

Edward Chudziński

Kontrkultura i postmodernizm : na przykładzie Teatru STU

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria 1, 113-120

2002

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Edward Chudziński

Kontrkultura i postmodernizm. Na przykładzie Teatru STU

We współczesnej refleksji o postmodernizmie raczej rzadko przywołuje się społeczny i kulturowy kontekst, jaki towarzyszył narodzinom owego izmu. A były to burzliwe lata 60., czas kontestacji i kontrkultury – zjawiska o światowym zasięgu i niezwyklej sile oddziaływania, jeśli weźmie się pod uwagę skalę oraz głębokość zmian w myśleniu, postawach, stylu życia, upodobaniach i wrażliwości estetycznej, wywołanych przez “rewolucję młodości”. Z interesującego nas punktu widzenia szczególnego znaczenia nabierają propozycje i dokonania artystyczne, mieszczące się w ramach tzw. kultury alternatywnej. Stanowiła ona bowiem finałny etap tych procesów, nierzadko o charakterze żywiołowym, których zaczynem była właśnie kontestacja. W ekstremalnym wcieleniu zmierzała ona do destrukcji zastanego porządku społeczno-politycznego (studencka rewolta), w łagodniejszej wersji przestaczała się w ruch odmowy bojkotujący te formy i instytucje życia społecznego, które okazały się nie do zaakceptowania przez młode, zbuntowane pokolenie.

Kontrkultura nie zatrzymała się na etapie negacji i odmowy, lecz podjęła działania pozytywne mające doprowadzić do ukształtowania się nowego, alternatywnego społeczeństwa. Jego organizacja opierała się na przekonaniu, że jednostka przynależy do wspólnoty o charakterze ponadnarodowym (mieszkaniec Ziemi). Człowiek powinien współżyć z naturą i respektować jej prawa (orientacja proekologiczna). Świat rzeczy i dążenie do ich posiadania zanegowano. Nowa alternatywna aksjologia preferowała kreatywność, twórcze działanie, które nie powinno się ograniczać do strefy kultury (bycie z innymi), samorealizację we wszystkich wymiarach egzystencji. W procesie poznania jednostka kierować się może zarówno rozumem, jak i intuicją i doświadczeniem pozazmysłowym (kontemplacja, mistycyzm).

Alternatywne wizje człowieka i świata przybierały nierzadko kształt utopii. Z reguły nie aspirowały one do “wielkich narracji”, toteż wolne były od programowego doktrynerstwa. Jedną z takich utopii zakładała, że twórczość jest podstawową

właściwością człowieka, realizującą się we wszystkich sferach życia. Z tego przeświadczenia płynęły daleko idące konsekwencje w rozumieniu sztuki. Podważony został dotychczasowy status artysty i jego rola w społeczeństwie. Skoro bowiem w każdym człowieku tkwi potencjał twórczy, który wyzwala się w procesie samorealizacji w życiu codziennym, to przestaje mieć sens podział na twórców i odbiorców. Artysta profesjonalny w społeczeństwie alternatywnym okazał się zbyteczny. Sztuka stała się integralną częścią życia, ludzkiej egzystencji. Straciła rację bytu sztucznie wzniesiona bariera, oddzielająca pracę i codzienne bytowanie od kultury i jej wytworów. Artysta nie jest specjalnym rodzajem człowieka – dowodzili orędownicy nowego społeczeństwa i kultury alternatywnej – lecz każdy człowiek jest specjalnym rodzajem artysty¹.

Tego typu wizje społeczne i poglądy na kulturę, sztukę oraz twórczość we wszystkich jej wymiarach (artystycznych, społecznych, egzystencjalnych) rodziły się w latach 60. i 70., a więc w okresie, który – wedle dość zgodnej opinii – stanowi zarazem linię demarkacyjną między modernizmem i postmodernizmem. Warto przy tym zauważyć, że dzisiaj nie jest ona postrzegana jako prosta opozycja, czy tym bardziej epokowy przełom, lecz jako czas przejścia jednej formacji kulturowej w drugą, na zasadzie negacji i kontynuacji. Znakiem rozpoznawczym postmodernizmu ma być nie to, co go od modernizmu dzieli, lecz to, co go od modernizmu różni².

Tymczasem kontestacja, kontrkultura oraz wyrosłe na ich podłożu alternatywne wizje społeczeństwa i kultury były wyrazem gwałtownego sprzeciwu wobec zastanego porządku społecznego, instytucjonalizacji kultury i sztuki oraz obowiązującego systemu i hierarchii wartości. Toteż ruchy te, zwłaszcza w pierwszej fazie (kontestacji i kontrkultury), zmierzały do destrukcji zanegowanego świata, a kiedy to się nie powiodło, zaczęły szukać w nim miejsca dla siebie, próbując wcielić w życie rozmaite utopie (społeczne, heroiczne, artystyczne) oraz znaleźć alternatywne – w stosunku do proponowanych przez oficjalne instytucje i autorytety – warianty rozwoju społeczeństwa, kultury, gospodarki oraz innych dziedzin życia indywidualnego i zbiorowego.

Rozpatrywanie postmodernizmu w kontekście kontrkultury pozwala na przykład lepiej zrozumieć nie tyle sens eseju Johna Bartha *Literatura wyczerpania*, co powody jego napisania. Jak bowiem wyjaśnia sam autor, tekst ów powstał

jako wyraz zaniepokojenia (spowodowanego nieco apokaliptycznym czasem i miejscem powstania eseju) stanem zdrowia literatury. Ten czas to koniec lat sześćdziesiątych, miejsce zaś to Uniwersytet w Buffalo w stanie Nowy Jork, scena starć pomiędzy policją rozpędzającą tłum przy pomocy gazów łzawiących a zażawionymi przeciwnikami wojny w Wietnamie.

¹ E. Gill, *Essays*, cyt. za: A. Jawłowska, *Więcej niż teatr*, Warszawa 1988, s. 32; zob. tejże, *Drogi kontrkultury*, Warszawa 1975.

² Zob. K. Wilkoszewska, *Wariacje na postmodernizm*, Kraków 1997.

Barth po dwunastu latach od ukazania się tego tekstu dopisał do niego odautorski komentarz. Wyjawił w nim, że mówiąc o “literaturze wyczerpania” nie miał na myśli języka i literatury w ogóle, lecz tylko “estetykę rozwiniętego modernizmu, tego nieodparcie fascynującego, lecz w zasadzie skończonego już programu”³.

W swym autokomentarzu Barth nie podjął w ogóle kwestii, dlaczego modernizm, mimo że go fascynuje, jawi mu się jako program skończony. Tymczasem okoliczności towarzyszące rozważaniom na temat literatury wyczerpania (studencka rewolta) mogłyby niejedno w tej właśnie kwestii wyjaśnić. To, czego Barth nie dopowiedział, zostało wyartykułowane na łamach “Left Curve, Art and Revolution” (1976, nr 6):

Paradoks “pięknej sztuki” (modernizmu) polegał na tym, iż stanowiła ona próbę nieustannego wprowadzania nowych form, wynikających z potrzeby estetycznego przeżycia nastawionego na przyszłość, bez pozbawienia ich popularnego charakteru. Jednakże samo oderwanie “sztuki” od jej podłoża społecznego położyło kres tej tradycji, nastąpiło wyczerpanie zasobów tej twórczości⁴.

Przy okazji dodajmy, że kiedy *Literatura wyczerpania* – dzisiaj uznawana za jeden z pierwszych manifestów postmodernizmu – ukazała się w 1967 roku, jej autorowi termin ten był zupełnie nieznan. W tym samym natomiast czasie kontestacja i kontrkultura w Ameryce znajdowała się w szczytowej fazie rozwoju. Toteż raczkujący wtedy postmodernizm również się radykalizował, o czym świadczy obecność w nim nurtu krytycznego, wyczulonego na kwestie społeczne i pozostającego w bliższym kontakcie z rzeczywistością.

O tym, co i w jakim zakresie łączy postmodernizm z kontrkulturą, przekonać się można, kiedy ustalimy miejsca wspólne. A jest ich sporo: poczucie kryzysu i schyłkowości, pluralizm, otwartość, tolerancja dla inności i odmienności, wolność bez ograniczeń, skłonności anarchistyczne, antyfundamentalizm, antytotitaryzm, antyscjentyzm, krytyka etnocentryzmu, niechęć do instytucjonalnych form życia, przekraczanie granic i konwencji, synkretyzm (kulturowy, religijny) i eklektyzm, wrażliwość na cierpienie i uczuciowość, solidarność i braterstwo, sprzeciw wobec tyranii rozumu, moralność bez profesjonalnej etyki, aprobata dla różnorodności, peryferie zamiast centrum⁵. Również w zakresie estetyki i poetyki wskazać można wiele podobieństw i zbieżności: podważenie statusu dzieła i jego autonomii, wielostylowość, wielogatunkowość, heterogeniczność, upodobanie do kolażu, parodii i pastiszu, przemieszanie kultury wysokiej i niskiej, elitarniej i popularnej, zerwanie z linearnością, niespójność, amorficzność⁶.

³ J. Barth, *Postmodernizm: literatura odnowy*, “Literatura na Świecie” 1982, nr 5–6.

⁴ C. Polony, *Uwagi na temat postmodernizmu*, [w:] *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, wybrał i wstępem opatrzył S. Morawski, T. II, Warszawa 1987, s. 288.

⁵ Zob. A. Bronk, *Zrozumieć świat współczesny*, Lublin 1998.

⁶ Zob. W. Bolecki, *Polowanie na postmodernistów (w Polsce) i inne szkice*, Kraków 1999.

Są też różnice. W twórczości polegały one na innym rozłożeniu akcentów, preferowaniu form prostych i komunikatywnych (kontrkultura) lub skomplikowanych i wyrafinowanych (postmodernizm). Różnice natury światopoglądowej miały niezadko charakter zasadniczy. Kontrkultura była silnie upolityczniona, angażowała się w różnego rodzaju konflikty (klasowe, rasowe, narodowościowe), stosowała radykalne metody i środki działania, utopie brała za rzeczywistość, ideologizowała i instrumentalizowała wypowiedź artystyczną, podporządkowując ją doraźnym celom politycznym. Postmodernizm chce być indyferentny politycznie, kwestionuje „wielkie narracje”, jest wyczulony na wszelkie formy przymusu, represyjności, dominacji. Kontrkultura była pryncypialna i serio traktowała swoją misję społeczną i artystyczną. Postmodernizm jest bardziej ludyczny, sceptyczny i niepewny siebie.

Obydwa zjawiska są produktem tego samego czasu. Z tym, że lata 60. i początek 70. to okres, w którym dominuje kontrkultura, a postmodernizm pozostaje w jej cieniu. Co najwyżej – jak w Ameryce – próbuje on odzyskać utracony przez modernizm status buntownika, przyłączając się do kontrkulturowej krytyki instytucjonalizacji sztuki wysokiej⁷. W drugiej połowie lat 70. wyraźnie słabnie impet kontrkultury, a nowe zjawiska artystyczne są coraz częściej kojarzone z postmodernizmem. Wtedy też drogi kontrkultury i postmodernizmu zaczęły się rozchodzić.

Z tego samego czasu (lata 70.) pochodzą głośne spektakle Teatru STU (*Spadanie*, *Sennik polski*, *Donkichoteria*), które posłużą za egzemplifikację wzajemnych związków i relacji, jakie zachodziły między kontrkulturą, teatrem alternatywnym i postmodernizmem na gruncie polskim. Należy przy tym pamiętać, że kiedy owe spektakle się rodziły, ich twórcom termin postmodernizm nie był znany⁸.

Teatr alternatywny, którego czołowym reprezentantem w latach 70. był Teatr STU, przełamała usankcjonowany przez tradycję teatralną stosunek do literatury, a ściślej rzecz ujmując – do dramatu. W fakcie tym ważny jest nie tyle sam rozbrat z literaturą dramatyczną, co okoliczności i powody, które to sprawiły. Prekursorzy postmodernizmu już w latach 60. zaczęli mówić o „literaturze wyczerpania” (Barth), mając na myśli zwłaszcza późną fazę modernizmu i awangardy. Narastała wtedy świadomość, że w eksperymentowaniu i innowacyjności dalej już pójść nie można. Tej świadomości nie mieliśmy w tym czasie w Polsce, gdyż będąc przez wiele lat odcięci od światowej awangardy, przyswajaliśmy sobie z dużym opóźnieniem (dopiero po 1956 roku) jej najnowsze zdobycze. Tym należy tłumaczyć karierę paryskiej awangardy na scenach studenckich (Teatr 38) i zawodowych w Polsce, zaś echem tej fascynacji był także repertuar Teatru STU w pierwszym okresie jego istnienia (Picasso, Ionesco, Cocteau). Oczywiście w STU przed 1970 rokiem wysta-

⁷ Zob. A. Huyssen, *Nad mapą postmodernizmu*, przeł. J. Margański, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, pod red. R. Nycza, Warszawa 1996.

⁸ Z tych samych powodów nie znalazł się on również w moich rozważaniach na temat obecności i roli literatury w spektaklach Teatru STU – zob. E. Chudziński, *Literatura w STU, czyli o scenariuszu teatralnym*, [w:] *Teatr STU. Analizy, interpretacje, konteksty...*, pod red. E. Chudzińskiego i T. Nycza, Warszawa 1982.

wiano nie tylko awangardę. Znalazło się także miejsce dla klasyki (Kochanowski, Gogol, Leśmian) oraz współczesnych autorów rodzimych (Różewicz, Mrozek, Hałasymowicz), uchodzących wówczas – co nie jest bez znaczenia – za nowatorów. Do literatury zaczynający swoją karierę teatr miał pełne zaufanie, szukając w niej egzemplifikacji ważkich problemów egzystencjalnych, moralnych czy światopoglądowych. Tekst poddawano tylko takim zabiegom, których wymagała koncepcja inscenizacyjna. Autor był w tych spektaklach nie tylko obecny, ale na swój sposób adorowany.

Jeśli za scenariusz teatralny uznamy ostateczną wersję tekstu przeznaczonego do wystawienia na scenie, to w STU już w latach 60. ukształtował się model scenariusza adaptowanego, w ramach którego możliwe były różne jego realizacje: od kanonicznych po synkretyczne. W pierwszym przypadku zabiegi adaptacyjne nie naruszały semantyki utworu, a co za tym idzie miały miejsce tylko wówczas, gdy dochodziło do transformacji gatunkowej czy rodzajowej (adaptacje poezji i prozy). Ten rodzaj scenariusza ma formę zamkniętą, ponieważ taka jest na ogół struktura tekstu stanowiącego jego podstawę wyjściową. Dodatkowym jego wyróżnikiem jest homogeniczność, o której decyduje jednorodne w sensie gatunkowym tworzywo słowne oraz piętno autorskie.

Inaczej zgoda rzecz się ma w przypadku scenariusza synkretycznego, w którym selekcji i adaptacji podlegają teksty rozmaitej proweniencji, kojarzone ze sobą na zasadzie asymilacji bądź opozycji semantycznej, gatunkowej, językowej. Dowolność w doborze tekstów sprawia, że mogą to być arcydzieła i kicze, literatura i paraliteratura, utwory współczesne i historyczne, sceniczne i niesceniczne. W scenariuszu, jak i w spektaklu tracą one swoją autonomię, ponieważ ich walor znaczeniowy wynika w równej mierze z tego, co jest zawarte w nich samych, jak i z tego, co jest rezultatem ich konfrontacji z innymi tekstami. W ten sposób powstaje nowy tekstowy świat, którego reguły podporządkowane zostały poetyce wypowiedzi teatralnej, a nie poetyce literatury.

Ten rodzaj scenariusza ma formę otwartą, może ulegać redukcji bądź amplifikacji, może się też zmieniać w jego obrębie układ poszczególnych elementów (scen, sekwencji). Inne jego wyznaczniki to heterogeniczność, politekstowość, kolażowość i usługowość wobec spektaklu. Takie scenariusze i będące ich realizacją spektakle, jak *Spadanie*, *Sennik polski*, *Donkichoteria* mieszczą się w estetyce i poetyce postmodernizmu, choć ich macierzystym kontekstem jest kontrkultura.

W wymienionych spektaklach na plan pierwszy wysuwa się ich kolażowa struktura. O jej ostatecznym ukształtowaniu decyduje nie tylko dobór tekstów, ich selekcja i adaptacja, lecz także kombinatoryka, a więc zasada konstrukcyjna, która organizuje tworzywo słowne według nowych reguł rozpoznawalnych dopiero na scenie w trakcie eksploatacji przedstawienia⁹. Dzięki kombinatoryce może powstać bricolage, będący rezultatem „majsterkowania”, dopasowywania do siebie tekstów.

⁹ Według Lyotarda „artysta i pisarz pracują bez reguł, aby dopiero ustalać reguły tego, co już stworzyli” – cyt. za: W. Bolecki, *Polowanie na...*, op. cit., s. 31.

Bricolage ze swej natury jest eklektyczny, heterogeniczny, wewnątrznie niespójny, jeśli jednak owe elementy zestawimy ze sobą na zasadzie kontrapunktu, wówczas ta nowa, hybrydyczna struktura uzyska odpowiednią dynamikę i dramaturgię, co ma istotne znaczenia dla spektaklu. Dodatkowo ten efekt wzmocni parodia i pastisz, niejako immanentnie wpisane w technikę kolażu¹⁰.

Operacje intertekstualne w scenariuszu synkretycznym polegają na wstępnym wyborze materiału słownego, z którego po dalszych zabiegach selekcyjnych i adaptacyjnych powstaje ostateczna wersja tekstu przeznaczonego do scenicznej realizacji. W praktyce teatralnej STU o trafności wyboru i przydatności poszczególnych tekstów decyduje próba sceny, gdyż wynika to z usługowego charakteru scenariusza w stosunku do spektaklu.

Przedstawione tu od strony niejako technicznej sposoby konstruowania scenariuszy teatralnych miały oczywiście swoje konsekwencje w semantyce wypowiedzi teatralnej. Wybór Różewiczowskiego poematu *Spadanie* nie był – o czym nie muszę przekonywać – przypadkowy. W pewnym sensie utwór ten stanowił gotowy scenariusz – właśnie ze względu na swoją kolażową strukturę. Aby powstał spektakl, należało tylko rozbudować obecne w poemacie “cudze słowo” do samodzielnych sekwencji, wprowadzić inne wiersze (m.in. Baudelaire’a i Ginsberga oraz samego Różewicza), a niektóre z nich przekształcić w songi, wykorzystać napięcie między *Wyznaniami* św. Augustyna a przemówieniami Lenina dla celów dramaturgicznych, wyjąć z *Kurdesza* Brylla, *Na dnie* Gorkiego i *Much* Sartre’a odpowiednie fragmenty oraz przywołać – na zasadzie *camera obscura* – peerelowskie teksty prasowe. Mimo tak rozbudowanych amplifikacji tekstowych rolę zwornika spektaklu pełnił poemat Różewicza, *notabene* dla odmiany mocno skrócony. Świat, jaki wyłonił się ze *Spadania*, był – mówiąc słowami poety – pozbawiony środka, a nawet metaforycznego dna. Wprawdzie przedstawienie miało swoje “centrum”, lecz tę funkcję pełnił ponton, z którego na końcu uszło powietrze. Metafora aż nadto wymowna i zarazem potwierdzająca Różewiczowską diagnozę. Kategorie całości i jedności znalazły zastosowanie tylko w konstrukcji artystycznej przedstawienia¹¹. Miało ono swoją logikę i dramaturgię, mimo że – jak żadne inne – bazowało na tekstach zupełnie do siebie nie przystających (poezja, proza, dramat, publicystyka, przemówienia, dokumenty, dziennik intymny). Z tej racji *Spadanie* było wielogłosowe, więc na swój sposób pluralistyczne. Rzecz w tym, że tylko nieliczne głosy zasługiwały na aprobata. Za sprawą Różewicza spektakl miał wymowę moralistyczną, co go w pewnym sensie eliminuje z kręgu postmoderny. Za to duża dawka ideologii i polityki w tym przedstawieniu sprawiła, że jest ono reprezentatywne dla teatru kontrkulturowego w skali światowej, co potwierdza jego recepcja¹².

¹⁰ M. Dąbrowski, *Postmodernizm. Myśl i kontekst*, Kraków 2000, s. 66; R. Nycz, *O kolażu tekstowym*, [w:] tegoż, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995.

¹¹ O konstrukcji artystycznej spektakli, których tworzywo słowne stanowi “literacki koktajl” – zob. M. Sugiera, *Między tradycją i awangardą. Teatr Jerzego Grzegorzewskiego*, Kraków 1993.

¹² Zob. E. Chudziński, *Świadectwa odbioru*, [w:] *Teatr STU...*, op. cit.

Sennik polski był obrachunkiem z narodowymi mitami. Temat wydawał się wtedy “niedzisiejszy”, natomiast forma, w jakiej został przedstawiony, mogłaby również dziś usatysfakcjonować zwolenników postmodernizmu. Królowały w tym przedstawieniu parodia i pastisz. Ale była też w nim – dla równowagi – tonacja tragiczna. Być może osiągnęła ona wymiar tragizmu inwersyjnego, stanowiącego “typową dla sztuki postmodernistycznej wartość estetyczną”. Ten zaś polega na “odwróceniu sensu tragizmu heroicznego”, bowiem oznacza niemożność, bezsilność, rozczarowanie osiągniętymi rezultatami, pozbycie się złudzeń. W *Senniku polskim* postmodernista rozpozna też “pluralizm interferencyjny”, czyli rozliczne nawiązania do tradycji (Mickiewicz, Słowacki, Wyspiański i cała plejada autorów dwudziestowiecznych)¹³.

Zamysł ten pokoleniowy tryptyk *Donkichoteria*, czyli spowiedź polskiego inteligenta w rytmie dyskotekowym. Niestety, odbyła się ona w niewłaściwym czasie – “solidarnościowej” euforii. Tymczasem na scenie tożsamość bohatera została rozbita, świat przedstawiono na opak, pomieszano dyskursy, dominowało błędzenie, wątplenie i negacja. Postmodernistę taki obraz rzeczywistości powinien zadowolić, gdyż sztuka – jego zdaniem – może tylko wyrazić swoją bezsilność i niekompetencję wobec trapiących nas problemów. Mimo to na swój sposób uczestniczy w życiu, opowiada je, ale to już jest inna formuła mimesis: intertekstualna¹⁴.

Jeśli postmodernizm “oznacza kulturę pluralistyczną, wymieszaną, wielogłosową, popularną, łączącą różne poziomy i języki, wyczuloną na sztuczność, teatralność, grę konwencjami, chętnie posługującą się mistyfikacją, ironią i parodią”¹⁵, to *Donkichoteria* się w niej w zupełności mieści, a może nawet jest dla niej reprezentatywna.

Kiedy przed dwudziestoma laty podjąłem próbę odpowiedzi na pytanie: Co Teatr STU robi z literaturą?, nie przypuszczałem, że do tego problemu przyjdzie mi jeszcze raz powrócić, aby przyjrzeć się mu nie tylko ze znacznie dłuższego dystansu czasowego, lecz także z nowej, postmodernistycznej perspektywy. Na pierwszy rzut oka może się więc wydawać, iż tym samym przyłączyłem się do “polowania na postmodernistów”. Tymczasem przyświecał mi zamiar zgoła inny. Ponieważ w dyskusjach o postmodernizmie pewne konteksty są pomijane, postanowiłem upomnieć się o kontrkulturę i sztukę alternatywną, z którą ów modny dzisiaj izm wiele łączy. Przypomniane tutaj spektakle oraz praktyki twórcze Teatru STU z lat 70. są tego potwierdzeniem.

Counter-culture versus post-modernism. The example STU Theatre

Abstract

¹³ M. Dąbrowski, *Postmodernizm...*, op. cit., s. 38.

¹⁴ *Ibidem*, s. 73–74.

¹⁵ *Ibidem*, s. 42.

As indicated in its title, the article presents the relations between the counter-culture and post-modernism. The author's standpoint is that those links are not always perceived and realised in the contemporary reflection on post-modernism. Both phenomena occurred more or less in the same time (the sixties), which enabled mutual influences and inspiration, especially in the area of artistic search.

The proof of that, according to the author, are the STU Theatre shows from the 1970-ties (*Spadanie*, *Sennik polski*, *Donkichoteria*), which after years can be read as manifestations of post-modernist aesthetics (*Spadanie*, *Sennik polski*), and even post-modernist outlook (*Donkichoteria*). Additional spice is the fact that the authors of the mentioned plays, which are considered to be the leading achievements of alternative/counter-culture theatre, only today are labelled predecessors of post-modernism, because in the 70-ties both they and the audience were not aware of it.