

# Sławomir Magala

---

## Kategoria pokolenia w badaniach nad teatrem studenckim

---

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3 (39), 141-148

---

1978

Artykuł został zdigitalizowany i 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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

bohaterom Moliera bohaterów Dostojewskiego we wspomnianej pracy Bachtina). Obecnie podobna sytuacja zwykle jest określana jako „poszukiwanie samego siebie”.

Można wskazać na inne jeszcze cechy we wzajemnym oddziaływaniu języków w ramach kultury i jednostki, gdy rozpatruje się je jako samoregulujące się systemy. Tak oto przy przeciwstawieniu dominującego języka i przyporządkowanych mu języków lokalnych (np. karnawał w sferze kultury średniowiecza) ważnym aspektem jest przeanalizowanie sposobów tworzenia nieokreśloności — skutek wzajemnego przenikania się i kreolizacji języków okazuje się niemożliwe wyprowadzenie jednoznacznej oceny<sup>17</sup>. Dodatkowym sprzyjającym czynnikiem jest nieadekwatność opisu sytuacji, tj. znany fakt rozbieżności świadectw, świadomy fałsz lub maska w zachowaniu<sup>18</sup>.

S. T. Zolan, I A. Czernow

przełożył Bogusław Żytko

### **Kategoria pokolenia w badaniach nad teatrem studenckim**

*Pokolenie jest określeniem pewnego stosunku równoczesności jednostek: jako tę samą generację określamy tych wszystkich, którzy w pewnym sensie obok siebie dorosli, to znaczy, którzy wspólnie posiadali dzieciństwo, wspólny wiek młodzieńczy, i u których na ten sam czas przypada doba męskiej dojrzałości. Sprawia to, że osoby takie powiązane są głębszą wspólnością. Ci, co w latach młodzieńczych tych samych doznali wpływów kierowniczych, składają się razem na pokolenie. Tak pojęta generacja tworzy ciaśniejszy krąg jednostek, które na skutek zależności od tych samych wielkich zdarzeń i przemian, jakie miały miejsce w okresie ich pobudliwości, mimo różności czynników, które się później dołączyły, związane są w pewną jednolitą całość.*

W. Dilthey: *Gesammelte Schriften*, tom V. Lipsk 1924, s. 38, cyt za K. Wyka: *Pokolenia literackie*. Kraków 1977 WL.

Przydatność kategorii pokolenia w badaniach historycznoliterackich nie jest na ogół kwestionowana, a nawet w socjologii wiedzy co najmniej od czasów Mannheim'a i Kellera-Krausa nie jest ona podawana w wątpliwość. Ale i w tych dziedzinach, gdzie status tej kategorii jest poniekąd zagwarantowany oświadczeniami i manifestami badanych twórców literackich (ot, choćby takich filomatów i filaretów sprzeciwiających się ugodowcom i klasykom), nie jest to kategoria jednolita. Słusznie więc Wyka cytuje Mannheim'a, który sprzeciwia się nadmiernie biologicznemu traktowaniu tej kategorii:

„Socjologiczne zjawisko związku pokoleniowego zostaje wywołane przez biologiczny rytm narodzin i śmierci. Być wywoływanym przez coś nie oznacza jednak wcale, że można być z tego zjawiska wywiedzionym, być w nim zawartym (*Durch etwas fundiert sein, bedeutet aber nicht aus ihm ableitbar, in ihm enthalten sein*). Zjawisko, które zostaje wywołane przez zjawisko inne, nie mogłoby wprawdzie bez niego istnieć, lecz mimo to w zestawieniu ze zjawiskiem podstawowym uzyskuje jakościowo samoistny, niewyprowadzalny przydatek” (Mannheim: *Das Problem der Generation*. „Kölner Viertelsjahrshefte für Soziologie” 1928, s. 173, cyt. za Wyka: *op. cit.*, s. 45).

Innymi słowy, nie wspólnota metryk określa pokolenie, ale wspólnota celów — wspólnota celów zaznaczona identycznymi symbolami identyfikacji grupowej i tożsamością tzw. przeżycia pokoleniowego. Oddajmy po raz ostatni głos Wyce, tym razem jako samodzielnemu twórcy, nie tylko pośrednikowi tłumaczącemu polskiej myśli teoretycznoliterackiej idee antynaturalistycznej humanistyki niemieckiej:

„Centralne miejsce w świadomości pokolenia zajmuje stale pewien ośrodek krystalizacyjny najczęściej w postaci wielkich wstrząsów społecznych i ideowych, ośrodek, na którego kształtujące działanie pokolenie zawsze się powołuje. W wyznaniach uczestników każdego z pokoleń czy grup niezmiennie stwierdzamy powoływanie się na pewne przeżycia, których skutki duchowe postulowane są jako wspólne, łączące całe pokolenie, i przyznawanie się do uczestnictwa w tych skutkach uchodzi za przyznawanie się do przynależności do pokolenia, tak jak na odwrót, nieodczuwanie tego uczestnictwa z pokolenia wyłącza. Te przeżycia Petersen nazywa przeżyciami pokoleniowymi i termin ten należy za nim przyjąć” (Wyka: *op. cit.*, s. 101).

Nawet jednak u samego Wyki kategoria pokolenia nie jest całkowicie jednolita, ponieważ z jednej strony idzie w niej o uchwycenie pewnego ruchu — nie dającego się przewidzieć i każdorazowo odmiennego — indywidualnych biografii układających się w luźne grupy, definiowane *ex post* przez historyka literatury jako pokolenia (i same definiujące się cząstkowo i perswazyjnie także jako pokolenia), a z drugiej o ruch natury obiektywnej, którego poszczególne zbiorowiska jednostek są jedynie niedoskonałym przy-

bliżeniem. Tak przynajmniej należy rozumieć, jak sądzę, powołanie się przez Wykę na Kelles-Krauza, któremu z „socjologicznego prawa retrospekcji” wyciąga Wyka, całkiem słusznie, konsekwencje w postaci swoistej reguły „dialektycznej korespondencji” kolejno po sobie następujących doktryn literackich i ideologii artystycznych. Dialektyczność tej korespondencji pokoleń polegałaby wówczas na jakimś ponadczasowym wymogu nałożonym na każdą grupę pokoleniową, wymogu o postaci „odróżniaj się jak potrafisz od pokolenia poprzedniego, i poprzez odróżnianie to właśnie nawiązuj, paradoksalnie, więź ze zwalczanym przez siebie pokoleniem”. Jest to oczywiście swisty determinizm — jeżeli musi istnieć falowanie programów literackich przypominające walki kolejnych sprzecznych paradygmatów w nauce (minus wymóg korespondencji ścisłej, jaki w nauce jednak jest przestrzegany — nikomu nie wolno odrzucać dorobku poprzedników ot tak, bez pocziwego uzasadnienia), to nie ma w gruncie rzeczy znaczenia subiektywna motywacja ani inspiracje teoretyczne, bo i tak pokolenie zaistnieje na mocy prawa ruchu pokoleń. Nie musimy jednak problemowi tej dwoistości poświęcać większej uwagi, jako że Wyka swoje koncepcje rozwija przede wszystkim dla badania romantyzmu i modernizmu polskiego, a komentarz do Kelles-Krauza ma charakter przypadkowy i sprzeczność z aprobowanymi przezeń antynaturalistami niemieckimi typu Diltheya nie budzi zdziwienia.

„(...) skoro każdy przewrót szuka dla siebie przodków i podobieństw w przeszłości i skoro, jak doświadczenie dowodnie uczy, nigdy nie następują po sobie prądy i rewolucje o takich samych ideałach przewodnich, ale po reakcji następuje wybuch, po wybuchu nowa redukcja, by pozostać przy najprostszej formule zmiany, w takim razie na planie przeszłości powiązanej z terażniejszością dokonuje się kolejne przesuwanie ogniw duchowych, raz ogniwa pozwalającego uzasadnić reakcję, innym razem ogniwa uzasadniającego reformę, krótko mówiąc, powstaje tu rytmiczne, przemienne wartościowanie epok i ideałów. Raz jeden cykl wartości zostaje podniesiony ku górze, za zmianą zdań terażniejszych podniesiony zostaje następny cykl i tak kolejno w wielkich, kolejno następujących po sobie falach. Krauz nie wy dobywał ze swej płodnej teorii tych konsekwencji, tymczasem ta rytmiczność zjawisk i prądów jest koniecznym uzupełnieniem i wynikiem jego koncepcji. Przyjmując poparte obserwacją mechaniki przemian duchowych istnienie rytmu humanistycznego, przekraczamy tak stanowisko sceptycznego relatywizmu, jak naiwnej wiary w postęp bez załamania” (Wyka: *op. cit.*, s. 119).

Przydatność kategorii pokolenia do badań nad teatrem studenckim nie budzi — *prima facie* przynajmniej — żadnych wątpliwości. Wszakże nie ma żadnych sporów co do tego, że przeżyciem pokoleniowym był polski październik 1956 r., wydzwignięty przez inteligencję młodą i w dużej mierze studencką, inteligencję, która

w sieci powstałych nagle jak grzyby po deszczu teatrzyków, teatrów, scen, scenek, widowni i kabaretów odegrała narodową dyskusję, prowadzoną równolegle na łamach takich czasopism, jak słynne „Po Prostu” czy kilka pism lokalnych (np. poznańskie „Wyboje”, których przypomnienie zawdzięczamy m. in. badaczom kultury studenckiej — że przypomnę cykl esejów Lothara Herbsta na temat prasy studenckiej drukowany na łamach krakowskiego „Studenta”, nie bez powodu, w okresie kształtowania się „Młodej Kultury”).

Wreszcie nie budzi większych wątpliwości okoliczność rozkwitu polskiej sceny studenckiej po krótkim okresie pozornego spokoju i milczenia: renesans tej sceny w okolicach grudnia 1970 r. jest oczywisty nawet dla postronnego obserwatora, nie znającego biografii jej twórców.

Ale jest coś niepokojącego w tej łatwości, z jaką można przypisać wzmożoną aktywność studenckiej sceny pewnym politycznym wyznacznikom. Bo przecież lata sześćdziesiąte, zwłaszcza okolice roku 1966, 1967, to w takim ujęciu lata chude — co kłóci się z faktami; wszakże są to lata szlifowania poziomu scen studenckich, ożywionej i płodnej ich działalności (że przypomnę choćby rewelacyjne i politycznie bardzo dojrzałe przedstawienie *Szewców* zrobione przez Hermanna w „Kalamburze”). Tym, co pozwala nam skojarzyć rozkwit scen studenckich z rozjaśnianiem się ogólnonarodowej sceny politycznej, na której błyska szersza dyskusja co do kształtu społeczeństwa, jest związek teatru z życiem społecznym, jest wspólnota celów ruchów artystycznych i dążeń politycznych, nie ujętych, rzecz jasna, w karby organizacji i instytucji, na łamach których i w których formach dążności owe mogłyby się wydobyć na światło dzienne społecznej świadomości, nie korzystając z wehikułu pomocniczego, jakim jest w tym wypadku scena studencka. Inaczej mówiąc: nie chwytny wspólnoty pokolenia, ale wspólnotę celów wszystkich grup społecznych zainteresowanych w naruszeniu zamrożonego *status quo*. W 1956 r. wspólnota taka zaistniała — i dopiero *ex post* można było nazwać i „Piwnicę pod Baranami”, i „Po Prostu”, i dziełko Ossowskiego *Ku nowym formom życia społecznego* (napisane nb. w czasie okupacji) dziełami jednego pokolenia. Dopiero na tle lat sześćdziesiątych wspólnota ta zaczęła się jawić jako ścisła i wyraźna — jako wspomnienie dynamizmu i szansy na rozwój. Podobnie w innych wypadkach zbieżność pokoleniowa była wynikiem sklejenia się doświadczeń politycznych i artystycznych i tylko o tyle może być uważana za doniosłą, o ile interesuje nas społeczna funkcja teatru — dla samych kwestii artystycznych nie jest to już tak doniosłe. Inna sprawa, że moim zdaniem właśnie ta społeczna funkcja teatru studenckiego jest najważniejsza w naszej kulturze narodowej — ale sąd ten wypowiediam z pełną świa-

domością, że jednocześnie opowiadam się za kulturą, która jest nieustannym wezwaniem do kwestionowania zastanych form życia.

Powtarzam: tylko przy takim opowiedzeniu się można dalej utrzymywać wyżej wymienioną periodyzację pokoleniową. Ale i tak sytuacja nam się skomplikuje, gdy dojdziemy do chwili obecnej, która rozpoczyna się mniej więcej od 1974 r. (cezura dość dowolna). Chodzi bowiem o to, że teatr studencki nagle okazał się rozbity na dwie nierówne partie: na teatr półprofesjonalny i na mnogość nowych scenek, z których pewne już weszły na poziom ogólnokrajowy, ale jeszcze nie zdołały utrwalić się w świadomości społecznej serią udanych nawiązań do tradycji wojującego teatru — forum wypowiedzi politycznej, nośnika niepokoju społecznego.

Można oczywiście uważać, że wszystkie istniejące obecnie teatry studenckie, bez względu na to, czy będzie to koncertem teatralno-wydawniczo-społeczny „Kalamur” (dzieło niestrudzonego — i mówię to z całym przekonaniem, bez zwyczajowej kurtuazji, bo tej nie potrzebuje — Bogusława Litwińca), czy też teatr „Maja”, już cokolwiek otrząskany ze studenckimi festiwalami i studencką publicznością, ale jeszcze bez tej ostatecznej poprzeczki, której przekroczenie oferuje wstęp do Panteonu pamięci kultury narodowej — bez uczestnictwa w wielkim wydarzeniu politycznym rozchodzącym się falami teatralnych spektakli po świadomości społecznej w całym kraju, że te wszystkie teatry tylko czekają na historyczną chwilę.

Ciekawsze jest jednak przesłедzenie innej możliwości: że teatry już utrwalone nie czekają na nic, ponieważ ich poziom świadomości i samoświadomości społecznej jest tak wysoki, że nie trzeba im już podniety w pewnym sensie zewnętrznej w postaci zaburzeń politycznych, by się do ogólnonarodowej dyskusji włączyć, a te, które jeszcze utrwalone nie są, także takowej zewnętrznej podniety nie potrzebują, ponieważ w samym ruchu studenckiej i półprofesjonalnej (acz pochodzenia studenckiego) sceny mają już dostateczną ilość podniety estetycznych, a w zbiorowości młodej inteligencji mają dostateczne oparcie dla swoich dążeń antystagnacyjnych. Sądzę, że tak się właśnie rzeczy mają i że ten fakt ostatecznie przekreśla możliwość stosowania kategorii pokoleniowej (o ile, rzecz jasna, nie wydarzy się coś, co zyska sobie miano nowego przeżycia pokoleniowego. W latach ostatnich w samym sposobie rozważania teatru studenckiego zaszły pewne zmiany. Zmiany te chciałbym zilustrować na przykładzie analogii z filozofii nauki i ilustracji z historii najnowszej w USA i krajach Europy Zachodniej. Otóż powiada się we współczesnej filozofii nauki (pogląd taki w szkole poznańskiej głosili m. in. Jerzy Kmita i Anna Pałubicka), że nauka w fazie rozwojowej względnie wczesnej ogra-

nicza się do krytycznego nicowania doświadczenia społecznego, wiedzy potocznej, obiegowej mądrości. Dopiero na etapie stosunkowo późnym, osiągniętym w czasach nam współczesnych przez niektóre działy nauki, takie jak fizyka nowożytna albo biologia, zwłaszcza biochemia, nauka nie musi już zadowoląć się opracowywaniem materiału zastanego ponikąd w świadomości społecznej, ale może stosować nierównie bardziej skomplikowaną strategię badawczą, a mianowicie projektować kształt doświadczenia społecznego, o jakim jeszcze zastana świadomość nie może nawet marzyć. I taka właśnie faza, w której nauka wymyka się w rewiry poligonów przyszłości, zajmując się wytyczaniem ścieżek, po jakich świadomość społeczna chadzać będzie — lub nie — w przyszłości — jest dopiero fazą teoretyczną *sensu stricto*, fazą dojrzałej nauki.

Analogia z rozwojem teatru studenckiego, jaką zamierzałem ukazać, jest już chyba widoczna: otóż teatr pokolenia 1956 i pokolenia 1970 jest właśnie takim preestetycznym teatrem, czy też praspołecznym i dopiero wówczas, gdy uda mu się zaprojektować doświadczenie społeczne (w krańcowym wypadku — przewidzieć wypadki społeczne i doprowadzić do skryształowania się siły społecznej, jaka w takich wypadkach zaistnieć by potrafiła), okaże się teatrem w pełni dojrzałym, teatrem w fazie dojrzałej, teatrem społecznie nośnej estetyki.

Omówię teraz pokrótce ostatnie przedstawienia „Kalambura” (*Biała skrzynia*) i „8 Dnia” (*Przecena dla wszystkich*) jako przedstawienia kwalifikujące się moim zdaniem do klasy przedstawień teatru studenckiego dojrzałego, w stosunku do którego kategoria pokoleniowości powoli — i pod warunkiem braku nagłej podpórki zewnętrznej — przestaje odgrywać kluczową rolę.

Przedstawienie *Białej skrzyni* jest oparte na tekstach Urszuli Kozioł (powieści *Ptaki dla myśli*, dramacie *Trzy światy* oraz pieśniach i tekstach wykorzystanych w zdarzeniach poprzedzających spektakl właściwy i po spektaklu następujących), podobnie jak słynne *W rytmie słońca*. Ale na tym się podobieństwo kończy. Spektakl zaczyna się scenkami wbijania gwoździ i zabijania skrzyń — po paru wesołych i nieco metaforycznych scenkach widzowie przechodzą przez „zabite deskami” wejście (wąską skrzynią) do sali teatralnej, na której także dominują akcenty skrzyniowate (jak gdyby cała rzecz działa się „na walizkach”, „w podróży”). Całości treści niepodobna — ale jest to jak gdyby rozpisany na głosy monolog trzydziestolatka o nieuchronności kompromisów i infantyilizacji życia społecznego, zrobiony z wycuciem, wrażliwością, a nawet od czasu do czasu błyskotliwością sceniczną (erotyka jako czynnik zabijający osobowość i gwarantujący ujednolicanie zachowań). Podtytuł sztuki brzmi *Inteligencka komedia uwiktania*,

a w programie czytamy: „w tym podtytule naszej pracy pragniemy zawrzeć głównego adresata (inteligencja), do którego się kierujemy, sprawę (uwikłanie), która wydaje nam się bardziej kłopotliwa niż susza, powódź i kolejki za mięsem, gdyż dotyczy nie tego co mamy, lecz kim jesteśmy, oraz nasz bezradny śmiech (komedia), w którym mimo wszystko pokładamy nadzieję”. I jeszcze jeden fragment *exposé* Litwińca, który staje się nader wymowny w świetle proponowanego tu odczytania widowiska:

„A jednak żałuję, że nie czas już dzisiaj na «Pielęgniarki». Wtedy też pokpiwaliśmy z paraliżu woli, z uwiadu charakteru, z zagadkowej łatwości pełnienia męskich budowniczych — mieliśmy jednak receptę: «Pielęgniarki». Dziś, przyglądając się między innymi sobie, nie jesteśmy już tacy siebie pewni. Rozproszyło się grono pielęgniarek — naszych wspaniałych, pięknych dziewczyn, które już tylko swoich mężów poszły przekonywać, że nienormalność nie może być normą”.

Być może autentyczny żal Litwińca jest także żalem za rajem utraconej autentycznej jedności z ruchem szerszym, bo opartym na pokoleniowym przeżyciu, i wyrazem wysiłku, jaki teraz zespół musi wkładać w konstruowanie nowego widza, w stwarzanie nowego doświadczenia społecznego.

*Przecena dla wszystkich* jest znacznie wyraźniejsza w swoim przesłaniu, bo też mniej poetycka, a bardziej burleskowo i cyrkowo została zamierzona. Lech Raczak zrobił przegląd wszystkich chwytów teatru studenckiego — łącznie z teatrem „Bread and Puppet” i „Misterium”. Ale zarazem jest to przegląd rekwizytorni współczesnej polskiej inteligencji, której bezradność staje się palącą dla niej samej. Aktorzy bawią się lub truchleją, dialektyka śmiechu i grozy wieje ze sceny, w której niczym kuglarskie króliki wyskakują raz po raz natrętne daty... Samo przedstawienie jednak jest szaleńczym cyrkiem i kpina z cyrku — zbieranie pieniędzy do kapelusza (wykorzystywanych następnie na zakup „jabola” spożywanego przez zrozpaczonych uczestników przedstawienia — to także część spektaklu), tempo narzucane świetną muzyką, zręczne operowanie światłem — wszystko to czyni ten przegląd rekwizytorni wyobraźni upiorną wędrówką po mitach i widmach — rodem z sennego koszmaru. I co teraz? Teraz tylko nowe doświadczenie — nie ma metody, by je stwarzać — trzeba być bardzo inteligentnym i wrażliwym. Do inteligencji się odwołują, wrażliwość estetyczną poświadczą poziom widowiska. Tytuł — *Przecena dla wszystkich* (nie wspominam o rzeczy tak oczywistej, jak fragmenty poezji najwybitniejszych polskich poetów młodego pokolenia) — jest oczywiście nader symboliczny. Czas, jaki badamy, jest czasem przeceny. Jest rzeczą naszą, jak z tej przeceny wyjdziemy. Badania nad teatrem studenckim mogą się przyczynić do zrozumienia, że przecena nie jest wyrazem



kryzysu ani krachu — jest przejawem nowej roli społecznej teatru studenckiego. Roli, jaką wyznacza inny kontekst społeczno-polityczny. Roku 1977. Nasza to sprawa, by świadomość twórców i odbiorców teatru studenckiego w takiej perspektywie ujmowała poszczególne przedstawienia.

Stawomir Magala

Poznań, listopad 1977 r.

### Estetyka Stefana Morawskiego

Z końcem roku 1974 (Cambridge, Massachusetts, USA) wyszła ponad czterystostronicowa praca Stefana Morawskiego pt. *Inquires into Fundamentals of Aesthetics*. W rozszerzonej wersji została z końcem 1977 r. wydana przez Ediciones de Barcelona pt. *Fondamentos de Estetica*. Monroe C. Beardsley, autor słowa wstępnego do wydania amerykańskiego, uznał Morawskiego za jednego z najpłodniejszych i najgłębiej wnikających w zagadnienia sztuki estetyków orientacji marksistowskiej. Szczególnie pochlebne jest zestawienie Morawskiego z Lukácsem, uważanym przez badaczy na całym świecie za klasycznego przedstawiciela tej postawy intelektualnej, otwartej na cudze osiągnięcia i zarazem stymulującej inaczej filozoficznie zorientowanych estetyków. Dla czytelnika polskiego pozycja ta nabiera tym większego znaczenia, im bardziej uświadomimy sobie fakt, że teoria Morawskiego wyrosła na gruncie naszej tradycji filozoficznej. Obok uznanej już za granicą od lat wartości dokonań związanych z polską szkołą analityczną oraz fenomenologiczną, marksistowska koncepcja sztuki w tym indywidualnym ujęciu uzyskała trwałe miejsce w zakresie filozofii. Jak ważne jest to miejsce i na ile znamienity jest fakt, że rozgłos i wpływ zyskała właśnie filozofia sztuki uprawiana jak to czyni Morawski, trzeba zostawić do wyjaśnienia i oceny następnym pokoleniom.

Dziesięć lat temu, kiedy pisałem recenzję książki Morawskiego pt. *Absolut i forma* — zafascynowany erudycją autora, jego umiejętnością wykładu i polemiki z poglądami A. Malraux oraz samowiedzą estetyczną — wyraziłem nadzieję, że konsekwencją owego zderzenia z cudzą historiozofią artystyczną będzie prezentacja własnej koncepcji. Znałem rozprawy historyczne autora, jego eseje filozoficzno-estetyczne, wykłady i poglądy — były to zawsze rozwijające się, nowoczesne próby kolejnych zbliżeń do podejmowanych