat 1970–1988*, „Teatr” 1988, nr 11, s. 3–8.
Marek Waruszyński, *Publiczność ma widzę ogromną*, „Teatr” 1983, nr 9, s. 11–12.
Władze stowarzyszenia, „Teatr” 1984, nr 3, s. 7.
Władze ZASP, „Teatr” 1985, nr 7, s. 31.
Zygmunt Wojdan, *Fundusz aktywizacji czy... unicestwienia?*, „Teatr” 1983, nr 1, s. 9–10.
Zygmunt Wojdan, *Nabieramy sił do nowego zrywu*, „Teatr” 1987, nr 3, s. 30–31.
Lidia Wójcik, *W Tarnowie*, „Teatr” 1986, nr 10, s. 14–15.
Wystąpienia w imieniu klubów poselskich, „Teatr” 1985, nr 3, s. 5–6.
Z posiedzenia Komitetu Organizacyjnego Stowarzyszenia Artystów Scen Polskich, „Teatr” 1983, nr 7, s. 28.
Z prac Komitetu Organizacyjnego Związku Artystów Scen Polskich ZASP, „Teatr” 1983, nr 11, s. 38–39.
Elżbieta Żmudzka, *Nieudany Toruń*, „Teatr” 1985, nr 8, s. 6–9.
Elżbieta Żmudzka, *W Słupsku, czyli wszędzie*, „Teatr” 1986, nr 8, s. 19–21.

„Dialog” 1982–1989

Teksty przywołane bezpośrednio:

- Maciej Englert, *Harcerzy coraz mniej*, „Dialog” 1988, nr 2, s. 145–153.
Joanna Godlewska, *Krótki tekst o komediantach*, „Dialog” 1989, nr 11/12, s. 187–190.
Mikołaj Grabowski, *Aktor przed szansą*, „Dialog” 1986, nr 9, s. 125–129.
Andrzej Hausbrandt, *Publiczność teatralna w PRL, refleksja statystyczna*, „Dialog” 1984, nr 7, s. 128–142.
Zygmunt Hübner, *Nad trumną polskiego teatru. Mowa patetyczna*, „Dialog” 1988, nr 6, s. 159–160.
Zygmunt Hübner, *O czym marzą panowie reżyserzy?*, „Dialog” 1987, nr 4, s. 156–157.
Zygmunt Hübner, *O czym marzą państwo aktorzy?*, „Dialog” 1987, nr 4, s. 155–156.
Zygmunt Hübner, *Publiczność*, „Dialog” 1983, nr 7, s. 145–146.
Zygmunt Hübner, *Reklama?*, „Dialog” 1984, nr 7, s. 157–158.
Kaloryferów skrzek, „Dialog” 1987, nr 4, s. 107–115.
Jerzy Koenig, *Notatki prelegenta*, „Dialog” 1987, nr 3, s. 108–117.
Jerzy Koenig, *To nie takie proste*, „Dialog” 1986, nr 10, s. 110–116.
Krzysztof Kopka, *Co z polską komedią współczesną?*, „Dialog” 1989, nr 11/12, s. 208–212.
Barbara Król-Kaczorowska, *O architekturze teatrów w Polsce*, „Dialog” 1984, nr 7, s. 143–149.
Janusz Majcherek, *Co mnie boli*, „Dialog” 1987, nr 3, s. 118–124.
Niewesołe życie polskiej dramaturgii, „Dialog” 1986, nr 10, s. 117–133.
Tadeusz Nyczek, *...a teatr swoje*, „Dialog” 1987, nr 10, s. 129–137.
Tadeusz Nyczek, *Beckett czy Żurek?*, „Dialog” 1987, nr 9, s. 153–156.
Tadeusz Nyczek, *Dno?*, „Dialog” 1986, nr 7, s. 152–154.
Tadeusz Nyczek, *Dramat bez dramatu*, „Dialog” 1986, nr 11, s. 134–140.
Tadeusz Nyczek, *Kłaj jest wszędzie*, „Dialog” 1987, nr 4, s. 157–159.
Tadeusz Nyczek, *Niedobre, ale słuszne*, „Dialog” 1983, nr 11, s. 145–147.

- Tadeusz Nyczek, *Reżyser i aktor*, „Dialog” 1986, nr 8, s. 148–150.
 Tadeusz Nyczek, *W miejscu pracy*, „Dialog” 1987, nr 7, s. 169–171.
Pieniądze albo życie, „Dialog” 1986, nr 7, s. 108–117.
 Jacek Sieradzki, *Mroźek jeszcze raz czytany*, „Dialog” 1988, nr 3, s. 101–112.
 Jacek Sieradzki, *Po mobilizacji*, „Dialog” 1988, nr 5, s. 109–113.
 Jacek Sieradzki, *W Kaliszu o aktorstwie*, „Dialog” 1985, nr 10, s. 137–144.
 Jacek Sieradzki, *Zagłaskać Martę Fik*, „Dialog” 1983, nr 5, s. 137–142.
Sytuacja dramatu, „Dialog” 1985, nr 4, s. 106–118.
 Małgorzata Szpakowska, *Dlaczego ogórek nie śpiewa?*, „Dialog” 1985, nr 9, s. 118–125.
 Małgorzata Szpakowska, *Mahomet, góra i katar*, „Dialog” 1987, nr 3, s. 125–130.
Teatr, którego może nie być, „Dialog” 1986, nr 10, s. 138–143.
 Wanda Zwinogrodzka, *Dramat historyczny: dobrzy i źli*, „Dialog” 1985, nr 9, s. 110–117.
 Wanda Zwinogrodzka, *Polski obyczajowy*, „Dialog” 1985, nr 10, s. 129–136.
 Ryszard Żuromski, *Łódzka publiczność i nie tylko*, „Dialog” 1989, nr 4, s. 109–122.
 Ryszard Żuromski, *Publiczność łódzka po raz drugi*, „Dialog” 1989, nr 7, s. 85–98.

„Scena” 1982–1989

Teksty przywołane bezpośrednio:

- Chyba się starzejemy*, „Scena” 1986, nr 4, s. 4–9.
Czy kryzys usprawiedliwia?, „Scena” 1989, nr 6, s. 6–7.
 Krzysztof Karwat, *Kurs na ocalenie*, „Scena” 1988, nr 5, s. 14–15.
 Jacek Kraszewski, *Finansowe perypetie*, „Scena” 1989, nr 6, s. 8–9.
 Kazimierz Krzanowski, *Pauperyzacja*, „Scena” 1989, nr 6, s. 4–5.
 Anna Nastulanka, *Ponarzekaśmy*, „Scena” 1985, nr 8, s. 16–17.
 Anna Nastulanka, *Toruń Młodych Reżyserów*, „Scena” 1984, nr 8, s. 13–14.
 Wojciech Natanson, *Reformy*, „Scena” 1983, nr 1, s. 14–15.
O mitach, urzędnikach i artystach, „Scena” 1987, nr 12, s. 4–7.
 Tadeusz Pliszkiwicz, *Szukam sponsorów*, „Scena” 1989, nr 9, s. 6–7.
 Jan Skotnicki, *Teoria ubożego kuzyna*, „Scena” 1982, nr 7/8, s. 41–42.
Z rolnikiem z Suwalszczyzny Stanisławem Tymem rozmawia Anna Nastulanka, „Scena” 1986, nr 3, s. 10–14.
Żeby było inaczej, niż w życiu, „Scena” 1985, nr 6, s. 12–13.

Inne artykuły

- Azyl. Z Henrykiem Bieniewskim, byłym redaktorem naczelnym „Teatru”, rozmawia Paweł Płoski, „Teatr” 2010, nr 12, s. 74–76.
 Małgorzata Dziewulska, *Paradoks buntu*, „Dialog” 1975, nr 4, 140–144.
Firma „Dialog”, „Dialog” 1981, nr 5, s. 94–105.
 Tomasz Mielczarek, *Czasopisma społeczno-kulturalne lat osiemdziesiątych XX wieku*, „Rocznik Historii Prasy Polskiej” 2008, t. 11, z. 1–2, s. 194–232.
 Jerzy Raban, *Bohater i szmata, czyli problem dramaturgii*, „Dialog” 1980, nr 2, s. 117–121.
 Jerzy Raban, *Czego bym chciał od krytyki?*, „Dialog” 1980, nr 11, s. 102–104.

- Jerzy Raban, *Kilka myśli o widzu*, „Dialog” 1979, nr 7, s. 124–128.
 Jerzy Raban, *O duszy reżysera*, „Dialog” 1979, nr 9, s. 102–107.
 Jerzy Raban, *Parę słów o tak zwanej interakcji*, „Dialog” 1977, nr 12, s. 144–147.
 Jerzy Raban, *Prowincja*, „Dialog” 1980, nr 4, s. 133–137.
 Jerzy Raban, *Tak zwani techniczni*, „Dialog” 1980, nr 5, s. 138–141.
 Jerzy Raban, *Trochę o aktorach*, „Dialog” 1979, nr 5, s. 120–126.
 Jerzy Raban, *Usiłuję zaczepić krytyków*, „Dialog” 1980, nr 10, s. 131–134.
 „Scena” – krótka historia (i prehistoria) czasopisma, zebrał L[ech] Ś[liwonik], „Scena” 2015, nr 1, s. 32–33.
 Andrzej Ziębiński, *Raport*, „Teatr” 1993, nr 7/8, s. 10–12.

Akty prawne

- Ustawa z dnia 31 lipca 1981 r. o kontroli publikacji i widowisk.
 Ustawa z dnia 25 września 1981 r. o przedsiębiorstwach państwowych.
 Ustawa z dnia 4 maja 1982 r. o Narodowej Radzie Kultury oraz Funduszu Rozwoju Kultury.
 Ustawa z dnia 29 grudnia 1983 r. o Państwowym Funduszu Aktywizacji Zawodowej.
 Ustawa z dnia 28 grudnia 1984 r. o instytucjach artystycznych.

Pozostałe źródła

- HyPaTia, <http://www.hypatia.pl/> (data dostępu: 20.09.2019).
List ludzi teatru „Teatr nie jest produktem/ widz nie jest klientem”, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/136030.html> (data dostępu: 20.09.2019).
Mamy kryzys wiary w teatr. Czas na rewolucję?, Audycja Programu Drugiego Polskiego Radia „250 lat teatru publicznego w Polsce”, <https://www.polskieradio.pl/8/3904/Artykul/1255295,Mamy-kryzys-wiary-w-teatr-Czas-na-rewolucje> (data dostępu: 10.08.2019).
 Piotr Machul, *Fabryka i teatr cudów – o Puławskim Studiu Teatralnym*, Biblioteka Multimedialna Teatrnn.pl., <http://biblioteka.teatrnn.pl/dlibra/dlibra/docmetadata?id=47468> (data dostępu: 10.08.2019).
 Przemówienie Edwarda Gierka w styczniu 1971 r., w trakcie spotkania z robotnikami w Stoczni Gdańskiej, fragment nagrania dostępny na stronie Polskiego Radia: <https://www.polskieradio.pl/88/156/Artykul/769028%2CNajsłynniejsze-haslo-PRL-Pomozecie> (data dostępu: 26.06.2020).
 Strona internetowa Związku Artystów Scen Polskich, <https://www.zasp.pl/index.php?page=Pages&id=140> (data dostępu: 22.08.2019).
Towarzystwo Kultury Teatralnej 1975–1979. Sprawozdanie na VII Krajowy Zjazd Delegatów, Warszawa: Towarzystwo Kultury Teatralnej, 1979 [kopia dokumentu udostępniona przez Lecha Śliwonika].

INDEKS NAZWISK

- A**
Adamczyk Stanisław 18, 75, 83, 88, 94–95, 108, 136, 175, 191–194
Adamski Jerzy 26, 194, 197
Ankersmit Frank 10, 130, 132–133, 197
Axer Erwin 25, 148
- B**
Baer Bogdan 42
Baniewicz Elżbieta 16, 46–47, 198
Barba Eugenio 187
Bardini Aleksander 123, 163
Bednarowicz Zbigniew 40
Bieniewski Henryk 16, 162, 201
Bogusławski Wojciech 55
Bojar Jerzy 37, 198
Brand Alicja 18
Brandstaetter Roman 81
Bratkowski Jan 108
Braun Kazimierz 24, 171
Butkiewicz Zenon 46, 197
- C**
Cegiełka Janusz 32–33, 35, 42, 198
Chełminiak Marek 81
Cieślak Piotr 53, 77
Cierniak Jędrzej 190, 194
Cioran Emil M. 31, 197
Csató Edward 100, 161, 180
Csató Justyna 16
Cywińska Izabella 8, 13, 16, 23–24, 86, 88–89, 91, 103, 114, 117, 120–126, 135, 151–152, 197
Czechow Antoni 68
- Ć**
Ćirlić Dorota Jovanka 16
- D**
Dąbrowski Bronisław 38
Dąbrowski Waldemar 36, 137
Dejmek Kazimierz 24–25, 43, 53, 106, 112, 148, 166, 174, 178, 187
- Dobrzycki** Paweł 40, 136, 198
Dziewulska Małgorzata 13, 52–67, 71–73, 85, 87, 91–92, 105–106, 114, 133, 139, 159, 181, 185, 187, 197, 201
- E**
Englert Jan 120, 147
Englert Maciej 70, 200
- F**
Fik Marta 68, 100, 111, 150, 164, 174, 197, 201
Frelek Ryszard 113, 186
- G**
Gawlik Jan Paweł 25, 47, 109, 117, 137, 149, 198
Geppert Edyta 48
Gierek Edward 29, 128, 183, 202
Godlewska Joanna 16, 73–74, 147, 200
Gogolewski Ignacy 120, 148
Gorbaczow Michaił 183
Gorki Maksym 123, 163
Grabowski Mikołaj 65, 200
Grotowski Jerzy 25, 53, 169, 171–172, 183
Grzegorzewski Jerzy 25, 141, 148, 159
- H**
Halbersztat Piotr 16
Hanuszkiewicz Adam 23–25, 119, 143, 147, 149
Hausbrandt Andrzej 49, 67, 198, 200
Hłasko Marek 169
Holoubek Gustaw 23, 78, 117–118, 137, 143, 145, 147
Hübner Zygmunt 25, 52, 67, 70–71, 82, 143, 183, 200
- J**
Jadwiga, królowa 112, 187
Jagiello Michał 137, 152
Jankowska-Cieślak Jadwiga 77

- Jarocki Jerzy 25, 136, 141, 148, 159, 183, 185
Jaruzelski Wojciech 158
Jastrzębowski Tadeusz 24
Juk-Kowarski Jerzy 124, 136
- K**
Kantor Tadeusz 25, 165, 169, 171, 183
Karwat Krzysztof 80, 201
Kellner Irena 161, 178
Koecher-Hensel Agnieszka 165
Koenig Jerzy 16, 52, 68–70, 83, 100, 103, 137, 174, 177, 180, 200
Komorowska Małgorzata 16
Konic Paweł 16, 46, 100–101, 148, 164, 179–180, 198
Konopczyński Marek 38, 198
Konwicki Tadeusz 142
Kopka Krzysztof 16, 52, 147, 200
Korcelli Kazimierz 16
Korzeniewski Bogdan 64–65, 67
Kosiński Jan 165
Kościelniak Marcin 23, 197
Krakowska Emilia 120, 148
Krakowska-Narożniak Joanna 25, 197, 198
Kraśniński Janusz 16
Kraska Zenon 18
Krasowski Jerzy 24–25, 110, 118–119, 144, 149
Kraszewski Jacek 78–79, 201
Krawczuk Aleksander 24
Król Marcin 90, 150
Król-Kaczorowska Barbara 68, 200
Krystecka Ewa 16
Krzanowski Kazimierz 79, 201
Kuc Monika 18, 78
Kuchtówna Lidia 190
Kumaniecka Alicja 48
- L**
Lasocka Barbara 190
Lec Jerzy Stanisław 15, 197
Leyko Małgorzata 13
Lilejko Janina 99, 149
Lis Andrzej 26, 41, 198
Lupa Krystian 25, 40, 141, 148, 159, 165
- Ł**
Łapicki Andrzej 78, 120, 147, 152
Łozińska Sławomira 13, 86–87, 109, 114–115, 118–121, 123–124, 126, 143
- M**
Machul Piotr 54, 202
Madajczyk Czesław 183
Majcherek Janusz 13, 16, 20, 23, 28, 35–36, 49–50, 53, 59–61, 85, 88, 90–91, 96–102, 109–112, 115, 118–120, 122, 147, 164, 197–198, 200
Majcherek Wojciech 198
Major Ryszard 40
Małcużyński Karol 111, 178
Marat Stanisław 18, 75, 88, 94–95, 106–107, 136, 174–175, 190–193
Marczak-Oborski Stanisław 190
Marczewski Jan Maria 78
Marszycki Mieczysław 25
Mazowiecki Tadeusz 74, 137
Mądzik Leszek 165
Mielczarek Tomasz 21, 201
Mikołajska Halina 23, 178
Miłosz Czesław 104, 169, 187
Misiorny Michał 144
Monteverdi Claudio 92, 185
Morawski Piotr 55, 197
Mościcki Tomasz 53, 197
Mrozek Sławomir 52, 137, 166, 201
Mulanowski Andrzej 16, 37, 39–41, 47, 198–199
- N**
Nastulanka Anna 18, 76–78, 80, 201
Natanson Wojciech 77–78, 201
Nowak Maciej 45, 50, 140, 151–152, 199
Nowakowski Zygmunt 186
Nyczek Tadeusz 11, 13, 21, 45, 52, 62–67, 72–73, 85–87, 91–92, 103–105, 116, 155, 182, 185, 197, 200–201
- O**
Okopiński Marek 25, 43, 48, 199
Olkusz Piotr 13
Orłoś Maciej 145, 147

- Osterloff Barbara 13, 16, 38, 41, 45, 85, 88–90, 95–102, 111, 115–118, 123, 125, 133, 161, 199
- P**ankowski Marian 112, 187
 Pawlicki Michał 45
 Peryt Ryszard 53
 Piasecki Jan 18
 Pieńkowska Jolanta 145
 Piłsudski Józef 183, 186
 Pliskiewicz Tadeusz 80–81, 201
 Płoski Paweł 197, 201
 Polańska Irena 18
 Puzyna Konstanty 16, 51–53, 57, 59, 65–66, 70, 72–74, 88, 91–94, 103–105, 112, 136, 139–141, 150, 155, 159–160, 177, 180–182, 184–185, 187, 194, 197
- R**aban Jerzy [pseud.] zob. Dziewulska Małgorzata 52, 54–55, 58, 139–141, 181, 185, 201–202
 Radomski Mieczysław 16, 37, 100–101, 162, 180
 Radziwiłowicz Jerzy 40, 185
 Rajchert Gabriela 18
 Raszewski Zbigniew 23, 55, 100, 174, 197
 Ratajczak Łukasz 16
 Rodowicz Maryla 48
 Rościszewski Krzysztof 81–82, 108, 145, 174
 Rougemont Denis de 143
 Różewicz Tadeusz 57, 137, 139
 Różycki Marek 18
- S**arnecka-Partyka Hanna 16
 Schechner Richard 187
 Schiller Leon 140
 Schlögel Karl 127, 198
 Semil Małgorzata 16
 Sielicki Krzysztof 13, 16, 18, 30, 34, 36, 38–40, 47, 85, 87–89, 91, 95–97, 100, 102, 106–108, 110, 113, 119, 121–124, 126, 169, 199
- Sieradzka Zofia 16, 37, 99, 149, 199
 Sieradzki Jacek 13, 16, 20, 28, 34, 44, 46, 52, 68, 72–73, 85, 88–89, 93–94, 97, 99–104, 111–112, 115, 133, 147–148, 152, 164, 177, 184, 188, 199, 201
 Sinko Grzegorz 16, 99, 149
 Skotnicki Jan 76, 108, 174, 201
 Skuszanka Krystyna 24, 90, 110, 118–119, 144, 149, 151
 Słobodzianek Tadeusz 110, 173
 Słowacki Juliusz 37–38, 69, 166
 Sobańska Anna 16
 Sokołowski Jerzy 16, 28–31, 33, 35, 37, 40, 42–45, 47–48, 50–51, 59–60, 70, 72, 75–76, 88–91, 96, 98, 100–102, 110–111, 132, 136, 150–152, 163–164, 173–174, 177–178, 180–181, 194, 199
 Strzelecki Andrzej 38, 78
 Stuhr Jerzy 40, 185
 Swinarski Konrad 88, 100, 118, 151, 163, 166, 183
 Szablowski Jan 37, 199
 Szajna Józef 24–25, 143, 165, 169, 171
 Szletyński Henryk 24, 42–43, 199
 Szpakowska Małgorzata 13, 16, 59–63, 85, 91–93, 103–106, 112, 116–117, 125–126, 183, 198, 201
 Szymanowski Piotr 16
- Ś**liwonik Lech 13, 86, 94–95, 106–108, 113, 121, 175, 189, 202
 Świrgoń Waldemar 24, 122, 170
- T**arn Adam 16, 94, 177, 184
 Terlecki Władysław 166
 Tonia Jan 18, 75, 88, 94, 108, 136, 175, 191–192, 194
 Trzciński Janusz 33, 47
 Turner Victor 187
 Twain Mark 31
 Tym Stanisław 80–81, 201
- U**dalska Eleonora 190

- W**ajda Andrzej 25, 40, 148, 158, 183, 185
Walentynowicz Anna 158
Wanat Andrzej 16, 40, 100–101, 151–152, 164, 166, 174, 180
Warmiński Janusz 144
Waruszyński Marek 44, 200
Wężyk Elżbieta 18
White Hayden 10, 129–130, 198
Wiernik Marek 18, 192
Wiśniak Kazimierz 136
Wiśniewski Janusz 40, 123, 135
Witkiewicz Stanisław Ignacy,
 Witkacy 25, 36, 92, 181, 184–185
Wojdan Zygmunt 32, 36–37, 45, 200
Wójcik Lidia 44, 200
Wyśńska Elżbieta 16, 67
- Z**agajewski Adam 156–157
Zaleski Krzysztof 40
Załuski Tomasz 13
Zapasiewicz Zbigniew 7–8, 45, 48–49, 83, 120, 126, 135, 145, 147, 170, 198–199
Zegalski Jerzy 33, 43, 79
Ziębiński Andrzej 25–26, 194, 202
Znaniński Florian 10, 131, 133, 198
Zwinogrodzka Wanda 52, 151, 201
- Ż**mij-Zielińska Danuta 16
Żmudzka Elżbieta 16, 34, 44, 46, 200
Żórawska Elżbieta 18
Żuromski Ryszard 67, 182, 201
Żygulski Kazimierz 24

Zdjęcia wykorzystane na okładce pochodzą z Adobe Stock

<https://stock.adobe.com/pl/images/full-length-portrait-of-good-humoured-caucasian-woman-dancing-in-french-beret-indoor-shot-of-positive-spectacular-girl-with-curly-hair/366285573>

<https://stock.adobe.com/pl/images/photo-studio-lighting-stands-with-flash-and-softbox-on-the-blue-background/372058777>

<https://stock.adobe.com/pl/images/statue-of-artemis-diana-goddess/38397728>

<https://stock.adobe.com/pl/images/masks-with-theatre-concept/35308624>

<https://stock.adobe.com/pl/images/groom-on-horse/70452053>

<https://stock.adobe.com/pl/images/head-and-shoulders-detail-of-the-ancient-sculpture-isolated-on-white-background/235684948>

<https://stock.adobe.com/pl/images/woman-hand-holding-some-like-a-blank-object/65872339>

<https://stock.adobe.com/pl/images/thailand-fighter-chicken-rooster/62599803>

<https://stock.adobe.com/pl/images/string-rope-cord-cable-line/184700464>

<https://stock.adobe.com/pl/images/set-of-decorative-clothespins/193584696>

<https://stock.adobe.com/pl/images/stack-of-vinyl-records-covers-isolated-on-white/200093702>

